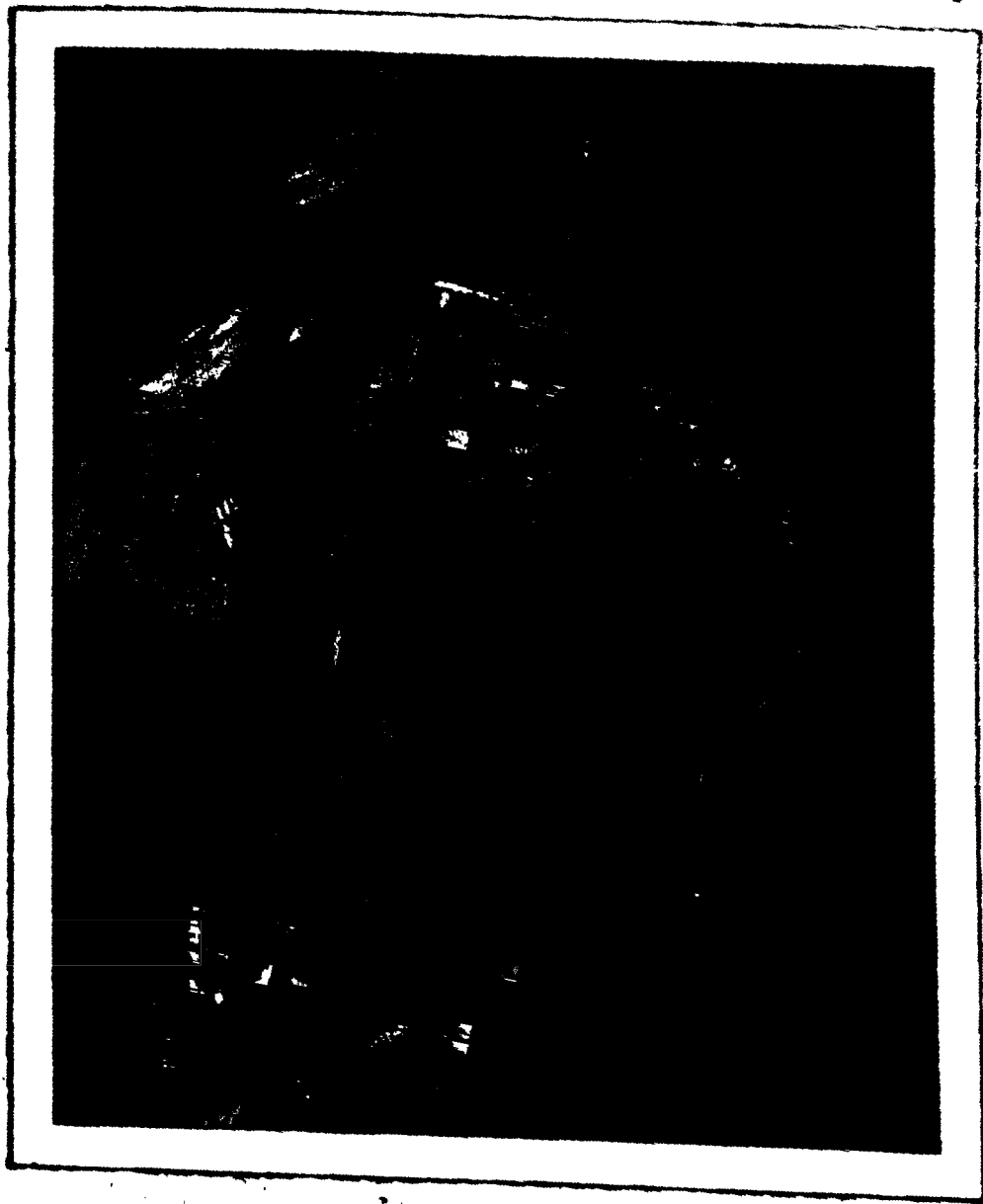


ganz1912

EUGENE LUNN

**MARXISMO Y
MODERNISMO**
UN ESTUDIO HISTÓRICO
DE LUKÁCS, BENJAMIN Y ADORNO



cf
e

Esta obra de Eugene Lunn es una seria y profunda investigación de las fuentes históricas y de los múltiples contornos del encuentro político-estético que, entre el marxismo y el modernismo, se produjo en Alemania desde los últimos años de la República de Weimar hasta la segunda Guerra. El autor concentra su atención en las obras de cuatro de los principales protagonistas de ese encuentro: George Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno.

Los cuatro propósitos fundamentales de la investigación de Lunn son, según él mismo los enuncia, los siguientes: "Contribuir a un entendimiento más firme del papel central del modernismo estético en el renacimiento de una teoría dialéctica marxista 'occidental' desde los años veinte; explorar las variedades de la cultura europea de vanguardia entre 1880 y 1930 como un tema de interés serio para los historiadores intelectuales de la Europa del siglo XX; analizar cuatro confrontaciones específicas entre el marxismo y el modernismo que han servido para beneficiar a cada una de esas tradiciones; por último, aportar nuevas perspectivas —sobre todo de naturaleza histórica— sobre la obra de Brecht, Lukács, Benjamin y Adorno, y las relaciones existentes entre estos autores."

Libro fundamental para comprender un momento central del pensamiento y del arte occidental del siglo XX, *Marxismo y modernismo* se detiene en particular en las corrientes diversas, históricamente condicionadas, de estética, filosofía y teoría política absorbidas por los cuatro autores de que se ocupa, y en el examen de los diferentes núcleos urbanos que ayudaron a formar a cada uno: Berlín, Moscú, París o Viena.

ganz1912

EUGENE LUNN

MARXISMO Y MODERNISMO

*Un estudio histórico de Lukács, Brecht,
Benjamin y Adorno*

MAI '83

Traducción de
EDUARDO L. SUÁREZ



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO

Primera edición en inglés, 1982
Primera edición en español, 1986

ganz1912

Título original:

Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno

© 1982, Regents of the University of California,

ISBN 0-520-04525-4 Publicado por University of California Press, Berkeley

D. R. © 1986, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, S. A. DE C. V.

Av. de la Universidad, 975; 03100 México, D. F.

ISBN 968-16-2207-3

Impreso en México

A DONNA, RACHEL y BENJAMIN

RECONOCIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a los siguientes colegas del Departamento de Historia de la Universidad de California, Davis, por los útiles comentarios que me formularon sobre las versiones preliminares de algunos capítulos de esta obra: Ted Margadant, Bob Resch, Bill Hagen y Roy Willis. En una etapa posterior de la preparación del manuscrito, Russell Berman, Paul Thomas y Mark Poster me brindaron su ilustrado apoyo y varias críticas útiles. Sin embargo, tengo la mayor deuda intelectual con cuatro personas en particular. Mi mentor en la escuela de graduados, Carl Schorske, me mostró la forma en que el historiador puede interrelacionar las ideas y la realidad social mediante la biografía intelectual. Martin Jay, quien ha escrito extensamente acerca del marxismo occidental, leyó mi manuscrito con gran cuidado y me hizo numerosas sugerencias perspicaces para su mejoramiento. Una versión anterior de las secciones que se ocupan de Brecht y de Lukács fue objeto de la atención meticulosa y profunda de David Bathrick, editor de la *New German Critique*. Por último, mi esposa Donna Reed, especialista en la literatura alemana y en literatura comparada, ha participado en este proyecto desde su iniciación hace un decenio. Muchas de las ideas centrales de esta obra adquirieron su primera forma y dirección gracias a las innumerables discusiones que hemos sostenido sobre la literatura y la estética europeas modernas.

INTRODUCCIÓN



A fines de los años sesenta, George Lichtheim, el agudo historiador del marxismo y de la Europa del siglo xx, escribió:

La Alemania Occidental de hoy, al revés de lo que ocurre con su vecina Oriental al otro lado del muro es un lugar de reunión del marxismo y el modernismo. Este encuentro se había iniciado ya en los últimos años de la República de Weimar y, de no haber ocurrido la erupción castrófica de la contrarrevolución y la guerra, podría haber establecido el tono de la élite intelectual en el conjunto del país.¹

El libro que ahora presento es una investigación de las fuentes históricas y los múltiples contornos de este "encuentro" político-estético. Nos concentraremos en las obras de sus articulistas principales: Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno. Cuatro son los propósitos principales de este estudio: 1) contribuir a un entendimiento más firme del papel central del modernismo estético —su recepción y su análisis crítico— en el renacimiento de una teoría dialéctica marxista "occidental" desde los años veinte; 2) explorar las variedades de la cultura europea *avant-garde* de 1880-1930 —cuyo análisis se ha fragmentado hasta ahora en gran medida entre los críticos de las diversas artes— como un tema de interés serio para los historiadores intelectuales de la Europa del siglo xx; 3) analizar cuatro confrontaciones específicas entre el marxismo y el modernismo que han servido para beneficiar a cada una de estas tradiciones (uno de los cuatro autores, Lukács, realizó la crítica en una sola dirección, razón por la cual he criticado especialmente su enfoque); y 4) aportar nuevas ideas y perspectivas (sobre todo de naturaleza histórica) sobre la obra de Brecht, Lukács, Benjamin y Adorno, y las relaciones existentes entre estos autores, considerados como grandes figuras de la vida cultural e intelectual de Europa en este siglo.

No he tratado de negar o eludir mi propia ambivalencia hacia el marxismo y el modernismo, aunque creo que ambos constituyen una preocupación vital para los intelectuales contemporáneos. Por el contrario, he tratado de utilizar positivamente las ventajas potenciales de esta actitud doble. Enumeraré aquí brevemente, a reserva de su

¹ George Lichtheim, *From Marx to Hegel* (Londres, 1971), p. 130.

examen posterior más a fondo, a algunos de los puntos fuertes y débiles de las dos tradiciones que son pertinentes para este estudio de su conjunción. (Este libro no es una investigación teórica global de la relación existente entre estas corrientes, sino un examen de cuatro formas históricamente específicas de su interrelación; sin embargo, quizá sea conveniente mencionar aquí mis propias actitudes generales hacia el marxismo y el modernismo.) En el mejor de los casos, el marxismo contiene críticas penetrantes, indispensables, históricamente definidas de la economía, la sociedad y la cultura capitalistas, y un método poderoso de análisis dialéctico. Al mismo tiempo, esto se une a menudo (en la obra del propio Marx y en gran parte del "marxismo" posterior) a una fe dogmática en la inevitabilidad histórica, una concentración exclusiva en las fuentes capitalistas de la opresión moderna, y una tendencia (en algunas de las obras posteriores de Marx, muy acentuada por la "ortodoxia" consecuente) hacia una teoría de "copia" de la conciencia como un "reflejo" de procesos sociales llamados "objetivos". La cultura modernista contiene algunos ingredientes que pueden ayudar a la superación de estos problemas (ingredientes latentes en la obra del propio Marx, como veremos en el capítulo 1, pero a menudo ausentes en la obra de sus "seguidores"), tales como una preocupación intensa por la mediatización del "contenido" por la forma; el uso del montaje sincrónico como una opción alternativa al tiempo simplemente lineal aditivo; las técnicas de "desfamiliarización" del mundo objetivo; el cultivo de la paradoja y la ambigüedad por oposición a las nociones monolíticas de una sola realidad objetiva; la exploración de la experiencia fragmentada y alienada de los individuos en las modernas sociedades urbanas e industriales (lo que puede iluminar tanto el mundo capitalista como el mundo socialista burocrático). Sin embargo, el arte modernista tiene sus propias deficiencias en algunas de sus fases, deficiencias que un marxismo culturalmente sensitivo podría aclarar en sus términos históricos y criticar con fruto: por ejemplo, un culto aristocrático del arte hermético; una sugerencia de una "condición humana" ahistórica e intemporal, o un ciclo incesantemente repetitivo de "mítica" recurrencia; y una forma de revuelta estrechamente cultural que facilita la absorción del arte, como moda, por la publicidad o el entretenimiento "chocante" y los nuevos productos de consumo para los ricos. (El enfoque del capítulo II sugerirá que el entendimiento marxista, por flexible y poco ortodoxo que sea, no proveerá por sí solo una evaluación histórica adecuada de la cultura modernista. Intentaré allí un análisis histórico general y comparado de las corrientes modernistas examinadas

por los cuatro autores, pero lo haré con perspectivas no marxistas en gran medida. Además, el capítulo II introducirá las contrastantes fuentes estéticas del pensamiento de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno.)

Cada una de las cuatro figuras estudiadas aquí elaboraron diferentes marcos históricos muy amplios para el análisis del arte y la cultura modernos. Sin embargo, lo hicieron dentro de una serie de debates entre ellos mismos. Fue a través de estas confrontaciones (entre Brecht y Lukács por una parte, y entre Benjamin y Adorno por la otra) que empezó a surgir por primera vez una estética marxista seria y flexible para el siglo XX. (Las obras de Marx son sugerentes a este respecto, pero también fragmentarias y superficiales, y no enteramente equipadas para encarar los problemas de la vida cultural del siglo XX.) En este libro analizaremos y ampliaremos cada debate en términos de sus raíces mediante el contraste de las biografías personales y las experiencias históricas, y lo evaluaremos en relación con la diversidad de enfoques globales del marxismo y el modernismo articulados por cada uno de los cuatro autores. En todo momento se hará hincapié en el análisis comparado. Este procedimiento no es sólo apropiado para la forma de relación mutua en que sus pensamientos se formaron y cristalizaron a menudo (las numerosas interacciones existentes entre los cuatro pensadores constituyen un aspecto fascinante de este material); esperamos que este método aclarará también la pluralidad misma de los "encuentros" marxistas-modernistas involucrados. El tratamiento comparado de los cuatro autores proveerá algunas ventajas alternativas por encima de la visión inevitablemente limitada de cada uno de ellos, e iluminará la gran diversidad de enfoques marxistas plausibles de la cultura modernista. A su vez, estas comparaciones se elucidarán a menudo mediante ciertos contrastes entre los propios movimientos modernistas (en particular el simbolismo, el cubismo, el expresionismo y sus sucesores más recientes). Los cuatro autores llegaron al marxismo sólo después de haber sido refinados críticos o practicantes de las artes modernas y tras de desarrollar sólidas posiciones culturales, estéticas y sociales, cuyas experiencias habrían de influir en sus diversas construcciones de una estética marxista; no sólo aplicaron un marxismo preformado a las artes visuales, la literatura o la música. En efecto, una de las preocupaciones centrales de este estudio será la delineación cuidadosa de las diferentes ramas del modernismo a la que pertenecía cada autor o en la que centraba su visión crítica.

El libro se concentrará en el período de 1920-1950, y especialmente el de 1928-1940, ya que estoy estudiando los años formativos de estos

“encuentros” teóricos. (En realidad, Benjamin murió en 1940, y Brecht en 1956). He aludido a algunas de las principales obras pertinentes de Adorno y Lukács después de 1950: ambos fueron muy productivos hasta su muerte en 1969 y 1971, respectivamente. Pero he descubierto que las respuestas al modernismo contenidas en esta obra posterior es en gran medida una extensión de las posiciones y los análisis desarrollados antes de 1950.

Convendrá aclarar desde el principio otra cuestión importante. Podría afirmarse que otro intelectual marxista de gran envergadura, Ernst Bloch, merece ser considerado también en estas páginas. Bloch fue un defensor importante del expresionismo contra las reticencias de Lukács en los años treinta, y sus voluminosas obras sobre estética y literatura se vieron influidas por premisas modernistas. Pero no concentró su atención en el modernismo ni desarrolló un análisis sostenido de tal movimiento. Más bien, trató de elucidar aspiraciones utópicas en un conjunto muy amplio del arte mundial durante los últimos tres milenios. Aunque he hecho referencia a algunos aspectos relevantes de su obra, no lo he incluido como un pilar importante, sobre todo porque también he debido ser cuidadosamente selectivo, en vista del conjunto ya masivo de materiales sobre el marxismo y el modernismo, y sobre los cuatro autores que decidí incluir.

En gran parte de la inmensa literatura existente ahora sobre Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno, sus teorías y análisis se han examinado con escasa atención a las experiencias históricas concretas que originaron sus obras respectivas. En cambio, este estudio subrayará las corrientes diversas, históricamente condicionadas, de estética, filosofía y teoría política absorbidas por estos autores. Examinaré los diversos ambientes urbanos que ayudaron a formar a cada uno de ellos (es decir, Berlín, Moscú, París o Viena en los años veinte). Además se analizarán con cuidado sus reacciones ante acontecimientos de gran importancia tales como la primera Guerra Mundial, la República de Weimar, la Alemania nazi y la Rusia estalinista. Estas corrientes, situaciones o eventos históricos, matizados por sus respuestas particulares, no constituyen sólo un “marco” o un “contexto” para sus ideas culturales y sociales; están contenidos en la estructura interna y el significado de estas ideas. Si omitiéramos la formación histórica y las opciones de los cuatro autores, estaríamos truncando y falsificando su pensamiento y dificultaríamos más aún todo juicio sobre la relación efectivamente existente entre este cuerpo de análisis y nuestra propia situación. También dejaríamos de aplicar a los pensadores sociales e históricos el enfoque histórico que nos alienta a

tomar hacia las obras de arte. (Sin embargo, este enfoque no tiene que ser igual al de nuestros autores.) Resulta curiosa la frecuencia con que se han tratado las ideas marxistas en una forma ahistórica.

Convendrá citar desde el principio una situación histórica importante, uno de los orígenes de una grave confrontación marxista con el modernismo iniciada en los años veinte. La derrota de la revolución proletaria en Europa Central (en el período de 1918-1923), y las victorias subsecuentes del fascismo, ambas bajo condiciones económicas y políticas presumiblemente "avanzadas y objetivas", hicieron que entrara en crisis la ortodoxia marxista tradicional. Estos acontecimientos influyeron sobre el giro sin precedentes de varios pensadores marxistas independientes hacia las cuestiones de la "conciencia" y la cultura como una parte vital pero olvidada de una dialéctica histórica de la sociedad, y como un instrumento para entender mejor los aspectos estabilizantes del capitalismo moderno: las investigaciones precursoras de Lukács sobre las estructuras mentales "cosificadas" en una sociedad mercantil, el uso de la teoría psicoanalítica por el Instituto de Frankfurt, o la atención prestada por Antonio Gramsci a la "hegemonía" cultural de la clase burguesa en Occidente. (Podrían aducirse otros ejemplos tomados de las obras de Karl Korsch, Ernst Bloch, Wilhelm Reich, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, o Brecht, Benjamin y Adorno.) Éste era un aspecto principal de la corriente "marxista occidental", como se le llama, que chocaba con la ortodoxia social-demócrata y comunista, y que se centró en Alemania en el período de 1923-1933 y luego entre los exiliados intelectuales de los nazis. Fue en este conjunto de escritos —poco conocidos hasta 1955 o 1960, pero intensamente estudiados después— donde se logró mejor, en la época de Hitler y Stalin, un examen creativo y nada dogmático de los problemas y las inadecuaciones de la teoría marxista clásica.

Uno de los focos centrales de esta corriente de pensamiento, y sin duda una de sus principales realizaciones, fue el análisis y la recepción del arte y la literatura modernos de Occidente desde fines del siglo XIX. En su estudio sinóptico de todo el movimiento, Perry Anderson ha escrito recientemente:

El foco cultural e ideológico del marxismo occidental ha... permanecido uniformemente predominante desde el principio hasta el final. La estética, que es desde la Ilustración el puente más estrecho entre la filosofía y el mundo concreto, ha ejercido una atracción especial y constante sobre sus teóricos. La gran riqueza y diversidad de la literatura producida en este campo, mucho más rica y sutil que cualquiera

otra dentro de la herencia clásica del materialismo histórico, puede ser al final la ganancia colectiva más permanente de esta tradición.²

Dentro de este conjunto, cita Anderson la comunicación y las relaciones existentes entre Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno como algo que forma "uno de los debates centrales en el desarrollo cultural del marxismo occidental".³ (Además, yo diría que constituyen uno de los eventos más ricos y refinados del pensamiento cultural del siglo xx en conjunto.) Henri Arvon expresa así uno de los atractivos de este cuerpo de ideas: "La estética marxista permanece más abierta a una aplicación total y siempre cambiante de la dialéctica porque es una de las raras ramas de la doctrina marxista que no ha sido aplastada y pulverizada por el peso del dogma rígido establecido para siempre e impregnado en sus proponentes por una recitación casi ritual de fórmulas mágicas."⁴ Los comentarios de Arvon constituyen una buena introducción para el estudio siguiente de las confrontaciones divergentes entre el marxismo y el modernismo.

² Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (Londres, 1976), p. 78.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ Henri Arvon, *Marxist Esthetics* (Itaca, N. Y., 1973), pp. 2-3.

PRIMERA PARTE
LAS TRADICIONES

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

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

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

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

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

El arte, como una parte definida del trabajo humano, no es una mera "copia" o un "reflejo" de la llamada realidad externa, según Marx, sino su impregnación con propósitos humanos. En los juveniles *Manuscritos de 1844*, describió Marx a los humanos como seres naturales que hacen de su "actividad vital el objeto de [su] conciencia".² En el proceso del trabajo, los seres humanos desarrollan el mundo de la naturaleza y sus propias capacidades. Aunque el marxismo ha degenerado a menudo en una concepción estrechamente productivista e instrumental de los seres humanos (a quienes se percibe simplemente como hacedores de bienes materiales, como ocurre en la Unión Soviética), y aunque se ha responsabilizado a Marx por haber facilitado esto,³ él entendió de ordinario el trabajo y la producción en tér-

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

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

³ En la obra de la Escuela de Frankfurt, sobre todo en la de Adorno y Horkheimer, se desarrolló en los años treinta una crítica de "la centralidad ontológica del trabajo" en el pensamiento de Marx, la que se vela como algo estrechamente instrumental y alentador del desarrollo de las sociedades tecnocráticas. (Véase a Martin Jay, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research* [Boston, 1973], pp. 57-75 y 79). La crítica ha sido ampliada por Jürgen Habermas, quien en los años sesenta era el "heredero aparente" de la obra de esos autores. Habermas se ha centrado en la necesidad de modos alternativos de entendimiento de la autoconstitución humana, sobre todo la interacción simbólica, comunicativa, a través del lenguaje, que no se orienta directamente hacia el proceso productivo. (Véase, por ejemplo, a Jürgen Habermas, *Theory and Practice* [Boston, 1973], pp. 142-169; y Habermas, *Knowledge and Human Interests* [Boston, 1971], pp. 281-282). La aseveración de que la concepción marxiana del trabajo y la producción excluye tales consideraciones, y es estrechamente instrumental y tecnocrática, es por lo menos debatible y ha sido atacada por Paul Thomas en "The Language of Real Life: Jürgen Habermas and the Distortion of Karl Marx", *Discourse: Berkeley Journal of Theoretical Studies in Media and Culture*, 1 (otoño de 1979), pp. 59-85.

mínos más amplios: dentro de un ambiente natural y social dado, los humanos "producen" ideas, conciencia, lenguaje y arte, al igual que los bienes instrumentalmente necesarios.⁴ La "actividad vital consciente" está marcada por lo que Marx, siguiendo a Hegel, llama la *mediación* del objeto por el sujeto y viceversa. "El trabajo es un proceso entre el hombre y la naturaleza", escribe en el primer volumen de *El capital*: "En este proceso, el hombre media, regula y controla su intercambio material con la naturaleza mediante su propia actividad... Actuando sobre la naturaleza que se encuentra fuera de él, y cambiándola, cambia también su propia naturaleza. Se desarrollan las potencialidades que alientan en su naturaleza."⁵

Las observaciones de Marx sobre los orígenes del arte reflejaban las tradiciones de la estética humanista alemana del siglo XVIII, aunque dentro de un nuevo marco materialista. Especulaba Marx que el arte se desarrolla a partir de la fabricación de objetos de uso por los trabajadores primitivos, pero revela necesidades sensoriales humanas que van más allá de la necesidad física.⁶ Para Engels, como para Marx, el arte no pierde jamás su conexión con el refinamiento técnico, las habilidades útiles en que descansa la cultura humana. Pero el arte es algo más que la habilidad técnica, más que la reproducción de la realidad física externa que posibilita la construcción de viviendas, herramientas, etc. La categoría de lo hermoso incluye, según Marx, un sentido clásico de la simetría, la proporción, el balance y *Bek* la armonía de una obra, atributos que permiten la construcción de un todo coherente y atractivo que rivalice con las formas de la realidad material. El hincapié sobre tales estructuras formales del arte significa que, para Marx —y en menor medida también para Engels—, el arte sirve a fines que no son meramente miméticos ni directamente utilitarios. Hay siempre en el arte un elemento de deliberación en que la creación de la atracción formal es un ejercicio de una capacidad humana para la actividad material juguetona⁷ (cuya ausencia en el moderno trabajo capitalista es una medida principal de su alienación).

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

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

⁵ Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁸ Praver, p. 207.

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

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

⁹ Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, p. 69; “Economic and Philosophic Manuscripts of 1844”, en *Marx-Engels Reader*, p. 73, véase también la excelente discusión de Mézáros en *Marx's Theory of Alienation*, pp. 200-204.

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

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

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

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

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

¹² Prawer, *Marx and World Literature*, pp. 86 y 104.

¹³ *Marx-Engels Reader*, p. 108.

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

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

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

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

¹⁵ Prawer, *Marx and World Literature*, p. 415; Maynard Solomon, comp., *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (Nueva York, 1973), p. 3.

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

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

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

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

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

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

²⁰ Karl Marx, “Speech at the Anniversary of the Peoples’ Paper”, en *Marx-Engels Reader*, p. 427.

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

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

Pero si la expansión del comercio ha minado una de las formas de la mistificación espiritualizante —la apoteosis romántica de las artes como algo que se coloca muy por encima de la realidad material—, un nuevo fetichismo la ha reemplazado: el fetichismo de las mercancías. En *El capital*, el concepto de la autoenajenación humana en el proceso del trabajo se amplió para convertirse en un intento de solución del "misterio" del capitalismo: la apariencia de que el mundo está gobernado por un proceso objetivo de leyes que regulan las relaciones entre las cosas. Como ocurre en todos los desarrollos de fetiches —donde "las producciones del cerebro humano aparecen como seres inde-

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

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

²³ *Marx-Engels Reader*, p. 338.

pendientes dotados de vida propia"—, en una mercancía "el carácter social del trabajo de los hombres se les aparece como un carácter objetivo estampado en el producto de ese trabajo... [Una] relación social definida entre los hombres... asume, a sus ojos, la forma fantástica de una relación entre las cosas".²⁴ Marx sugiere en la oración siguiente que es una nueva forma de culto religioso, la que de nuevo transforma a los seres humanos, de potenciales forjadores activos de la historia, en observadores pasivos y asustados de fuerzas inexorables: "Por lo tanto, a fin de encontrar una analogía, debemos recurrir a las regiones brumosas del mundo religioso."²⁵ Esta crítica habría de ser un ingrediente vital de todas las formas del "marxismo occidental" después de 1920, sobre todo en la teoría cultural. Pero Marx o Engels sólo sugirieron vagamente las implicaciones plenas, para las artes, de la teoría del fetichismo de las mercancías (desarrollada por Lukács en la noción de la "cosificación"). Más adelante veremos con cuánto ingenio la aplicaron nuestras cuatro grandes figuras.

Cualesquiera que sean las implicaciones de su argumento acerca de la mercantilización, Marx no concebía el arte, ni siquiera en el siglo XIX, como algo enteramente reducido a valores de cambio que sólo reflejara la alienación generalizada. Aun sin su "aureola", el arte podía diagnosticar las condiciones sociales y económicas alienantes, y apuntar más allá. Según Marx, el mejor arte desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales. Además, al materializar gráficamente esta relativa libertad frente al mero reflejo de las circunstancias externas, las creaciones estéticas podían desarrollar el deseo de una libertad mayor frente a una sociedad deshumanizada y alienante. Todo arte tiene capacidad para crear una *necesidad* de disfrute y educación estéticos que la sociedad capitalista no puede satisfacer. Aunque cada vez cae en mayor medida bajo la influencia del mercado, el arte se produce y consume en relativa autonomía y no es idéntico al trabajo fabril ni a una mercancía pura. Ningún escritor estaba más consciente que Balzac del valor monetario de su arte, pero en las novelas de Balzac vieron Marx y Engels el retrato más fiel e históricamente rico de la sociedad francesa de 1815-1848.²⁶

²⁴ *Ibid.*, pp. 216-217.

²⁵ *Ibid.*

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ *Ibid.*, p. 71.

³¹ *Ibid.*, pp. 22-24.

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

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

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

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

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

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

MEDIATO DE LA FORMA I

³⁴ *Marx-Engels Reader*, pp. 437-438.

³⁵ *Ibid.*, p. 439.

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

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

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

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

³⁸ Baxandall y Morawski, *Marx and Engels on Literature and Art*, pp. 33-35.

³⁹ Praver, *Marx and World Literature*, pp. 95-101 y 402.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ *Ibid.*, pp. 134-135.

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

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

⁴² *Marx-Engels Reader*, pp. 4-5.

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

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

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

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

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

⁴⁴ Raymond Williams, "Base and Superstructure", in *Marxist Cultural Theory*, *New*

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

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

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

Left Review, 82 (noviembre-diciembre de 1973). Williams ha ampliado este análisis en *Marxism and Literature*, pp. 75-145.

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

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

Antes de examinar las implicaciones de esta teoría del realismo, convendrá subrayar que Marx y Engels no la presentaron como una estética prescriptiva, como habría de figurar posteriormente en el pensamiento de Lukács. Como hemos visto, Marx amó y utilizó una amplia gama de la literatura europea, en gran parte anterior a las nociones modernas del realismo histórico. Aun Engels, cuyos intere-

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 107 y 109.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 114-115.

ses literarios se ligaban más exclusivamente a las obras del siglo XIX, leyó ampliamente la literatura del romanticismo alemán y en particular defendió su poesía políticamente inspirada en el decenio de 1840.⁴⁹ Más importante es el hecho de que las diversas necesidades del arte —cognoscitiva, política, sensual, desalienante, “utópica”, etc.— distaban mucho de agotarse siguiendo los criterios del realismo literario. Aunque es un tema importante de su pensamiento estético, sobre todo el de Engels, el realismo es sólo una de las clases de la literatura y el arte favorecidas por ambos autores.

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

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

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Georg Lukács, “Narrate or Describe?”, en *Writer and Critic and Other Essays*, comp. Arthur D. Kahn (Nueva York, 1971).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁴ Mitzman, "Anti-Progress".

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

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

VER M. Lowy

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. EL MODERNISMO EN UNA PERSPECTIVA COMPARADA

EL MODERNISMO en las artes no representa una visión unificada ni una práctica estética uniforme. Éste es un punto vital que debemos considerar: como veremos, Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno no sólo diferían en sus evaluaciones de las diversas corrientes aparecidas desde el simbolismo y el impresionismo, sino que los últimos tres contrastaban entre sí en sus concepciones selectivas del modernismo. Mientras que Adorno defendía la atonalidad expresionista de Schoenberg frente a Stravinsky, Brecht seguía los pasos cubistas y constructivistas de Meyerhold mientras atacaba a los autores "psicológicos" tales como Rilke y Dostoievsky. Benjamin aceptó la poesía simbolista y surrealista, pero al igual que Lukács le repelía el expresionismo, si bien por razones diferentes. Lukács atacó a Brecht por cuanto encontraba las raíces del modernismo en la época naturalista, contra la que se había revelado el teatro brechtiano.¹ Las teorías sociales y culturales de cada uno de estos autores representaban un camino y una interpretación diferentes de la variada espesura del arte moderno. A fin de entender en términos históricos su confrontación recíproca del marxismo y el modernismo, y los fructíferos debates que así se originaron, debemos reseñar ahora en términos comparativos las numerosas

¹ Sobre los comentarios de Adorno acerca de Schoenberg, véase *The Philosophy of Modern Music* (Nueva York, 1973). Acerca de Brecht y Meyerhold, véase a Henri Arvon, *Marxist Esthetics* (Itaca, N. Y., 1973), pp. 56-82. Por lo que toca a la antipatía de Brecht hacia Dostoievski y otros autores de orientación psicológica, véase a Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (Londres, 1973), p. 114. El análisis del naturalismo de Lukács puede consultarse en sus ensayos, "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters", en *Radical Perspectives in the Arts*, comp. Lee Baxandall (Baltimore, 1972), pp. 89-141, y "Narrate or Describe?" en *Writer and Critic and Other Essays*, comp. Arthur D. Kahn (Nueva York, 1971), una colección de fragmentos de Lukács. La crítica que hace Lukács al expresionismo se encuentra en su artículo "'Grösse und Verfall' des Expressionismus", en *Marxismus und Literatur: Eine Dokumentation in drei Bänden*, comp. Fritz Raddatz (Reinbeck bei Hamburg, 1969), vol. 2, pp. 7-42, traducido al inglés en sus *Essays on Realism* (Cambridge Mass., 1981). Adorno examina la hostilidad de Benjamin hacia el expresionismo en *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1970), pp. 96-97; Charles Rosen examina su uso de la poesía simbólica en "The Origins of Walter Benjamin", *New York Review of Books*, 10 de noviembre de 1977.

revueltas contra el realismo y el romanticismo tradicionales característicos de la avanzada cultura europea en el período de 1880-1930.

Subrayaré desde el principio que no trataré de ser exhaustivo aquí; no hay necesidad de considerar a todas las grandes figuras o a muchos *avant-gardes* nuevos. En cambio trataré de distinguir entre las corrientes modernistas que habrían de ser analizadas o desarrolladas (en forma explícita o implícita) por nuestros cuatro neomarxistas. En este capítulo exploraremos las posturas estéticas y sociales básicas del simbolismo, el cubismo y el expresionismo (y en menor medida el naturalismo, el constructivismo y el surrealismo). Para concluir, describiré brevemente las respuestas marxistas al modernismo desde el período de la Segunda Internacional (1889-1914) hasta el reinado del "realismo socialista" en la Unión Soviética de los años treinta.

Antes de contrastar los diversos movimientos, convendrá considerar algunos aspectos unificadores comunes a todos ellos en mayor o menor medida. A riesgo de ser demasiado esquemático acerca de un fenómeno tan complejo y amplio, señalaremos las siguientes direcciones principales de la forma estética y la perspectiva social del modernismo en conjunto.

I) *La autoconciencia o autorreflexión estética.* Los artistas, escritores y compositores modernos se ocupan a menudo de los medios o materiales con los que trabajan, los procesos mismos de la creación en su propia actividad. Los novelistas, por ejemplo, exploran los problemas de la construcción de novelas dentro de sus obras (como se observa en el *Ulises* de Joyce o *Los falsificadores* de Gide); los artistas visuales hacen de la función evocativa o constructiva de los colores un "tema" recurrente (por ejemplo, Matisse, Nolde o Kandinsky), o tratan de aprovechar las posibilidades de una superficie bidimensional ahora reconocida (por ejemplo, Braque o Picasso). Los simbolistas y los poetas posteriores revelan una autoconciencia agudizada acerca de la naturaleza del lenguaje poético y contemplan las palabras como objetos por derecho propio (por ejemplo, Mallarmé); las obras de teatro revelan intencionalmente las construcciones teatrales de sus dramas (por ejemplo, Meyerhold, Pirandello, Brecht). Al actuar así, los modernistas escapan del intento antiguo —que ha cobrado nuevas pretensiones en la estética naturalista— de hacer del arte un mero "reflejo" o una "representación" transparente de lo que supuesta-

mente es la realidad "exterior". También se alejan de la expresión más directa del sentimiento favorecida por los románticos. El trabajo modernista revela a menudo obstinadamente su propia realidad como una construcción o artificio, el que puede asumir la forma de una mística de creatividad hermética y aristocrática (como ocurría en gran parte del simbolismo inicial); la distorsión visual o lingüística para transmitir estados mentales subjetivos intensos (sobre todo en el expresionismo); o sugerencias de que el mundo social más amplio se construye y reconstruye por seres humanos y no está "dado" e inalterable (como en la arquitectura Bauhaus o el teatro constructivista).

2) *La simultaneidad, yuxtaposición o "montaje"*. En gran parte del arte modernista, la estructura narrativa o temporal se debilita, o aun desaparece, a favor de un ordenamiento estético basado en la sincronicidad, la lógica de la metáfora, o lo que se llama a veces la "forma espacial". En vez de narrar el tiempo secuencial o aditivo, los novelistas modernos exploran la simultaneidad de la experiencia en un momento del tiempo psicológico, donde se concentran el pasado, el presente y el futuro (por ejemplo Joyce, Woolf y, sobre todo, Proust). Las cosas se unen en lugar de separarse, lo que nos recuerda la derivación del ubicuo "símbolo" del griego *symballein*, "unificar".² A menudo se crea la unidad yuxtaponiendo perspectivas diversas —del ojo, de los sentimientos, la clase social o la cultura, etc.—, como ocurre con el montaje visual moderno (Eisenstein, Grosz); las relaciones metafóricas sugeridas en la poesía moderna (Baudelaire); la simultaneidad rítmica y tonal en la música (Bartok o Stravinsky);³ o las diversas conciencias que se intersectan en una novela moderna (Woolf, *To the Lighthouse*). La recurrencia cíclica o mítica se percibe con frecuencia como una realidad más profunda que las superficies reveladas en los eventos históricos que se desenvuelven en el tiempo, el marco de referencia tan prominente en la literatura del realismo decimonónico. En lugar de un arte tradicional de transiciones de un evento, una sensación, una cosa a la vez, presentado en secuencia,

² James McFarlane, "The Mind of Modernism", en *Modernism: 1890-1930*, comps. Malcolm Bradbury y James McFarlane (Nueva York, 1976), p. 92. Dice McFarlane: "El vocabulario mismo del caos —desintegración, fragmentación, dislocación— implica un alejamiento o una separación. Pero lo que define al modo modernista no es el hecho de que las cosas se separen, sino el hecho de que se junten."

³ H. H. Stuckenschmidt, *Twentieth-Century Music* (Nueva York, 1969), pp. 71-90.

el arte moderno carece a menudo de progresión causal y de plenitud aparentes. Se quiere que exista dentro de un "presente continuo" y abierto, donde se yuxtaponen diversas experiencias, pasadas y presentes, interiores y exteriores, de diferentes personas cuyas distancias se eclipsan como en una superficie plana.⁴

Más adelante veremos si tal procedimiento revela un escape del pensamiento histórico o sólo sus formas puramente lineales evolutivas o aditivas. Por ahora bastará señalar que al explorar la simultaneidad estaban aceptando los modernistas el presente efímero y transitorio como el sitio del arte, el momento que se ve, según la frase de Ezra Pound, como "un suspiro entre un cliché y otro".⁵ A lo sumo, tal "estética de lo nuevo" podría refrescar las percepciones y limpiar los sentidos y el lenguaje de las respuestas rutinarias, habituales y automáticas ante el mundo, "desfamiliarizar" las conexiones esperadas y ordinarias entre las cosas en favor de otras nuevas, más profundas. Pero el montaje no tiene necesariamente tales funciones liberadoras: podría aplicarse sin dificultad en la publicidad manipuladora y la propaganda política, mientras que el culto de la novedad podría generar fácilmente en una adoración a las modas cambiantes.⁶

3) *Paradoja, ambigüedad e incertidumbre*. Para hacer frente a la declinación de las certidumbres religiosas, filosóficas y científicas (de Dios, la verdad objetiva, el progreso histórico, etc.), así como la noción misma de un punto de vista fijo, los modernistas exploraron a fines del siglo XIX la paradójica multiplicidad del mundo. Alarmados ante el espectro del nihilismo, la pérdida de significado de los imperativos trascendentes y los valores seculares firmes,⁷ los modernistas contemplaron la realidad como algo necesariamente construido a partir de perspectivas relativas, mientras trataban de aprovechar la riqueza estética y ética de imágenes, sonidos y puntos de vista ambiguos. Muchas obras modernistas son tratamientos ambiguos de la ciudad contemporánea, la máquina o las "masas".⁸ Los modernistas en-

⁴ Véase a Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918* (Nueva York, 1958), pp. 331-360; y el estudio precursor de Joseph Frank, publicado por primera vez en 1945, "Spatial Form in Modern Literature", en *The Widening Gyre* (Nueva Brunswick, N. J., 1963), pp. 3-62.

⁵ Citado por Renato Poggioli, *Theory of the Avant-Garde* (Cambridge, Mass., 1968), p. 82.

⁶ *Ibid.*, pp. 79-84.

⁷ Irving Howe, "The Idea of the Modern", en *Literary Modernism*, comp. Irving Howe (Nueva York, 1967), pp. 36-40.

⁸ Véase a Peter Gay, *Art and Act: On Causes in History—Manet, Gropius, Mondrian* (Nueva York, 1976), pp. 108-110.

cuentran un valor estético en la confrontación de la experiencia urbana, por ejemplo, desde diversos ángulos aparentemente contradictorios (la ciudad como liberación de la tradición y la rutina, pero también como el sitio del alejamiento interpersonal y la experiencia fragmentada, como se observa en los señeros poemas urbanos de Baudelaire).

En lugar de una narración omnisciente y confiable, los escritores modernos desarrollan perspectivas singulares o múltiples, pero siempre limitadas y falibles, para la contemplación de los eventos. Las paradojas inconclusas pueden estructurarse de tal modo que se supiera al lector o al auditorio cómo podrán resolver las contradicciones fuera de la obra intencionalmente inconclusa (como trató de hacerlo Brecht), o sintetizar provisionalmente las perspectivas múltiples (como incitan a hacerlo los pintores cubistas a quienes observan sus obras). Más radicalmente, sin embargo, las paradojas pueden agudizarse hasta el punto de la irresolución aparente, confrontando al lector o al auditorio con una realidad "cara de Jano", impenetrable en sus enigmas (por ejemplo, Kafka o Beckett).

4) *La "deshumanización" y el desvanecimiento del sujeto o la personalidad individual integrada.* Tanto en la literatura romántica como en la literatura realista del siglo XIX, aparecen los personajes individuales con rasgos de personalidad fuertemente estructurados y desarrollan su individualidad a través de una vida de interacción social. (Hemos visto la importancia que Marx y Engels asignaban a esto en su visión del realismo.) El narrador o el dramaturgo, mediante descripciones de la conducta o de los estados psíquicos, o a través del diálogo dramático, trata de revelar personajes humanos integrados en su proceso de formación y transformación más o menos ordenadas.

En cambio, los modernistas tales como Joyce, Woolf, Faulkner —ha escrito Irving Howe— no tratan el personaje como una entidad coherente, definible y bien estructurada, sino como un campo de batalla psíquica, o un enigma insoluble, o la ocasión para un flujo de percepciones y sensaciones. Esta tendencia a disolver el personaje en una corriente de experiencias atomizadas... deja su lugar... a una tendencia opuesta... donde el personaje se separa de la psicología y se confina a una secuencia de eventos severamente objetivos.⁹

En la pintura moderna, la forma humana se ve violentamente distor-

⁹ Howe, "Idea of the Modern", p. 34.

sionada por los expresionistas, descompuesta y geoméricamente rearmada por los cubistas, y por supuesto desaparece totalmente en el arte abstracto no figurativo. En este capítulo y los que siguen, veremos reiteradamente que la poesía impersonal, la deshumanización en las artes visuales, los personajes colectivos o masivos en el teatro, y la fragmentación de la personalidad en la novela, son rasgos importantes de la cultura moderna.¹⁰ Pero será necesario mostrar la forma ampliamente contrastante en que se manejó esta "crisis de la individualidad", por decirlo así, dentro de la diversidad de corrientes modernistas.

En las secciones que siguen trataremos de situar en la historia las diversas corrientes seminales del modernismo. Por ahora, convenirá hacer algunos comentarios acerca del ambiente cultural y social general en que se desarrolló el "movimiento" global. Primero, vale la pena considerar algunos aspectos generales de la vida cultural y política de Europa en este período. El modernismo estético se desarrolló en sus etapas iniciales dentro de un contexto más amplio de declinación de la fe religiosa entre la población educada de fines del siglo XIX, lo que alentó entre los artistas, escritores y músicos una actitud hacia el arte y su habilidad como si fuesen en cierto sentido un sustituto de las certidumbres religiosas. Además, la "revuelta contra el positivismo" en la ciencia natural y el pensamiento social, iniciada por Baudelaire y por Nietzsche en los decenios de 1860 y 1870, cobró impulso en el decenio de 1890 y ayudó a la difusión de la precursora revuelta simbolista contra la estética mimética, mientras preparaba algo del terreno para posteriores alejamientos del realismo del siglo XIX.¹¹ En una forma más especializada, el deseo mismo de reproducir o representar simplemente el mundo natural o social como tal se vio minado para muchos pintores y novelistas por la importancia creciente de la fotografía por una parte, y la investigación social empírica por la otra, que los dejaba en libertad para desarrollar imaginativas construcciones o explorar las peculiaridades de su propio medio estético. (Ésta distaba de ser una conclusión universal; después de todo, el naturalismo y el simbolismo coincidieron en el tiempo, en sus días de gloria a fines del siglo XIX.)

¹⁰ Véase, en particular, a José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art; and Other Essays on Art, Culture and Literature* (Princeton, N. J., 1968).

¹¹ Véase un examen general de la "revuelta contra el positivismo", en H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society: The Reconstruction of European Social Thought 1890-1930* (Nueva York, 1961), cap. 2. Por su repercusión sobre el modernismo estético, véase a McFarlane, "The Mind of Modernism", pp. 71-94.

Las amenazas contra la ciencia positivista y el optimismo secular derivaron, en parte, de una crisis política e intelectual del liberalismo, contra la cual se sentían inmunes los socialistas de la Segunda Internacional. El radicalismo de clase media del período de 1789-1870 se había desvanecido o absorbido para el decenio de 1880. Había concluido en gran medida la lucha "heroica" y confiada contra el absolutismo aristocrático. (La situación francesa era excepcional por cuanto los republicanos de clase media atacaban a la derecha monárquica.) Las élites tradicionales aristocráticas, autoritarias y militaristas encontraban ahora, en las banderas del nacionalismo y el imperialismo, los conductos adecuados para perpetuar su poder en el mundo moderno de la industria, la sociedad de masas y el gobierno parlamentario. La prolongada depresión de 1873-1896, que alejó a los gobiernos del libre comercio, hizo que muchos miembros de las clases medias temieran que el sistema económico se estuviese derrumbando; la incertidumbre acerca del futuro tendía a sustituir las anteriores expectativas de progreso indefinido. La depresión, al igual que las recientes expansiones democráticas del derecho de voto, provocaron crecientes dificultades electorales para los partidos políticos liberales. Nuevos movimientos de masas, ya fuesen socialistas a la izquierda o nacionalistas extremos a la derecha, estaban provocando ahora una gran ansiedad entre los respetables burgueses.¹² Muchos miembros de la clase media conservaban los supuestos liberales, y en el período de 1896-1914 retornaron la prosperidad y el optimismo, pero en los decenios de 1880 y 1890 se inició un bombardeo intelectual de las certidumbres liberales (las que eran también en gran medida las certidumbres marxistas del período). Las nociones de la racionalidad humana y el progreso secular a través de la ciencia y la industria eran atacadas ahora por pensadores tales como Nietzsche, Pareto, Sorel y Langbehn. Los intelectuales liberales, en particular, temían por su futuro en la sociedad de masas (Freud es un ejemplo excelente). Al mismo tiempo, la adición de un determinismo darwinista-naturalista pesimista a la tradición de racionalidad crítica de la Ilustración estaba echando las bases de ataques posteriores al credo liberal.¹³

¹² David Landes, *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present* (Cambridge, Inglaterra, 1969), pp. 231 y 240-246; Eric Hobsbawm, *The Age of Capital, 1848-1875* (Nueva York, 1975), pp. 337-342.

¹³ George Lichtheim, *Europe in the Twentieth Century* (Nueva York, 1972), pp. 209-220 y 243.

Todos los criterios principales del modernismo que hemos examinado —preocupaciones formales, montaje espacial, el cultivo de la paradoja, la declinación del sujeto individual— se vieron influidos en sus orígenes por esta gran crisis del pensamiento liberal de los siglos XVIII y XIX. El énfasis en la simultaneidad y la agudizada "conciencia presente", por oposición al proceso temporal, derivaba en parte de una pérdida de la creencia en el curso benéfico del desarrollo histórico lineal (aunque, como veremos más adelante, en el periodo de 1905-1925 hubo un resurgimiento de la esperanza histórica, ahora mezclada también con el terror, atizado por una oposición a las nociones del progreso *automático*). La "crisis de la individualidad" en el arte moderno reflejaba los temores (o las esperanzas, en algunos casos) de muchos intelectuales y artistas ante la llegada de una época de "masas" y de poderío tecnológico sin precedente. Por último, las formulaciones paradójicas y las imágenes ambiguas, así como una concentración en la habilidad formal del arte, se vieron alentadas por la pérdida general de las certezas religiosas y seculares.¹⁴ El hecho de que gran parte de la cultura modernista haya surgido de tal debilitamiento del optimismo liberal ayuda a explicar que apenas en los años veinte, y sobre todo en los treinta, un grupo de intelectuales marxistas alemanes sintiera simpatía por la cultura alternativa de los modernistas: ahora, particularmente por el ascenso del fascismo y la derrota de la clase trabajadora alemana, cobraban conciencia de que no eran inmunes, como socialistas, a esta clase de desencanto, como lo habían creído los socialdemócratas antes de la guerra.

Otro cuerpo de creencias heredadas que ya no podían mantener los modernistas era la concepción de la naturaleza (desarrollada por algunos románticos) como un contrapeso efectivo para la sociedad urbana e industrial moderna.¹⁵ A fines del siglo XIX, la extensión cada vez más visible del mundo construido, urbano, industrial y científico había empezado a eliminar al campo como un refugio disponi-

¹⁴ El estudio más meticuloso y sostenido de la relación existente entre la crisis del liberalismo y un caso del ascenso del modernismo estético es el de Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture* (Nueva York, 1980).

¹⁵ Sobre este aspecto del romanticismo, véase a M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (Nueva York, 1973), especialmente pp. 88-116. Abrams nos previene que no debemos creer que los románticos deseaban un mero retorno a una naturaleza cómoda e indiferenciada; sostiene que todos los grandes escritores, y en particular Blake, "se fijan como meta de la humanidad la recuperación de una unidad que se ha ganado mediante un esfuerzo incesante y que es... un equilibrio de fuerzas opuestas que preserva todos los productos y las facultades del intelecto y la cultura" (p. 260).

ble y una inspiración emocional para la mayor parte de la *avant-garde* literaria y artística. Esto no significaba sólo que disminuía la importancia de la naturaleza como un tema del arte y la literatura. La capacidad técnica para dominar y controlar el ambiente dado, la "humanización" de la naturaleza a través de la ciudad moderna y sus diversas extensiones tecnológicas, era también una fuente de la tendencia, visible desde Baudelaire, de considerar el arte y la ciencia como objetos por derecho propio, como construcciones autorreflexivas, en lugar de expresiones más o menos directas de sentimientos o representaciones de la realidad exterior o interior (como se habían considerado en gran medida en la estética romántica).¹⁶ En la experiencia modernista, la preocupación "decadente" por un mundo "terminado" o "completado" (y sus prácticas rutinarias) alterna con las esperanzas de una reconstrucción radical de lo que se ha construido humanamente (la que puede asumir formas derechistas o izquierdistas, como en D'Annunzio o Meyerhold). En este sentido, la melancolía lánguida y el entusiasmo revolucionario (este último surgido después de 1905) pueden verse como una respuesta diferente, en parte, ante la difusión masiva de una sociedad tecnológica.¹⁷

La influencia de tales cambios culturales y políticos generales sobre los modernistas estaba matizada por su propia posición social y económica particular, su nuevo papel profesional como artistas en una sociedad cada vez más comercial. Los modernistas pertenecían a menudo a grupos, círculos o autoproclamadas *avant-gardes*, defensivas y beligerantes. Para tales grupos, las tiranías de la comercialización, la opinión pública convencional, y una cultura clásica o romántica inocua y encerrada en clichés, actuaban como un irritante y una provocación para la revuelta, pero se ejercían dentro de límites que permitían el libre juego del escándalo y la experimentación (los que también podían absorberse eventualmente y convertirse en un nuevo cliché).¹⁸ Las connotaciones militares de la frase *avant-garde*

¹⁶ Véase a M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953). Véanse otros contrastes entre el simbolismo y el romanticismo en Anna Balakian, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal* (Nueva York, 1967), pp. 34-38.

¹⁷ Acerca de la influencia de la "humanización técnica de la naturaleza" sobre los escritores y los artistas modernos, he encontrado útiles las lecturas siguientes: Stephen Spender, *The Struggle of the Modern* (Berkeley, 1963), pp. 143-155; Frederic Jameson, "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber", *New German Critique*, 1 (invierno de 1974); y Wylie Sypher, *Literature and Technology: The Alien Vision* (Nueva York, 1968).

¹⁸ Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 95-100 y 106-108.

sugieren una pequeña comunidad atacada, desesperadamente necesitada de apoyo mutuo entre sus miembros —alentando un arte para nuestros congéneres estéticos, preocupados por las cuestiones de la habilidad y la forma—,¹⁹ a fin de poder lanzar “ataques guerrilleros” contra los diversos establecimientos culturales.

Durante el último tercio del siglo XIX, la posición profesional del artista, escritor o músico (como proveedor de mercancías culturales en el mercado) jugó también un papel en el surgimiento de una perspectiva estética y social modernista. El cambio del sistema de patronazgo al de mercado en las artes se había iniciado en la Inglaterra del siglo XVIII, y se había anticipado a los modernistas, a escala más amplia, por lo menos en un par de generaciones, como ha demostrado César Graña en su estudio de los intelectuales parisienses de 1830-1860. Hacia mediados del siglo XIX, la declinación del sistema de patronazgo y las condiciones de la venta en un mercado activo, competitivo, habían dado nuevo impulso a la originalidad y la innovación y prometían rápida fama y fortuna como recompensa del trabajo “creativo”; por otra parte, sin embargo, la respuesta incierta de un público nuevo, distante, de clase media masiva, y la gran dependencia de consideraciones mercantiles impersonales, alentaban sentimientos de martirio entre artistas, escritores y músicos, y los volvía impotentes en un mundo torpe y hostil.²⁰

Pero fue sólo a fines del siglo XIX cuando las implicaciones plenas de la nueva situación del mercado, aunadas a los cambios culturales antes mencionados, se dejarían sentir en una forma y una perspectiva estéticas radicalmente alteradas: el énfasis modernista en el arte como una construcción de autorreferencia, en lugar de un espejo de la naturaleza o la sociedad. Hasta entonces, los sentimientos de aislamiento y de una brecha entre el artista y el público no habían sido muy intensos entre románticos y realistas, mitigados por el predominio de conceptos integradores tales como los de un ambiente natural más amplio o un proceso social comprensivo. Ahora, tales creencias confortantes estaban declinando. En los decenios de 1880 o 1890, muchos escritores y artistas, rompiendo totalmente con la estética mimética, se veían arrojados más que nunca sobre sus propias almas o su propia habilidad como un objeto central de su trabajo, sólo compartido por un círculo de iniciados de *avant-garde*. Como ocurría con otros grupos de intelectuales en el último tercio del siglo,

¹⁹ Malcolm Bradbury, “The Cities of Modernism”, en *Modernism*, p. 100.

²⁰ César Graña, *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (Nueva York, 1967), especialmente cap. 5.

CONSTRUCCIONES AUTORREFERENCIALES X
 TRAPISMO MIMÉTICO

los artistas se estaban volviendo también "expertos" dentro de un campo delimitado. Defendiendo sus propios derechos especiales ("el arte por el arte mismo") como otro "grupo de interés" aislado, se asemejaban mucho en este sentido a los abogados, periodistas o profesores, excepto que los artistas, escritores y músicos trabajaban con mayor dificultad por cuenta propia, ya que carecían de una clientela regular.²¹ Es más fácil condenar esta postura aparentemente arrogante, como lo han hecho muchos marxistas, y las actitudes aristocráticas, a menudo despectivas y desdeñosas que sin duda generaba, que reconocer el otro resultado igualmente significativo, pero más prometedor: una atención más cuidadosa a las formas en que toda realidad supuestamente "representada" en el arte es, en efecto, una construcción de la actividad, la forma y los materiales estéticos.

Por razones que apenas han empezado a ser examinadas por los investigadores, el modernismo literario y artístico se desarrolló primero en París durante el Segundo Imperio y los primeros decenios de la Tercera República bajo la forma de la pintura impresionista y la poesía simbolista. Sin embargo, el primero de estos dos movimientos fue un fenómeno transitorio. Tratando de captar con precisión lo que se ve en un instante fugaz, en una actitud ultrapositivista inspirada por la nueva instantánea fotográfica, muchos impresionistas empezaron a explorar los mecanismos y la experiencia de la propia contemplación (algo especialmente claro en las últimas obras de Monet). Además, dejando en la tela algunas pinceladas de su obra, empezaron a explorar la presencia material de la obra de arte misma, y a alejarse del ilusorio realismo tradicional que pretende crear un espejo reluciente para la contemplación de la llamada realidad externa.²² Pero la estética impresionista, que puede apuntar hacia una superación de la teoría mimética, nace de una actitud positivista y naturalista. La explicitud y claridad del rompimiento con la tradición es mayor en el

²¹ Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 112-114, donde afirma que el artista se ve impulsado "a asumir la ficción de ser un profesional que trabaja por cuenta propia, pero en la mayoría de los casos carece de la clientela regular del médico, el abogado y el ingeniero. Sobre el proceso de profesionalización entre intelectuales y artistas, he utilizado también las obras siguientes: John R. Gillis, *The Development of European Society, 1770-1870* (Boston, 1977), pp. 271-274; y Wolfgang Saucer, "Weimar Culture: Experiments in Modernism", *Social Research*, 39:2 (verano de 1972).

²² Alan Bowness, *Modern European Art* (Londres, 1972), caps. 1 y 2; Wylie Sypher, *From Rococo to Cubism in Art and Literature* (Nueva York, 1960), último capítulo.

simbolismo, la fuente más rica del modernismo en el campo de la literatura de acuerdo con muchos críticos,²³ y, lo que es igualmente importante para nuestros fines, en la gran corriente estética presente en la obra de Walter Benjamin.

Para los simbolistas, cuyos manifiestos aparecieron en el decenio de 1880 pero cuya práctica derivó de la obra anterior de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, el lenguaje poético debe desligarse en la mayor medida posible de sus funciones meramente discursivas, de referencia o representación. Un poema es un arreglo de palabras, y "la palabra 'rosa'", por ejemplo "es un objeto tan válido como la flor" cuya imagen despierta en la mente.²⁴ Aunque tal uso del lenguaje había sido explotado a menudo en la literatura, y sobre todo en la poesía, fueron los simbolistas quienes, concentrándose en los procesos singulares de su propia habilidad poética, insistieron con mayor vigor en la función metafórica, no mimética, de las palabras. Por supuesto, el realismo tiene también su modo figurativo. Pero como ha observado Roman Jakobson, los realistas literarios tendían a usar equivalencias "metonímicas" o "secuenciales" (por ejemplo, "la Casa Blanca considera una nueva política"), desarrollando los aspectos diacrónicos del lenguaje mediante la sustitución de frases "adyacentes" o "contiguas"; en cambio, los simbolistas hacían hincapié en la metáfora altamente asociada (por ejemplo, "el carro avanzó como un escarabajo"), aprovechando las relaciones sincrónicas o "verticales" del lenguaje.²⁵

Para Baudelaire y los simbolistas posteriores, la naturaleza no se experimenta ya como una realidad independiente que existe en sí y para sí, de modo que la mente o la imaginación sea su descubridor o su reflejo; es más bien un "depósito inmenso de analogías [creadas]", de correspondencias y signos, un estimulante para el uso psicológico y musicalmente resonante del lenguaje. El arte no se basa en la naturaleza sino en el pensamiento; por lo tanto, es un artificio. La habilidad del poeta es evocativa, donde viajamos entre las corres-

²³ Uno de los primeros tratamientos influyentes del simbolismo como la fuente principal del modernismo literario en la poesía y la novela es la obra de Edmund Wilson, *Axel's Castle* (Londres, 1961); un tratamiento reciente es el de Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*.

²⁴ Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 196-199.

²⁵ Roman Jakobson, "Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy", en *European Literary Theory and Practice*, comp. Vernon W. Gras (Nueva York, 1973), pp. 119-129; Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley, 1977), pp. 76-79.

pondencias de los sentidos —como en “los perfumes y colores y sonidos que conversan” de Baudelaire—,²⁶ y las cosas de la mente despiertan símbolos análogos en el mundo de las imágenes (o viceversa).²⁷

A fin de encontrar algún ancla como artistas en el nuevo espacio urbano, los poetas y novelistas de inspiración simbolista construyen puentes metafóricos entre los mitos antiguos y modernos (Joyce y Rilke son buenos ejemplos), que al vestir estéticamente los objetos desnudos y las experiencias pasajeras de la vida diaria permitan la concentración en ellos.²⁸ En un mensaje de experiencia espacializada —donde se mezclan los recuerdos colectivos o personales, o los lugares muy apartados—, la aparente carencia de significado y el tedio del tiempo secuencial se disuelven en un viaje sensorial por la imaginación. Esto es relativamente accesible para la poesía y la pintura. Pero la espacialización penetró aun en las artes más temporalmente organizadas de la novela (Proust) y la música (Debussy y el “impresionismo musical”).

El sitio de este efecto espacializado, separado de los credos integradores del pasado y del proceso temporal de la tradición, es la ciudad moderna, al principio del París de fines del siglo XIX (más tarde Berlín, Dublín, Nueva York, etc.), cuya belleza y entorno todavía preindustrial en gran medida ayudan a explicar la primacía de la visión en este simbolismo temprano. (Aunque carecía de grandes fábricas, París era una ciudad técnicamente transformada tras el rápido trabajo de renovación urbana de los decenios de 1850 y 1860, que entonces representaba un ambiente visiblemente artificial.)²⁹ Artistas y escritores se deleitaban observando la transitoriedad constantemente cambiante de las multitudes en los amplios bulevares de las metrópolis de Haussmann. La perspectiva urbana de los estetas parisienses iba más allá de las meras evaluaciones positivas o negativas de la ciudad contemporánea. En lugar de emitir simplemente juicios éticos o sociales, trataban de experimentar plenamente el exceso urbano de estímulos, sus confusiones, su transitoriedad, y las profundidades de sus propias conciencias.³⁰ La ciudad contemporánea se revelaba tam-

²⁶ Charles Baudelaire, *Flowers of Evil* (Nueva York, 1962), p. 161.

²⁷ Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (Nueva York, 1950), pp. 15-19.

²⁸ Stephen Spender, en *The Struggle of the Modern*, subraya este esfuerzo para soportar el rompimiento con la tradición construyendo puentes poéticos hacia el pasado, mientras se vive plenamente en el presente.

²⁹ Sobre la rápida transformación de París en esta época, véase a David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (Princeton, N. J., 1958).

³⁰ Carl E. Schoske, “The idea of the City in European Thought”, en *The Historian and the City*, comp. Oscar Handlin (Cambridge, Mass., 1963), pp. 109-111.

bién como una metáfora vigorosa para todo arte en su existencia misma como una construcción humana.

El hecho de que los estetas parisienses no se sentían enteramente cómodos en este ambiente, o demasiado optimistas acerca del futuro, se sugiere en la necesidad de estrategias estéticas de copiar y sobrevivir, algo que no siempre funcionaba. Esto puede verse como una retirada y una fuga de la realidad social hacia un alternativo mundo mítico construido mediante la transformación poética de lo que se ve o se escucha; encontramos fácilmente muchos casos de esta clase en la cultura de *fin-de-siècle*. En el caso más extremo, tal retiro de la energía de la participación activa en el mundo asumió la forma de una obsesión por la declinación y la muerte (aunque estetizada, y por ende distanciada hasta cierto punto, de la confrontación directa de los terrores). En Francia, y luego en la Austria de *fin-de-siècle*, los simbolistas (como Mallarmé o Hofmannsthal) cultivaron un placer perverso por verse a sí mismos como una raza en melancólica declinación y fueron elocuentes transmisores del mito generalizado de la decadencia a fines del siglo XIX. La sensación de condena y abismo se consideraba una fuente principal de nuevas experiencias en un mundo congelado y cansado, donde una palabra favorita, *souffre*, significaba ambiguamente la tumba y la puerta hacia la imaginación.⁸¹

Pero el arte de los simbolistas no sólo debe ser interpretado como en esos ejemplos, aparentemente perversos, de retiro estético. Su ataque al lenguaje del discurso convencional y a las suposiciones liberales y de otra índole de la cultura europea occidental tiene otra faceta. La labor simbolista también fue un ataque inspirado y socialmente necesario al rancio y devaluado lenguaje de la política y el comercio y a su consiguiente limitación de la experiencia. Los simbolistas insistieron en que la "realidad" es mediatizada por el lenguaje en que mentalmente la construimos. Aquí no sólo se trataba de la metáfora. Por ejemplo, Mallarmé no estaba tan preocupado por las correspondencias poéticas como por crear un lenguaje rico y enigmático de sugestividad ambigua y múltiple, libre de los confines limitadores de los sentidos únicos y literales.⁸²

⁸¹ Balakian, *The Symbolist Movement*, pp. 65, 78, 116, 143 y 169. Véase un análisis del caso vienés, que subraya la relación existente entre las obsesiones con la muerte y la experiencia de evanescencia y transitoriedad, en William J. Johnston, *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938* (Berkeley, 1972), pp. 165-180.

⁸² Balakian, *The Symbolist Movement*, pp. 49 y 83-84. Acerca de la teoría simbolista del lenguaje, véase a A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895* (Oxford, Inglaterra, 1968), pp. 129-193.

Los simbolistas no estaban racionalizando simplemente un escape del mundo, sino luchando con "realistas" y "objetivistas" más convencionales acerca del significado de la llamada "realidad". Cuando se acusa a los simbolistas de "escapismo" no se aclara adecuadamente un problema más pertinente de su obra: los simbolistas de fines del siglo XIX usaban a menudo su técnica formal de un modo que reforzaba un sentimiento de impotencia social, como en el cultivo de una estética de la muerte. Gran parte de la obra simbolista de este período supone y refuerza un sentimiento fatalista de la pérdida del dominio y el control de un mecanismo social congelado e inflexible. Por ejemplo, el joven Yeats escribe: "Todo visionario sabe que el ojo de la mente llega pronto a ver un mundo que la voluntad no puede moldear o cambiar, aunque puede hacerlo aparecer y desaparecer de nuevo."³³

Sorprendentemente, tal pesimismo y parálisis sociales conecta a los simbolistas franceses de fines del siglo XIX con el movimiento literario contemporáneo del naturalismo. Grandes escritores naturalistas como Zola, Ibsen y el joven Hauptmann, al revelar los "hechos" perturbadores de la pobreza de la clase trabajadora, o exponer las crueles realidades de la sagrada familia de la clase media, trataban quizá de activar políticamente a sus lectores o auditorios en apoyo de causas progresistas. Pero en la obra naturalista hay presiones sociales y hereditarias que se imponen a la acción humana y determinan el carácter humano, y el mundo social aparece como un mecanismo independiente, fuera de control, y como una continua fuente de ansiedad. Los simbolistas del período trataban de transformar poéticamente, con su arte, la forma en que pensamos e imaginamos el mundo que nos rodea (y en esto eran muy diferentes de los naturalistas), pero también ellos perciben el mundo con fatalismo, gobernado por fuerzas sobre las que no pueden ejercer ningún control.³⁴ (Una excepción parcial aquí son los simbolistas que apoyaban las causas anarquistas en los decenios de 1880 y 1890; sin embargo, tales consideraciones políticas afectaban escasamente su obra poética, visual o novelística.)³⁵

Se objetará que el simbolismo es un arte extremadamente subjetivo, mientras que los naturalistas trataban de distanciarse objetivamente de su material. Pero así se pierde de vista lo que es realmente nuevo

³³ Citado por Wilson, *Axel's Castle*, p. 42.

³⁴ Balakian, *The Symbolist Movement*, pp. 139-139; y Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute* (Nueva York, 1979), pp. 37-38.

³⁵ Véase a Eugenia W. Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1843-1893* (Nueva Haven, Conn., 1961), especialmente pp. 127-143, 179 y 211.

en la poesía de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Eliot, en la música de Debussy y en las novelas de Proust, Joyce y Woolf. Los simbolistas se oponían a la visión del arte como una autoexpresión romántica. Por ejemplo, en sus últimos poemas trataba Mallarmé de crear obras impersonales sugestivas de que el mundo-objeto, con todas sus resonancias poéticas y sus significados ambiguos, deja sus huellas en todos nuestros pensamientos.³⁶ Para Mallarmé y los simbolistas, el secreto del arte poético reside en la independencia "objetiva" del lenguaje (como un sistema transmitido por tradición) frente a las meras funciones comunicativas y por ende intrasubjetivas. (Por esta razón, ha sido considerado como una fuente principal del pensamiento estructuralista francés.)³⁷

El trabajo puro implica la desaparición de la elocución del poeta —comenta Mallarmé— el poeta deja la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su disparidad; las palabras surgen con reflexiones recíprocas como una senda virtual de fuego sobre piedras preciosas: reemplazan la respiración perceptible de la antigua inspiración lírica o la entusiasta dirección personal de la oración.³⁸

El poeta simbolista hiperconsciente, desde Baudelaire hasta Eliot y Valéry, observa su propia personalidad como un objeto, un "otro"; es un espectador sensible a sus propias visiones.³⁹ No es que los simbolistas no experimentaran la angustia personal, ni maldijeran el aplastamiento de la personalidad en el mundo moderno; es más bien que una poesía impersonal, concentrada en los misterios del lenguaje, funcionaba como una liberación de tales dolores, mientras que el "proceso creativo" estuviese en marcha.

Gran parte de la literatura, la pintura y la música modernistas francesas (con una repercusión muy amplia sobre todo el mundo occidental) muestra una tendencia hacia una estética despersonalizadora, un distanciamiento del ego mediante la acción del lenguaje, el sonido o la vista. Pero este impulso hacia la "distancia" objetiva no tiene que asumir la forma receptiva, pasiva y estetizante que hemos visto entre los poetas de *fin-de-siècle*. El simbolismo de T. S. Eliot, Paul Valéry, Joyce, Pound, o el viejo Yeats, en los decenios posteriores a 1910, no está atado así por una mentalidad lánguida y melancólica, ni es

³⁶ Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, p. 29.

³⁷ Véase a James A. Boon, *From Symbolism to Structuralism* (Oxford, Inglaterra, 1972).

³⁸ Citado por Rosen, "The Origins of Walter Benjamin".

³⁹ Shattuck, *The Banquet Years*, p. 350; véase también a Arthur Rimbaud, *Complete Works* (Nueva York, 1976), pp. 100-105.

un abandono de la observación y la crítica social más directa.⁴⁰ Eliot, Pound y Yeats, en efecto, abandonan una retirada estética pura y unen su arte en ocasiones a un modo de la sugerencia política que era en muchos sentidos claramente reaccionario.⁴¹

Sin embargo, el rompimiento más claro con el causancio y la lasitud poética fue un alejamiento formal más revolucionario, independiente del simbolismo e iniciado ahora entre los pintores. En los años anteriores a la primera Guerra Mundial, los cubistas habrían de desarrollar un arte agresivo que atacaba la aparentemente inamovible "facticidad" y permanencia del mundo-objeto, al mismo tiempo que alentaba un sentido más activo de su producción y reproducción humanas. Con una explosión de energía, los cubistas habrían de romper el talante melancólico observado a menudo en el arte simbolista para construir un modernismo más agresivo, el que pronto se utilizaría políticamente por la izquierda en el turbulento ambiente de la Rusia posrevolucionaria.

Los cubistas culminaron la estética impresionista y simbolista —el tiempo expresado como una simultaneidad en el espacio, la autorreflexión estética, etc.—, pero lo hicieron con un sentido activo de la construcción humana de la naturaleza y la sociedad. En el cubismo, los objetos no se evaporan en el espacio una vez que han sido sugeridos de modo metafórico, como ocurre con los tonos de un Baudelaire, un Monet o un Debussy. Es significativo que los cubistas usen de ordinario los colores para fines arquitectónicos, no poéticos o emotivos. La inteligencia humana no se considera limitada a la metamorfosis poética, en la imaginación, del mundo que se percibe, permitiendo que el arte se experimente como un santuario compensatorio; tampoco se percibe la realidad exterior como necesariamente determinada por fuerzas "cosificadas" que escapan a nuestro control.

El cubismo aproxima al arte moderno y a la ciencia moderna, liberada del positivismo decimonónico. La yuxtaposición y la colisión dinámica de diferentes ángulos y momentos en el espacio y el tiempo del cubismo sugieren, por una parte, el abandono relativo de la noción de verdades fijas y absolutas, o de un orden objetivo monolítico percibido por un observador externo desde un punto estacionario.

⁴⁰ Wilson, *Axel's Castle*, pp. 34-37, 55-56, y 80-110.

⁴¹ Véase a John Harrison, *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia* (Nueva York, 1967).

Como dice Gide, el arte se vuelve una "explotación de una incertidumbre".⁴² En un importante documento primario del movimiento, los artistas Albert Gleizes y Jean Metzinger explicaron en 1912: "Un objeto no tiene una forma absoluta, sino muchas; tiene tantas formas como planos haya en la región de percepción."⁴³

El objeto de la investigación en la ciencia moderna no es la naturaleza como tal, sino la investigación humana de la naturaleza. "La ciencia natural —escribe Werner Heisenberg— forma parte de la interrelación existente entre la naturaleza y nosotros mismos; describe la naturaleza como algo expuesto a nuestro método de investigación."⁴⁴ De igual modo, en la obra precursora de Braque y Picasso de 1907-1912, "todas las referencias de las apariencias se hacen como signos en la superficie de la pintura". Privado de toda la profundidad ilusoria creada por las tradiciones de la perspectiva renacentista, el lienzo pintado es ahora el "origen y la suma de todo lo que vemos". Las numerosas perspectivas yuxtapuestas en el espacio bidimensional, que nos obligan a ver los objetos en una relación recíproca cambiante y en constante movimiento, aparecen en un "campo de visión... que es la pintura misma".⁴⁵

Pero esto no es sólo un ejemplo de la autoconciencia estética, una percepción y un adorno de las peculiaridades del medio realizados por los pintores a imitación de los poetas. Se demuestra que el mundo-objeto, en la medida en que tiene algún significado, es inseparable de su percepción cambiante y pluridimensional por parte de los humanos. Mientras que los simbolistas y los impresionistas habían aprovechado la metáfora y el color para estetizar la realidad, los cubistas atacaron más directamente la noción del arte como algo que lleva una hermética existencia independiente, aislada del mundo exterior visible. Al mismo tiempo, trataban de demostrar mediante la incorporación de "objetos encontrados" (como páginas de periódicos, pedazos de cordón o de madera) que el arte no es una ventana hacia el mundo "exterior", sino un aspecto de la "realidad" misma. En esta concepción, la "realidad", dentro y fuera del arte, es un artificio y una "construcción".⁴⁶

⁴² Sypher, *From Rococo to Cubism*, p. 306.

⁴³ Albert Gleizes y Jean Metzinger, "Cubism, 1912", en *Theories of Modern Art*, comp. Herschel B. Chipp (Berkeley, 1970), p. 214.

⁴⁴ Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy* (Nueva York, 1958), p. 75.

⁴⁵ John Berger, *The Moment of Cubism and Other Essays* (Nueva York, 1969), pp. 20-22.

⁴⁶ Sypher, *From Rococo to Cubism*, pp. 257-288 y 293.

Aparte de esta confianza renovada en la penetración y la movilización del mundo-objeto supuestamente fijo, los cubistas mostraron una actitud más esperanzada, o por lo menos más abierta, hacia el significado social de la sociedad industrial, por comparación con los simbolistas. Esto se advierte con mayor claridad en las variantes o los sucesores del impulso cubista después de 1917 (la pintura, el cine y el teatro constructivistas de rusos y alemanes; la *Neue Sachlichkeit*; la arquitectura y la música "funcionales"; el Bauhaus; etc.), donde se concibe entusiastamente el arte en relación con la ingeniería moderna. Pero esta esperanza renovada, que moderniza los sueños de la Ilustración en los usos humanitarios del dominio técnico de la naturaleza, estaba implícita ya en el movimiento cubista. Por ejemplo, Guillaume Apollinaire, uno de los primeros articulistas literarios de la estética cubista y una figura central de la vida cultural francesa entre 1905 y 1918, se burlaba de la mera alquimia y resonancia musical de las palabras, y de su carácter de puentes metafóricos hacia los mitos del pasado, y trataba de descubrir un nuevo realismo modernista que se mostrara entusiasta hacia un futuro industrial y urbano.⁴⁷ Hay aquí cierto paralelo con el movimiento futurista simultáneo. Pero en contraste con los futuristas italianos (cuya identificación irracionalmente intoxicada con la velocidad y la maquinaria era una estética embruteciente de la guerra y la destrucción modernas compatible con el fascismo), los cubistas eran mucho más racionales, analíticos y constructivos en su trabajo artístico y en sus actitudes sociales.

En términos estrictos, para Picasso y Braque predominan los experimentos conceptuales en el "pensamiento del objeto"; la elección del objeto es neutral y variada, e incluye a personas, escenarios naturales, mesas, instrumentos musicales, etc. Los dos grandes innovadores, modernos en su percepción, se vieron menos arrebatados o absorbidos por la vida moderna como tal. Sin embargo, en el período de 1911-1925, Delauney, Léger, Apollinaire y otros cubistas franceses, los constructivistas rusos de inspiración cubista (Tatlin, Gabo, Lissitzky, Meyerhold, Eisenstein, etc.), y la escuela alemana de Bauhaus influida por ellos, revelan claramente una actitud positiva hacia las potencialidades humanas de la tecnología avanzada y la producción masiva.⁴⁸

No fue ésta la única implicación de la corriente cubista (otra de tales implicaciones fue el arte abstracto, puramente no figurativo), pero

⁴⁷ Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, pp. 217-246.

⁴⁸ Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (Nueva York, 1965), pp. 98-101, 115-116, 193-195 y 235-238.

sí fue una implicación importante, sobre todo para muchos artistas, arquitectos, cineastas y dramaturgos socialmente preocupados en los años veinte.

Después de 1911, los temas cubistas se tomaron a menudo de las construcciones artificiales de la ciudad moderna: desde la torre Eiffel (que fascinó a muchos) hasta los objetos ordinarios de uso común, como los ceniceros o las tazas de café. En términos generales, los cubistas encabezaron la aceptación artística de objetos baratos, producidos en masa, que colocaron en sus lienzos y se negaron a ver como nocivos para la "cultura", considerándolos más bien como su redefinición moderna.

Entre los diversos modernismos, fue significativamente la obra cubista la que registró con mayor claridad las innovaciones técnicas del montaje cinematográfico, desarrolladas en París alrededor de 1900. La cinematografía, que se ha considerado como la forma por excelencia del arte del siglo XX por su construcción tecnológica y su atractivo para las masas, es un proceso de yuxtaposición de miles de tomas separadas en una forma que (como nuestro pensamiento, según los cubistas) sincroniza las diferentes ubicaciones espaciales y temporales de un objeto. Muchos directores habrían de usar el montaje en una forma lineal o lírica, creando la ilusión de un flujo regular, ininterrumpido, por la sucesión rápida de tomas escasamente diferentes. Pero Eisenstein, de inspiración cubista y marxista, usó la cinematografía para revelar la realidad social como una construcción mudable de perspectivas y objetos variables y opuestos (el filme se "construye" en la sala de edición, no sólo se recibe en nuestra mente a través de los ojos). En esta forma ayudó a revelar las inspiraciones cinemáticas del cubismo, aunque ni siquiera su montaje desconcertante creaba o describía el mundo en una forma tan radicalmente simultánea como lo habían hecho los pintores.⁴⁹ El cine ayudó también a los cubistas en su estudio del "poder silencioso, dinámico" de los objetos. En los años veinte escribió Fernand Léger: "Antes de la invención del cine, nadie conocía las posibilidades latentes en un pie, una mano, un sombrero."⁵⁰

La observación de Léger sugiere otra cuestión. Alejándose del retrato psicológico, los cubistas trataron de revelar las ambigüedades

⁴⁹ Sypher, *From Rococo to Cubism*, pp. 274-276; Arnold Hauser, *The Social History of Art* (Nueva York, 1958), vol. 4, p. 239.

⁵⁰ Chipp, *Theories of Modern Art*, pp. 279-280. Véase también a John Berger, "Fernand Léger", en *Selected Essays and Articles: The Look of Things* (Nueva York, 1972), pp. 107-121.

existentes en nuestra percepción de la figura y el rostro humanos, que presentaron como una organización de planos y de estructuras geométricas sobre la superficie pintada. Como ocurría en la teoría científica, para ayudar a entender la complejidad inmensa del mundo tratando de reconstruirlo, simplificaron todas las formas humanas y físicas hasta llegar a sus elementos básicos, desarmando una máquina para reconstruirla.⁵¹ A nosotros, tan familiarizados con los usos a menudo deshumanizantes de nuestra propia tecnología, quizás nos resulte difícil considerar esta perspectiva despersonalizante como algo potencialmente esperanzador. Para los cubistas, sin embargo, el enfoque mecánico proveía un instrumento para el abandono de la idea del artista como un genio aislado, una figura heroica, apartado de la sociedad industrial moderna para cultivar su propia personalidad. Su aceptación de la sociedad tecnológica y su cultura ocurrió dentro de un clima intelectual francés que había sido durante largo tiempo más hospitalario hacia la ciencia, la vida urbana, la maquinaria, etc. que por ejemplo en la Inglaterra del siglo XIX, de industrialización más rápida, o la Alemania de 1870-1945.

Hemos afirmado que el modernismo se relaciona con los numerosos ataques sufridos por el liberalismo político e intelectual alrededor de 1900. Esto pareciera oponerse a la aseveración cubista de la inteligencia analítica, el sentimiento del control social, la esperanza científica e industrial. Pero la confianza cubista no es la de la perspectiva liberal (y socialdemócrata): el empirismo y la confianza tradicionales en el progreso lento, lineal, evolutivo, ha sido sustituido por el ataque revolucionario de los cubistas contra la aparente estabilidad de los objetos que se desarman, se hacen chocar y se reconstruyen en la superficie de la pintura, en una construcción posible entre otras muchas. Cada momento está integrado por tales síntesis contingentes mediante las cuales rehacen el mundo la actividad y la percepción humanas. En efecto, la nueva "Ilustración" fue la de la física moderna.

Desde otro punto de vista, los inicios cubistas (1907-1914) coincidieron con una nueva militancia socialista en Europa, como la de los sindicalistas franceses, los socialdemócratas izquierdistas alemanes, los bolcheviques rusos que se apartaron de las versiones evolutivas y parlamentarias del marxismo que habían ejercido su influencia sobre la Segunda Internacional. Por supuesto, los pintores cubistas no establecieron tales conexiones en este período. Fueron sus seguidores des-

⁵¹ John Berger, *Success and Failure of Picasso* (Londres, 1965), pp. 56-57.

⁵² Bowness, *Modern European Art*, p. 127.

pués de 1917, incluidos los constructivistas rusos y alemanes, los dadaístas alemanes y los surrealistas franceses, quienes desarrollaron radicales implicaciones políticas con procedimientos cubistas. En estos movimientos, la estética modernista surgió de una crisis de la política liberal y los supuestos intelectuales, como había ocurrido también con el simbolismo. Pero aquí no se desarrolló un alejamiento y un esteticismo políticos, sino una nueva urgencia revolucionaria, una sensación de que el progreso social no se obtenía simplemente —sobre todo en vista de los diversos hábitos de pensamiento conservadores arraigados en la población— sino que podría promoverse activamente atacando estos hábitos de frente con tácticas culturales modernistas, como las que estaban implícitas en el lenguaje del cubismo.

Convendrá iniciar una reseña de este modernismo marxista de los años veinte con la Unión Soviética. En el decenio posterior a 1917, los pintores, los poetas, los arquitectos y los directores teatrales y cinematográficos rusos produjeron toda una serie de modelos para el arte izquierdista moderno que derivan en última instancia del cubismo. Éste fue el período de la ilustrada actuación de Anatoly Lunacharsky como ministro de educación, cuando los líderes del partido se mostraban relativamente indulgentes hacia la experimentación cultural; Trotsky escribió en este espíritu *Literatura y revolución* en 1922. Mientras que la gran mayoría de los escritores rusos (simbolistas o realistas) se opusieron a la revolución (los futuristas constituyen una excepción importante) y se fueron al exilio, muchos artistas visuales se unieron a los victoriosos comunistas con esperanza de una cultura y una sociedad nuevas, liberadas, basadas en el industrialismo.⁵³ Para ellos, como para los comunistas gobernantes, “la idea de la industrialización había adquirido un poder lírico, ya que parecía ofrecer un conducto para evitar, en lugar de padecer y soportar, toda una fase de la historia”.⁵⁴ Así pues, la celebración a menudo utópica (y a veces ingenua) de la producción maquinal y material en el arte posrevolucionario ruso estaba relacionada sin duda con la pobreza y el atraso económico ancestrales del país por comparación con la situación de Europa Occidental, y con las esperanzas de muchos de sus intelectuales occidentalizados en un camino alternativo (socialista) hacia la modernidad.

⁵³ Gleb Struve, *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953* (Norman Okla., 1971), p. 5; Camilia Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922* (Londre 1962), p. 215.

⁵⁴ John Berger, *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist the URSS* (Nueva York, 1969), p. 216.

El futurismo italiano (privado de sus arrebatos más destructivos) y el cubismo francés se habían dejado sentir en la pintura y la poesía rusas justo antes de la primera Guerra Mundial. Después de 1917, artistas tales como Lissistsky, Eisenstein, Tatlin, Mayakovsky, Rodchenko, Meyerhold y otros, trataron de extender esta obra en una forma política y socialmente revolucionaria. En el teatro experimental, la cinematografía, la tipografía geométrica o los planos arquitectónicos de estos años (llamados generalmente "constructivistas"), la máquina se convirtió en el modelo, o la metáfora, de la propia creación artística. En un manifiesto constructivista de 1928 se leía lo siguiente: "La formación material del objeto deberá sustituir a su combinación estética. El objeto deberá tratarse como un todo, de modo que no tendrá un estilo discernible sino que será simplemente un producto de un orden industrial tal como un automóvil, un avión, etc."⁵⁵ El artista se convirtió en un profeta de una tecnología de dirección colectiva, como se observa por ejemplo en la famosa obra de Tatlin, "Monumento a la Tercera Internacional", o en la de Naum Gabo, "Proyecto de una Estación de Radio".⁵⁶ La arquitectura, el campo más natural del esfuerzo grandioso de los constructivistas por integrar el arte, la industria y la vida social, les quedaba vedada en gran medida. Como ocurrió con otras visiones, los diseños de Tatlin y de Gabo nunca se materializaron, lo que se debió sobre todo a la miseria económica del país durante los primeros quince años posteriores a 1917. Cuando la construcción se volvió económicamente factible de nuevo, en 1932, el realismo socialista se había establecido como el estilo oficial.⁵⁷

En cambio, fue en el teatro y el cine donde el constructivismo encontró su realización más plena. En las obras dirigidas por Vsevolod Meyerhold en los años veinte, cuya influencia sobre Brecht es indudable,⁵⁸ se abandonaron por completo las convenciones ilusionistas tradicionales del escenario. En lugar de una cortina o de sostenes naturalistas, sólo había "construcciones" tales como andamios, cubos y arcos. Éstos y otros objetos geométricos dinámicos formaban parte principal de la acción de las obras. Los actores y los objetos se encontraban en movimiento casi continuo, mientras que el drama se veía repetidamente "interrumpido" por los reflectores, las secuencias filmadas proyectadas, y un acompañamiento musical irregular de una

⁵⁵ Gray, *The Great Experiment*, pp. 249-250.

⁵⁶ Berger, *Art and Revolution*, pp. 37-46.

⁵⁷ Gray, *The Great Experiment*, p. 251.

⁵⁸ John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (Nueva York, 1968), p. 208.

variedad habitualmente popular (tonadas de acordeón o de jazz). La actuación, basada en lo que Meyerhold llamaba "biomecánica", atacaba directamente los procedimientos naturalistas desarrollados por Stanislavsky y asumía la forma de gestos despersonalizados, estilizados y simbólicos (tomados a menudo de la gimnasia), cada uno de los cuales significaba, pero no imitaba, una emoción diferente. Rompiendo radicalmente con los personajes individualizados, Meyerhold distinguía a sus actores de acuerdo con su clase económica: ciertos movimientos físicos simbolizaban una clase u otra. Para subrayar la atracción popular de su teatro y atacar las tradiciones conservadoras del arte refinado, Meyerhold introdujo bufones de la corte, acróbatas y payasos de circo, o personajes de la comedia libera.. La obra no era un producto terminado, sino una creación inconclusa de actores y auditorio por igual, a cuya construcción contribuían activamente los espectadores.⁵⁹ Los ambientes y los movimientos sugerían el mundo industrial contemporáneo, pero no los "representaban" simplemente; nunca se permitía que el auditorio olvidara que se encontraba en un taller teatral que era una fuerza productiva por derecho propio.

Un constructivismo marxista de tipo similar era evidente en la obra cinematográfica de Sergei Eisenstein, quien había trabajado con Meyerhold. Ya hemos mencionado sus técnicas de montaje cubista, mediante las cuales trataba de demostrar la construcción arquitectónica involucrada en la edición del filme ("construido", no "proyectado") y la colisión dialéctica de las clases económicas y las fuerzas productivas en el proceso social. Eisenstein compartía el hincapié utópico de Meyerhold en los tipos humanos colectivos, las masas heroicas y las máquinas industriales. Pero el meollo de sus procedimientos y su perspectiva social era la discontinuidad, la colisión de imágenes, objetos, y fuerzas sociales, que explícitamente contrastaba en sus escritos con el "ensamble de piezas" más continuo, evolutivo, que observaba en la mayor parte de la cinematografía de otros creadores. Según Eisenstein, el montaje podría "compararse mejor con la serie de explosiones de un motor de combustión interna que hace avanzar a su automóvil o tractor".⁶⁰ Intencionalmente buscaba que sus auditorios se liberan del consumo pasivo habitual de una narración lineal fácilmente digerible. Por su parte, construía desconcertantes yux-

⁵⁹ *Meyerhold on Theatre*, comp. Edward Braun (Nueva York, 1969), pp. 159-166 y 183-203; Henri Arvon, *Marxist Esthetics*, pp. 60-64.

⁶⁰ Sergei Eisenstein, *Film Form and Film Sense* (Nueva York, 1957), p. 38.

taposiciones de imágenes, y alusiones simbólicas, que obligaban al espectador a mantenerse alerta e interrelacionar imágenes o eventos de un modo activo. Concentrando su cámara en ciertos detalles físicos. Eisenstein no sólo proyectaba acercamientos (como los lentes del médico en *El acorazado Potiomkin* sino que cuidadosamente componía referencias cruzadas simbólicas, cuyo efecto dependía de la participación inteligente del auditorio.⁶¹

El marxismo modernista, que utilizaba medios derivados en última instancia del cubismo, era también evidente en Alemania en los años veinte. El montaje dadaísta se asociaba en otras partes a la intencional carencia de sentido nihilista, la protesta aleatoria y absurda contra la lógica y la razón respetables (derrotadas por los horrores mecanizados de la primera Guerra Mundial).⁶² Pero en Berlín se asociaba íntimamente con las simpatías comunistas en 1919, y se desarrolló como un arte de crítica social amarga pero muy clara. En particular, artistas tales como Richard Huelsenbeck, John Heartfield, y sobre todo George Grosz (todos ellos muy conscientes de los acontecimientos soviéticos), utilizaron el montaje sobre el lienzo o mediante fotos yuxtapuestas para lanzar ataques salvajes contra las clases gobernantes alemanas y la ética militarista.⁶³ En otro frente, Erwin Piscator, el director de teatro experimental y teórico que se había aliado a Dada, llevó las ideas de Meyerhold a Alemania. Piscator subordinaba por entero los individuos a sus papeles "épicos" en la lucha de clases, y utilizaba medios técnicos modernos tales como las proyecciones filmicas múltiples y simultáneas, los titulares periodísticos y las plataformas móviles para definir la época histórica de esa lucha y para "interrumpir" la acción de modo que se revelara su naturaleza construida y no lineal. Como Meyerhold el predecesor, y Brecht el seguidor, Piscator utilizó tales métodos "constructivistas" para impulsar a su auditorio a la acción colectiva.⁶⁴

Menos específicamente marxista, pero comprometida con el desarrollo de un arte igualitario basada en el constructivismo, era la obra de la famosa escuela arquitectónica Bauhaus fundada en 1919. (La

⁶¹ Thorold Dickinson, *A Discovery of Cinema* (Oxford, Inglaterra, 1971), p. 24.

⁶² Raymond, *From Baudelaire to Surrealism*, p. 203; Berger, *The Moment of Cubism*, pp. 29-31; Tristan Tzara, "Dada Manifesto", en *Paths to the Present*, comp. Eugen Weber (Nueva York, 1960), pp. 247-253.

⁶³ Beth Irwin Lewis, *George Grosz: Art and Politics in the Weimar Republic* (Madison, Wisc., 1971), pp. 52-61; Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: Western Europe* (Nueva York, 1970), pp. 632-637.

⁶⁴ Jürgen Rühle, *Theater and Revolution* (Munich, 1963), pp. 132-158.

escuela había sido grandemente influida al principio por el expresionismo alemán, pero después de 1922 utilizó crecientemente las actitudes y los diseños constructivistas.) Los colaboradores Bauhaus buscaban caminos modernos hacia un objetivo socialmente democrático mediante el retorno del artista a la producción industrial. "Usando la máquina como otra clase de instrumento", como escribió Walter Gropius, el espíritu orientador de la escuela, el artista "podría 'regresar el arte al pueblo' mediante la producción masiva de cosas hermosas".⁶⁵ El diseño geométrico y funcional moderno se relacionaba con una concepción del arte como un oficio, una forma de "trabajo manual" producido por los esfuerzos colectivos de diversos "artistas-trabajadores".⁶⁶

Estos ejemplos de la actividad artística en Alemania y Rusia en los años veinte ilustran el gran alcance de las derivaciones cubistas hacia la izquierda política (de ordinario marxista). Pero el principal movimiento post-cubista francés del período, el surrealismo, constituye un caso más complejo y ambivalente. Desde cierta perspectiva, el surrealismo representaba una opción alternativa a la estética cubista, ya que los cubistas trataban de penetrar y reestructurar los objetos mundanos, mientras que los surrealistas trataban de liberar su propia vida de fantasía. Sin embargo, los surrealistas mostraban ciertos usos cubistas de la imaginación. Utilizando la psicología freudiana y los anteriores *avant-gardes* parisienses (en particular los simbolistas), trataban de someter la lógica a los sueños en su "escritura automática" y su "asociación libre", pero en su arte y su literatura presentaban este material como desconcertantes yuxtaposiciones pictóricas de imágenes radicalmente disociadas. Por ejemplo, el poeta decimonónico Lautréamont, de gran influencia,⁶⁷ había construido esta imagen surrealista favorita: "Es tan guapo... como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección."⁶⁸ "El espíritu está maravillosamente presto para atrapar la más leve relación existente entre dos objetos seleccionados al azar —escribió André Breton—, y los poetas saben que siempre podrán decir que el uno se parece al otro, sin temor a engañarse."⁶⁹ Pero en lugar de la

⁶⁵ Citado por Barbara M. Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945* (Cambridge, Mass., 1968), p. 67.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 50-51 y 57.

⁶⁷ Maurice Nadeau, *The History of Surrealism* (Nueva York, 1965), pp. 75-76.

⁶⁸ Citado por Roger Shattuck, "Surrealism Reappraised", en *The History of Surrealism*, por Maurice Nadeau, p. 25.

⁶⁹ Citado por Roger Short, "Dada and Surrealism", en *Modernism*, comps. Bradbury y McFarlane, p. 303.

espontaneidad caótica de la antilógica dadaísta, los surrealistas cultivaban una noción de "azar objetivo", la existencia simultánea de los principios contradictorios del azar y el orden oculto. Por ejemplo, Aragon y Breton, en sus narraciones de la vida diaria parisiense, buscaban la "facticidad causal de la coincidencia (el encuentro necesario y aleatorio, por ejemplo), sin ningún intento de transformar lo cotidiano en una ficción".⁷⁰ Sugiriendo su método, Aragon escribió en *Le Paysan de Paris*: "La realidad es la ausencia aparente de la tradición. Lo asombroso es la contradicción que aparece en lo real."⁷¹

Los surrealistas representaban las experiencias internas y externas, simultáneas y mutuamente contradictorias, con un detalle naturalista extremo, como se observa en las pinturas de Dalí, Tanguy y Ernst, que parecen fotografías de sus fantasías. Este montaje trataba a menudo de ayudar a rehacer el mundo social según el modelo de la vida de los sueños. Siguiendo a los simbolistas, los surrealistas rechazaron la autoexpresión romántica al presentar las huellas y las imágenes del mundo de los objetos que quedan en la mente como reverberaciones. Esta "objetividad" asumió formas lingüísticas e imaginistas: "Una noche en particular, cuando estaba a punto de quedarme dormido —escribió Breton—, advertí una oración... que tocaba en la ventana."⁷² Sin embargo, como sucesores de los cubistas, los surrealistas ofrecían estas imágenes en una colisión dinámica y un montaje racional, pero con una intención más definida de "profundizar los fundamentos de lo real" sacando a sus auditorios del aislamiento habitual de sus experiencias, en particular las de despertar y soñar.⁷³ Así pues, las asociaciones aparentemente "libres" eran mucho más "construidas" que pasivamente "recibidas", aunque Breton instaba a que se privara a la mente de su facultad crítica y se la convirtiera en un "receptáculo silente de tantos ecos, modestas máquinas registradoras".⁷⁴

Ocupados en un acto muy delicado de impostura, los surrealistas trataban con grandes dificultades de balancear y conectar "el rendimiento ante el inconsciente" y el automatismo psíquico con la revo-

⁷⁰ Shattuck, "Surrealism Reappraised", p. 20; véase también el excelente análisis de Peter Bürger en *Theorie der Avant-Garde* (Frankfurt a.M., 1972), pp. 87-92.

⁷¹ Louis Aragon, *The Nightwalker*, traducción al inglés de Frederick Brown (Englewood Cliffs, N. J., 1970), p. 166. Esta es la edición inglesa de *Le Paysan de Paris*.

⁷² André Breton, "What Is Surrealism?", en *Paths to the Present*, comp. Eugen Weber, p. 261.

⁷³ André Breton, "First Surrealist Manifesto", en *Surrealism*, por Patrick Waldberg (Londres, 1965), pp. 66-75; Breton, "What Is Surrealism?", pp. 253-279.

⁷⁴ Breton, "What Is Surrealism?", p. 264.

lución social. Muchos se vieron arrastrados al comunismo después de 1927, y luego invocaron el materialismo marxista en su guerra contra la estética idealista y la cultura burguesa. Pero al tratar de tender puentes hacia la filosofía y la acción política marxistas, los surrealistas se veían frustrados por el materialismo mecánico y el comportamiento dictatorial del comunismo oficial, el que para fines de los años veinte se subordinaba cada vez más al control estalinista.⁷⁵ Sin embargo, es posible que las inclinaciones comunistas hayan funcionado en parte como una defensa contra su aceptación como un escándalo disfrutable por el público burgués, o contra su absorción por el mundo literario de París, como ocurrió a muchos *avant-gardes*, sobre todo después de 1950.⁷⁶ Por supuesto, ésta no es necesariamente una postura puramente estética, sino un acto de distanciamiento político en defensa de una imposibilidad de digestión cultural autoproclamada. Desde este punto de vista, tales inclinaciones tuvieron éxito durante algún tiempo.

A fines de los años treinta, Benjamin, y Adorno disputaron acerca de que los surrealistas sólo reflejaran la experiencia de un mundo cosificado fuera de control (al que se rendían en su dominación de los datos del "inconsciente") o afrontaran ese mundo de manera seria y eficaz (mediante sacudidas de las asociaciones lógicas y mentales habituales). Más adelante volveremos a ocuparnos de este punto. Por ahora bastará señalar la aparente ambivalencia del surrealismo: alternativamente activo y pasivo, esperanzado y desesperado, amo y registrador de las confusiones de la posguerra en la Europa Occidental y Central que contrastaban con el boyante talante utópico del constructivismo ruso inicial.

Lo que compartían surrealistas y constructivistas era la continuación y el desarrollo de la estética modernista francesa: un rechazo no sólo de la "mimesis" realista sino también de la autoexpresión romántica, una concentración en las funciones de objetivación y despersonalización del lenguaje, la imagen y el sonido. Esta dirección tomada por los modernistas franceses se aclarará en un enfoque comparativo posterior, un examen de las *avant-gardes* expresionistas de Alemania y Austria en los años de la primera Guerra Mundial.

⁷⁵ Balakian, *Surrealism*, pp. 135-139; Ferdinand Alquié, *The Philosophy of Surrealism* (Ann Arbor, Mich., 1965), pp. 56-67; Herbert Gershman, *The Surrealist Revolution in France* (Ann Arbor, Mich., 1969), pp. 86-116.

⁷⁶ Roger Short, "The Politics of Surrealism", en *Left-Wing Intellectuals Between the Wars, 1919-1939*, comp. Walter Laqueur y George L. Mosse (Nueva York, 1966), p. 23.

Un esteticismo lánguido (influido por las corrientes provenientes de Francia) caracterizó la primera oleada de la modernidad artística en Viena, una cultura de desesperación política elaborada por la intelectualidad posliberal después de 1890.⁷⁷ Pero en el decenio más expresionista anterior a la guerra, se manifestó en las artes una comunicación muy urgente de angustia y temor (por ejemplo, en la ruta que va de Klimt a Schiele y a Kokoschka).⁷⁸ En Alemania, en cambio, la intensidad retórica y las violentas distorsiones visuales de los expresionistas aumentaron como una reacción contra la falta de expresión emocional que sentían en la literatura naturalista, la *avant-garde* del Berlín del decenio de 1890. Pero independientemente de los antecedentes inmediatos del expresionismo en diversos lugares, este movimiento del período de 1905-1920 proveyó por primera vez al mundo de habla alemana de sus propias artes modernistas. En las pinturas, los dramas y los poemas nerviosos, agitados y sufrientes de esta generación, los artistas austriacos y alemanes proyectaban sus tormentas interiores sobre todo lo que sentían ajeno y opresivo: la máquina, la ciudad, la familia, las "masas". En estos años, los cubistas estaban analizando y reconstruyendo confiadamente los objetos del mundo; los expresionistas, en un espíritu de religiosidad primitiva y angustiada, trataban desesperadamente de expulsar los torbellinos interiores de la prisión que llevaban dentro de sí.

Los escritores expresionistas trataban a menudo de superar, mediante su trabajo, los sentimientos de autodesprecio, culpa y carencia de valor. Como artistas sensitivos e intelectuales sesudos, que se sentían incapaces para funcionar en el mundo social —al revés de lo que ocurría con los burgueses prácticos, soberbios, a quienes a menudo envidiaban (con frecuencia sus propios padres)—, trataban de relacionarse con la "humanidad" revelando un sufrimiento y una nostalgia por la regeneración que todos compartimos.⁷⁹ Las creaciones resultantes muestran una "determinación común de subordinar la forma y la naturaleza a la experiencia emocional y visionaria". Edvard Munch, uno de los pintores más influyentes, había "sentido un grito que atravesaba la naturaleza" y había colocado esta angustia en un

⁷⁷ Véase a Carl E. Schorske, *Fin de Siècle Vienna*.

⁷⁸ Sobre este giro, véase *Ibid.*, capítulo final; y Johnson, *The Austrian Mind*, páginas 143-147.

⁷⁹ Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature* (Palo Alto, Cal., 1959), especialmente caps. 4 y 5.

lienzo.⁸⁰ Los pintores expresionistas distorsionaban la figura humana de modo violento y agresivo, recurriendo a las representaciones góticas y reformistas alemanas del tormento de Cristo, o a las estilizaciones de la escultura primitiva.⁸¹ Kandinsky explicó su afinidad con el arte primitivo en esta forma: "Al igual que nosotros, estos artistas purros trataban de expresar sólo sentimientos interiores y esenciales en sus obras; en este proceso, pasaban por alto lo fortuito con toda naturalidad."⁸² A fin de forzar al lenguaje a transmitir explosiones psíquicas urgentes, los escritores expresionistas construyeron oraciones cortadas, contraídas o invertidas, chillidos monosilábicos, o hipérbolos furiosos. Sus propósitos —tan modernos como su obra aparece en lo estético— eran éticos, espirituales o "políticos", la comunicación de dolores intensos para ayudar a construir una comunidad de los dolientes. En otro nivel, gran parte de esta actividad, cualesquiera que fuesen sus metas expresas, parece tener una función terapéutica en gran medida: su "angustia no parece reflejada en el arte tanto como liberada a través de él".⁸³

En el expresionismo coexisten a menudo las denuncias violentas y las plegarias de amor y hermandad. Abunda el vocabulario de una religiosidad atormentada y apocalíptica en el uso frecuente de palabras como "abismo", "oscuridad", "llanto", "bondad", "alma", "amor", "espíritu", etc. Las pinturas de Nolde y la escultura de Barlach proveen ejemplos visuales de una nostalgia por la inocencia espiritual; pero en los años anteriores a la primera Guerra Mundial hay claras anticipaciones (¿temerosas? ¿esperanzadas?) del Armagedón que vendrá. Es obvia la intensidad de los instintos eróticos y violentos desatados en este arte y se ha relacionado con una revuelta cultural de clase media más general en Alemania y Austria, en el período de 1901 a 1920, contra el ascetismo y la represión puritanos del superego cultural victoriano del siglo XIX.⁸⁴

⁸⁰ Victor H. Miesel, comp., *Voices of German Expressionism* (Englewood Cliffs, N. J. 1970), p. 1.

⁸¹ Peter Selz, *German Expressionist Painting* (Berkeley, Cal., 1957), pp. 12-19. Ace de la "deformación agresiva" en la literatura y la pintura expresionistas, véase a chard Hamann y Jost Hermand, *Expressionismus* (Munich, 1976), pp. 44-57.

⁸² Wassily Kandinsky, "Concerning the Spiritual in Art", en *Paths to the Pres* comp. Eugen Weber, pp. 211-212 y 220.

⁸³ Rosen, *Arnold Schoenberg* (Nueva York, 1975), p. 15.

⁸⁴ Arthur Mitzman, *The Iron Cage: An Interpretation of Max Weber* (Nueva Y 1969), p. 251. Véase también su ensayo "Anarchism, Expressionism and Psychoanal" *New German Critique*, 11 (invierno de 1977); y Roy Pascal, *From Naturalism to pressionism: German Literature and Society, 1880-1918* (Londres, 1973), pp. 225

En la mejor obra expresionista —en Kafka, Schoenberg y Beckmann, por ejemplo—, el vigor reside precisamente en la negación de la resolución, la armonía o la comodidad fácil (un punto que Adorno subrayaría al elogiar a Schoenberg).⁸⁵ por ejemplo, en las paradojas de Kafka o las tonalidades musicales flotantes de una “disonancia emancipada”. La determinación de Schoenberg de no resolver las cuerdas disonantes con las consonantes era un rechazo de la tradición de la cadencia armónica, el relajamiento de la tensión en la dirección del reposo, que había sido fundamental durante siglos de música.⁸⁶ En las obras de Schoenberg, Kafka o Beckmann, las agonías del artista podrían comunicarse con nuevos medios formales, pero no podrían atenuarse fácilmente. Así pues, el sueño expresionista es una “pesadilla” como el mundo exterior; no existe aquí el interés simbolista o surrealista por los sueños reales como una revelación superior o un enriquecimiento de la experiencia.⁸⁷

Pero los nuevos métodos formales de Kafka y de Schoenberg no eran típicos de todas las variedades del expresionismo. La principal distinción existente dentro del movimiento no se planteaba tanto dentro de su ala “religiosa” y su ala “política” —ambas impulsadas por ansiedades psíquicas y espirituales— como entre su retórica pesada y sus métodos objetivantes de construcción artística. Los expresionistas más ingenuos y más tradicionales en sentido estético (como Johst, Ehrenstein, Rubiner, y a menudo Toller) simplemente declaman y gritan sus sentimientos, sin darles una intensidad formal independiente que atraería la máxima atención. Gran parte de lo efímero del movimiento era de esta clase: objetable por razones estéticas y políticas. Quienes expresaban estados de conciencia con mayor eficacia lo hacían por medios diversos de la objetivación formalizada: el cinismo concentrado y provocativo de Wedeking y Sternheim; la materialización personificada de las emociones en la escultura de Barlach; las extensas parábolas aforísticas de los dramas de Georg Kaiser (cuyas características épicas influyeron sobre Brecht); la condensación y las abstracciones lingüísticas delicadas de los “poetas de Sturm”; la estricta reorganización formal de la música serial de Schoenberg; y, sobre todo, la prosa clásica engañosamente simple y la forma parabólica condensada de las visualizaciones de los sueños de Kafka.⁸⁸

⁸⁵ Véase, por ejemplo, a Adorno, *The Philosophy of Modern Music*, pp. 39-40.

⁸⁶ Rosen, *Arnold Schoenberg*, p. 26.

⁸⁷ Sokel, *The Writer in Extremis*, pp. 37-38.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 50-51, 106-113 y 161.

Sin embargo, la objetivación expresionista difería marcadamente de las variedades simbolistas o cubistas, como habría de sugerir Theodor Adorno, el admirador de Schoenberg. Las formas francesas del modernismo revelaban una agradable rendición despersonalizadora ante las características objetivantes del lenguaje, la vista y el sonido (como ocurre en el simbolismo o el surrealismo), o un estudio "científico" del mundo de los objetos, prometedor de su reconstrucción intelectual o física (cubismo). Pero el arte más eficaz de los expresionistas, objetivado como un conducto de intensificación de sus proyecciones personales, como ocurre en la visión aterradorizante de la metamorfosis de Gregor Samsa. En Francia, los modernistas reaccionaron a menudo con vigor contra la subjetividad personalizada romántica. Pero si la obra expresionista alemana mostraba una liquidación del yo psicológico autónomo, esto había sido para los expresionistas una dolorosa experiencia de la disolución del ego que pugnaba por comunicarse, no una agradable liberación de la individualidad "romántica".⁸⁹

Si la contemplación del yo no provee ningún consuelo porque ya no estamos seguros siquiera de lo que sea o dónde se encuentre el yo —escribió Anna Balakian a propósito de los expresionistas—, el culto del lenguaje, tan agradable para los simbolistas, ya no ofrece ningún placer, ni poder alguno para combatir la desolación del espíritu humano.⁹⁰

La aclaración es fundamental para entender las formas contrastantes de la "deshumanización" y la "estilización" de la cultura moderna, y es especialmente importante para nuestros propósitos. Tales distinciones ayudarán a iluminar los conflictos existentes entre nuestras cuatro grandes figuras, dos de las cuales abrazaron el "fin de la subjetividad" en la nueva época colectivista y tecnológica (Brecht y Benjamin, abrevando en fuentes rusas o francesas en sus diferentes formas), mientras las otras dos trataban de combatirlo en la tradición alemana o austriaca (Lukács y Adorno, el primero con nostalgia clásica, el segundo con estoicismo moderno).

Hemos visto en el capítulo anterior que en el pensamiento social romántico alemán era común la prevención contra las amenazas plar-

⁸⁹ Esto se ilustra excelentemente con la continuación de la presencia romántica, aun que radicalmente reorientada hacia la disonancia angustiada y la fragmentación, en música de Schoenberg hasta el fin de sus días: por ejemplo, "el ascenso y descenso de las melodías [que] implica la oscilación tonal de la agitación a la estabilidad", el hecho de que no hay líneas melódicas "expresivamente neutrales". Rosen, *Arnold Schoenberg*, pp. 45-46.

⁹⁰ Balakian, *The Symbolist Movement*, p. 195.

teadas por la vida social moderna al desarrollo personal. Esta preocupación se intensificó entre las clases medias alemanas, los profesores, los intelectuales y los artistas, con el rápido impacto traumático del crecimiento urbano e industrial ocurrido en Alemania entre 1870 y 1914.⁹¹ Muchos poemas, dramas, filmes y pinturas expresionistas revelan una repulsión por los aspectos impersonales, mecánicos, rutinizados y autoritarios de la moderna vida fabril y urbana, combatiendo con urgencia renovada una de las tendencias principales del pensamiento social romántico (el *Gas de Kaiser* y la *Metropolis* de Fritz Lang son dos ejemplos bien conocidos).⁹² La visión de la ciudad tecnológica diabólica introdujo nuevos elementos formales en la poesía alemana de este periodo, cuyas imágenes y significados disociados y en colisión violenta matizan el ideal del "sujeto" humano intacto.⁹³ El Berlín sombrío, altamente industrializado y militarizado, fue la ciudad de muchos expresionistas, tan diferente del París todavía espacioso, visualmente atractivo y de lenta industrialización. Al revés de la técnica del montaje desarrollada por los franceses, los expresionistas presentaron la yuxtaposición de experiencias cacofónicas como una protesta y una prevención ominosa; no sugirieron una aclimatación social o estética a la nueva metrópoli, ni una validación de ella.

La protesta dirigida contra la supuesta pérdida de la identidad individual en la sociedad moderna es especialmente clara en la representación de la "masa" colectiva, reducida en muchas obras teatrales y filmes expresionistas a autómatas sin rostro que actuaban irracionalmente, movidos por la sugestión demagógica. Los constructivistas y los marxistas del teatro y el cine en los años veinte (como Meyerhold, Eisenstein, Piscator y Brecht) adoptaron abiertamente la tendencia hacia la colectivización en la sociedad moderna cuando sustituyeron los personajes individualizados tradicionales por los "tipos" sociales (tales como el industrial, el obrero o el soldado). Pero las obras expresionistas que precedieron su trabajo muestran la subordinación de la persona al papel social ("padre", "hijo", "masa", etc.), en un espíritu de profundo desencanto pesimista, como se observa en

⁹¹ Véase a George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology* (Nueva York, 1964); Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair* (Berkeley, Cal., 1961); y Fritz Ringer, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933* (Cambridge, Mass., 1969).

⁹² Sokel, *The Writer in Extremis*, p. 195.

⁹³ Pascal, *From Naturalism to Expressionism*, pp. 143-180.

El hombre y las masas (1919), de Toller.⁹⁴ En tales casos, se presentan en forma ingenua y retórica ciertas experiencias que reciben un tratamiento mucho más convincente en las novelas y los cuentos de Kafka, donde se presenta sutilmente el desvanecimiento insidioso de toda esperanza de autonomía del sujeto frente a los controles sociales y burocráticos generalizados e interiorizados.

En sus análisis estéticos y sociales recurre Theodor Adorno a las enseñanzas de Freud y de Marx para subrayar lastimosamente la tesis expresionista radical de la voluntaria "disolución del sujeto" en lo que llamó la "sociedad totalmente administrada" de la época burguesa reciente.⁹⁵ Al hacer hincapié en la "alienación" y la "cosificación", los autores marxistas (como Adorno) podían tratar tales temas con mayor sutileza que en el manejo a menudo simplista y francamente elitista de los expresionistas: en muchas de las obras de los expresionistas se contrasta a los intelectuales, de algún modo capaces de la elección autónoma y la voluntad afirmativa, con las "masas" robotizadas.⁹⁶ (Algunas huellas de este elitismo son evidentes en Adorno y otros marxistas de Frankfurt, pero sólo dentro de una evaluación de la posición de los intelectuales que resultaba mucho más profunda y plural que la ofrecida por los expresionistas.)

Muchos expresionistas buscaban la liberación de las cargas del aislamiento personal mediante la integración en un nuevo "sujeto" colectivo autodeterminante: una "comunidad" espiritualmente transformada de una clase u otra. La esperanza de un surgimiento de tal alternativa a la impotencia individual o el automatismo masivo —que equivalía a otra versión de la nostalgia de la clase media alemana por la arraigada *Gemeinschaft* en lugar de la moderna *Gesellschaft* atomizada—⁹⁷ era más marcada hacia el final de la Guerra Mundial. Por ejemplo, Ernst Toller esperaba "encontrar al hombre en la masa; liberar a la comunidad en la masa", a través de la acción política.⁹⁸ En el período de 1917-1919, muchos expresionistas se in-

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 148-149.

⁹⁵ Véase, por ejemplo, a Theodor Adorno, *Minima Moralia* (Londres, 1974), páginas 15-18, y muchos otros pasajes.

⁹⁶ Pascal, *From Naturalism to Expressionism*, pp. 148-149.

⁹⁷ Los términos se contrastaron durante largo tiempo en el pensamiento social romántico alemán pero se definieron clásicamente alrededor de 1890 en el famoso estudio sociológico de Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*.

⁹⁸ Ernst Toller, "Man and the Masses", en *Avant-Garde Drama: Major Plays and Documents, Post World War One*, comps. Bernard F. Dukore y David C. Geroul (Nueva York, 1969), p. 162.

toxicaron con la política, ya que esperaban febrilmente una renovación o *Wandlung* cuyos grandes lineamientos se dejaban en una vaguedad espiritualizante. Su lenguaje vacío y abstracto ("el hombre nuevo", "la revolución del espíritu") sugiere algo de la distancia inmensa que separaba a estos intelectuales de los grandes estratos sociales de la sociedad alemana, pero también refleja la atmósfera milenaria del periodo, simbolizada muy bien en el título de una gran antología expresionista de 1919, *Menschheitsdämmerung*, con su significado sugestivamente ambiguo de "penumbra" y de "amanecer" para la humanidad.⁹⁰ Después de la guerra aparecieron muchas expresiones ambivalentes de "utopía" y "apocalipsis", esperanza extrema y temor¹⁰⁰ (aunque siempre en una forma expresionista), una actitud que habría de persistir hasta la guerra siguiente y que puede advertirse, en formas diferentes, entre nuestras cuatro figuras marxistas de la "Cultura de Weimar". En Viena, las agonías del hambre, el desempleo y el colapso burocrático de la posguerra hicieron que los intelectuales persistieran en su diagnóstico de la muerte lenta de su sociedad en un mundo agotado,¹⁰¹ la clase de actitud modernista cultural apolítica que predominaba en Austria y que Adorno absorbió en su estancia en Viena durante los años veinte.¹⁰² Sin embargo, muchos expresionistas alemanes dieron a sus aspiraciones espirituales una orientación milenaria durante la Revolución Alemana de 1918-1919 y después.

Los desencantos que siguieron a la frustración de las esperanzas socialistas radicales en esa revolución fueron en verdad amargos; para la mayoría de los expresionistas, el compromiso parlamentario burgués de la nueva República de Weimar parecía escasamente diferente del antiguo orden monárquico. Hacia 1921 y 1922 estaba clara la derrota del movimiento en varias direcciones políticas, hacia la izquierda y

⁹⁰ Sokel, *The Writer in Extremis*, pp. 164-169. En cuanto a los pronunciamientos expresionistas del periodo de la primera Guerra Mundial, la Revolución de Noviembre de 1918, y después, véase a Miesel, *Voices of German Expressionism*, pp. 151-188.

¹⁰⁰ Véase a Ivo Frenzel, "Utopia and Apocalypse in German Literature", *Social Research*, 39:2 (verano de 1972), p. 314.

¹⁰¹ Johnston, *The Austrian Mind*, pp. 73-75 y 165-180.

¹⁰² Martin Jay examina la estancia de Adorno en Viena, de 1925 a 1926, y el impacto de la ciudad sobre la perspectiva del escritor, en *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research* (Boston, 1973), pp. 22-23, y más extensamente lo hace Susan Buck-Morss en *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (Nueva York, 1977), pp. 11-17. En el capítulo VII de este libro examinaremos también esta fase decisiva de su carrera.

hacia la derecha; pronto seguiría el rechazo de todo el enfoque intensamente subjetivo por parte de muchos antiguos expresionistas.¹⁰³ Pero la corriente no murió simplemente a principios de los años veinte. Se filtró, por ejemplo, al estilo de la *Neue Sachlichkeit*, aparentemente no comprometido, de fines de ese decenio;¹⁰⁴ se absorbió y tomó direcciones conservadoras dentro de la industria filmica alemana,¹⁰⁵ y más tarde proveyó a los antifascistas como Picasso y los muralistas mexicanos del estilo pictórico que necesitaban para liberar sus angustiadas protestas políticas en los años treinta.¹⁰⁶ Podrían aducirse otros ejemplos de una presencia expresionista continua y contrastante en la vida cultural de Occidente desde principios de los años veinte. Pero el momento de mayor influencia y visibilidad, el de los años que rodearon a la primera Guerra Mundial, había pasado.

En la Segunda y en la Tercera Parte de este libro estudiaremos la forma en que diversos aspectos de los movimientos aquí reseñados fecundaron las obras de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno, o fueron criticados en ellas. Sin embargo, para completar la Primera Parte debemos examinar brevemente la historia de las respuestas marxistas al modernismo, hasta la promulgación del realismo socialista oficial en los años treinta.

Podemos anunciar sin dificultad la aparente incompatibilidad del abandono modernista de la secuencia evolutiva y la estilización formal con el "optimismo racionalista" y la estética realista que suelen señalarse como distintivos principales del enfoque de Marx. Se afirma que Marx creía en el progreso, mientras que el arte modernista es decididamente pesimista. Pero ésta es una formulación inadecuada por ambos lados. Al olvidar la crítica de Marx contra las nociones liberales del avance lineal continuo en el siglo XIX, tal enfoque pasa por alto su respuesta ambivalente y dialéctica a la sociedad capitalista industrial y al "mejoramiento" tecnológico que examinamos en el capítulo 1.¹⁰⁷ Por otra parte, los modernistas muestran algo más que la

¹⁰³ Sokel, *The Writer in Extremis*, pp. 192-226; John Willett, *Expressionism* (Nueva York, 1970), pp. 185-195.

¹⁰⁴ Helmut Gruber, "The German Writer as Social Critic, 1927 to 1933", *Studi Germanici*, 7:2/3 (1969), pp. 258-286.

¹⁰⁵ Véase a Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler* (Princeton, N. J., 1960); y Lotte Eisner, *The Haunted Screen* (Berkeley, Cal., 1969).

¹⁰⁶ Willet, *Expressionism*, pp. 210-216.

¹⁰⁷ Así ocurre aun entre algunos comentaristas bien informados sobre este tema.

mera desesperanza social. Son más comunes, sobre todo en el período de 1905-1930, diversas combinaciones de esperanza y ansiedad, dependiendo de la corriente modernista, la ubicación geográfica o el momento involucrado.

Por supuesto, Marx compartía con los liberales burgueses ciertos supuestos racionalistas y confiados acerca del curso de la historia cuya afirmación se volvió mucho más difícil para muchos intelectuales de Occidente después de 1880, y en particular después de 1914. Pero la versión del marxismo difundida por la Segunda Internacional y más tarde por el movimiento comunista representaba una caricatura y más pensamiento de Marx como un conjunto de leyes científicas determinadas, de explicaciones económicas mecanicistas de la historia, una teoría del avance histórico sostenido e ineluctable, y un culto a la productividad industrial.¹⁰⁸ Desde ese punto de vista, los intereses de la estética modernista —por ejemplo, la insatisfacción con el tiempo lineal secuencial, la exploración de la simultaneidad, el tiempo "psicológico" o el tiempo "espacial"— parecerían inevitablemente irresponsables, comodones y errados. No hay duda de que los marxistas, incluidos quienes simpatizan con la *avant-garde*, tienen algo que criticar a la cultura modernista. (Analizaremos muchas de las críticas formuladas por Brecht, Benjamin y Adorno.) Sin embargo, una epistemología objetivista y un optimismo histórico dogmático habrían de ayudar a aislar completamente a los marxistas de las innovaciones culturales de la *avant-garde* y a impedir una confrontación más fructífera de la experiencia modernista.

Por lo que toca a la forma estética y literaria, una concentración exclusiva en ciertas direcciones del pensamiento de Marx ha generado con frecuencia, entre los marxistas, una estética erróneamente prescriptiva, estrechamente utilitarista y realista. Esto hace que se irriten ante las estilizaciones estéticas y ante todo abandono de las costumbres tradicionales de la representación formal, sobre todo las del siglo XIX. Aquí podríamos reiterar lo siguiente: 1) Marx percibió

quienes no distinguen suficientemente entre Marx y su caricatura tan difundida. Un ejemplo reciente, que contiene una defensa enérgica e imaginativa del modernismo desde un punto de vista izquierdista en general, es el de David Caute, *The Illusion* (Nueva York, 1971).

¹⁰⁸ George Lichtheim presenta algunas reseñas excelentes del marxismo de la Segunda Internacional, y sobre todo de su partido principal, el PSD, en *Marxism: A Critical and Historical Study* (Nueva York, 1961), pp. 203-351; véase también a Andrew Arato, "Reexamining the Second International", *Telos*, 18 (invierno de 1973-1974), pp. 2-52; y Lucio Colletti, "The Marxism of the Second International", *Telos*, 8 (verano de 1971).

una gran diversidad de "usos" posibles del arte, uno de los cuales es su autonomía relativa frente a las necesidades económicas o políticas inmediatas, y el propósito propio que contiene en desafío de una sociedad basada en el trabajo alienado y comercialmente instrumentalizado; y 2) Marx consideraba el arte, al igual que otras formas de la actividad laboral consciente, como parte de la mediación productiva humana del mundo objetivo, no como su mero reflejo o su representación mimética.

Es cierto que las sensibilidades estéticas privadas de Marx ante las cuestiones formales no se revelan por entero en los análisis de "contenido" en los que concentró sus observaciones publicadas sobre la literatura. Es cierto también —y esto es más importante— que el elemento de clasicismo humanista presente en la perspectiva de Marx podría usarse (como habría de hacerlo Lukács) contra la fragmentación y las separaciones modernistas (en lugar de la interrelación dialéctica) entre el sujeto y el objeto. Sin duda se habría alarmado Marx ante la desaparición del yo subjetivo integrado en el modernismo. Pero las teorías de la "alienación" y la "cosificación" de Marx proveen sugerencias poderosas para la interpretación histórica favorable al "fin de la subjetividad" en las artes modernistas. Sobre este punto, una cuestión crucial podría ser la necesidad de que una obra de arte esté terminada y completa, con un autor omnisciente que presente un marco implícito para responder a los problemas sociales que se han sugerido en la obra (la perspectiva de Lukács); o si (como lo afirmaron Benjamin y Adorno) el crítico podría encontrar una "verdad histórica *no intencional* y fragmentaria en el arte de *avant-garde*, y solicitar al artista, bajo las condiciones modernas de ambigüedad y contingencia, la creación de obras inconclusas que planteen interrogantes vigorosos para la consideración del auditorio (como pudo hacerlo Brecht en sus mejores momentos). Ciertos aspectos importantes de la cultura modernista —como habrían de argüir Brecht, Benjamin y Adorno en relación con casos diferentes— podrían contener nuevas estrategias formales para la resistencia a la parálisis social y la conciencia cosificada, y para la superación de tales males, por ejemplo mediante técnicas de "distanciamiento", ataques metafóricos al tiempo lineal, el combate al lenguaje rutinario, o las experiencias atomizadas. Con tal concepción podría desarrollarse el enfoque dialéctico de Marx, en un contexto de siglo xx, hasta convertirse en el mejor arte de su tiempo como un producto de la mercantilización y como una promesa de desalienación.

Independientemente de las potencialidades de las concepciones de

propio Marx, modernistas y marxistas estaban profundamente separados en los tres decenios anteriores a la primera Guerra Mundial (aunque no siempre en los años veinte, como hemos visto). A fin de entender el período más antiguo, convendrá tener presente la influencia bohemia o aristocrática de gran parte de la *avant-garde* cultural de estos años. lo que a menudo impedía todo interés general en una alianza con un movimiento proletario masivo (una postura influida, en parte, por la posición del escritor o el artista en el nuevo mercado). Si había alguna política de *avant-garde*, era a menudo extremadamente libertaria y anarquista, como se observó, por ejemplo, entre los neoimpresionistas y simbolistas en los decenios de 1880 y 1890, y entre algunos cubistas, expresionistas y futuristas en el período de 1907-1914.¹⁰⁹ Por otra parte, los partidos socialistas oficiales de la Segunda Internacional (1889-1914), dada su perspectiva rígidamente determinista y optimista, no podían dejar de mostrar desprecio por todo lo que pudiera revelar algún rasgo de pesimismo social o de aguda conciencia estética.

La discusión sostenida en el decenio de 1890 sobre la literatura naturalista, en el seno del Partido Social-Demócrata Alemán, constituye un claro ejemplo del aislamiento intelectual de los socialistas en este período. (Podemos usar este ejemplo porque las escuelas más modernistas no recibieron tanta atención y, en todo caso, los naturalistas eran atacados por ciertas características de su obra que eran más marcadas aún entre los simbolistas, expresionistas, etc.). En la *Neue Zeit* de 1890 y 1891, Wilhelm Liebknecht, uno de los fundadores del movimiento marxista alemán, y Robert Schweichel, un anciano poeta y dramaturgo socialista, sostuvieron que la *avant-garde* literaria de los naturalistas era apenas una expresión pesimista de una cultura burguesa que iba de salida, el residuo literario de una clase en decadencia. Algunos miembros del partido, más jóvenes, mostraron mayor simpatía por las nuevas formas culturales, pero su influencia real era escasa. En la *Freie Volksbühne*, el proyecto social-demócrata de una "educación" de la clase obrera mediante obras teatrales, el partido quería que el auditorio recibiera por lo menos un mensaje socialista indirecto. En cuanto a las cuestiones formales, en un debate sobre el naturalismo y la teoría estética sostenido en el seno del partido

¹⁰⁹ Véase a Poggioli, *Theory of the Avant-Garde*, pp. 94-101; Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, pp. 237-326; Herbert, *The Artist and Social Reform*; y Helmut Kreutzer, *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1971).

en Gotha. en el año de 1896, el propio August Bebel previno que la literatura y el arte en un movimiento socialista no deberían perturbar flagrantemente los gustos conservadores que a este respecto tenían la mayoría de sus miembros, aunque también aconsejó que no se favorecieran exclusivamente los estilos artísticos tradicionales.¹¹⁰ Por supuesto, el PSD era una institución en franco crecimiento a mediados del decenio de 1890; arraigado en el movimiento sindicalista en expansión, era el ala más poderosa de la Segunda Internacional, y en los quince años siguientes habría de convertirse en el partido más grande del Reichstag. Así se explica su optimismo histórico y su confianza en el avance evolutivo, por más que fuese miope e intelectualmente rígido. Pero lo importante era que los líderes del PSD y del movimiento sindical creían que la expectativa "científica" de la victoria que ofrecían a los trabajadores desencantados constituía un gran atractivo del socialismo. En vista de esta perspectiva y de su intensa desconfianza del mundo pensante de los intelectuales independientes, no resulta sorprendente que, anticipándose al "realismo socialista", desearan una literatura claramente "positiva", no "negativa". En la conferencia de 1896, un funcionario del partido comentó: "El trabajador que debe luchar contra la pobreza, que en épocas de desempleo se inclina ya a cierto talante de depresión, no puede disfrutar el arte cuando la miseria se representa reiteradamente en los tonos más escandalosos."¹¹¹ (Desde esta perspectiva sería difícil defender a los cubistas perturbadores y exigentes, por ejemplo, independientemente de las potencialidades sociales contempladas por su arte.)

Por supuesto, hubo algunos tratamientos más refinados de la teoría literaria y estética en el período de la Segunda Internacional —sobre todo en la obra de Franz Mehring y de Georgi Plejanov—, pero también aquí se reflejaba una deformación vulgarizada del marxismo que no podía proveer bases adecuadas para una evaluación de las potencialidades del modernismo. Para Plejanov, quien influyó grandemente sobre Lenin y todos los marxistas rusos posteriores, el arte representaba "la clase o el estrato cuyos gustos expresa". Buscando las "leyes" sociológicas que originan el arte en diversos períodos históricos, Plejanov acentuó y exageró los componentes deterministas del marxismo. Consideraba la historia cultural simplemente como el "reflejo de la historia de sus clases, de su lucha recíproca". La mayor

¹¹⁰ Vernon L. Lidtke, "Naturalism and Socialism in Germany", *American Historical Review*, 79:1 (febrero de 1974), pp. 14-37.

¹¹¹ *Ibid.*

parte de la literatura de Europa Occidental posterior a 1850 se reduce, en su perspectiva, a la apolo'gia burguesa.¹¹²

En la obra de Franz Mehring, el intelectual más respetado del PSD, se continúan los intereses alemanes clásicos de Marx en particular; pero tales intereses constituyen la base de un análisis unilateralmente despectivo del modernismo que Lukács habría de heredar y refinar sobre una nueva base filosófica después de 1930. Como era común entre los otros líderes del partido, Mehring atacaba la perspectiva pesimista de la reciente literatura naturalista. Los trabajadores alemanes preferían los clásicos de fines del siglo XVIII —Schiller, Lessing, Goethe, etc.— a los “decadentes” modernistas, aseveraba Mehring porque sentían un paralelo entre su propia perspectiva y la literatura de la burguesía en su período de confianza revolucionaria y de ascenso histórico.¹¹³ La teoría ejemplificaba los métodos históricos crudamente reduccionistas de Mehring, donde se explica el arte como un reflejo de la ideología clasista en una época particular. En otras de sus obras prevalece un materialismo mecánico, como se observa en su análisis de la formación literaria de Lessing que aparece como un espejo de hechos económicos y sociales que ocurren en la Sajonia del siglo XVIII, la región nativa de Lessing.¹¹⁴

Así pues, los marxistas de la Segunda Internacional no pudieron afrontar adecuadamente las corrientes modernistas que surgían a su alrededor. Fue apenas en los años veinte cuando habría de surgir una cultura marxista basada en los procedimientos modernistas. Hemos reseñado esta coyuntura de la rebelión política y cultural en las corrientes constructivistas y surrealistas donde, significativamente, fueron los modernistas quienes se orientaron hacia el marxismo y no a la inversa (como veremos también en los casos de Brecht, Benjamin y Adorno). Pero los diversos esfuerzos marxistas por usar la estética modernista resultaron efímeros: en Alemania, los nazis terminaron después de 1933 con todas las variedades del experimento cultural, al mismo tiempo que se desarrollaba la política comunista del realismo socialista que prevalece todavía en la órbita soviética y es la culminación y el nadir de la estética pseudomarxista.

La consolidación del gobierno de Stalin en la Unión Soviética, el papel declinante de la antigua intelectualidad europeizada y el ascen-

¹¹² Maynard Solomon, comp., *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary* (Nueva York, 1973), pp. 119-121; Diana Laurenson y Alan Swingewood, *The Sociology of Literature* (Londres, 1972), pp. 51-53.

¹¹³ Lidike, “Naturalism and Socialism in Germany”.

¹¹⁴ Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets* (Chicago, 1967), pp. 186-187.

so de muchos excampesinos en el Partido Comunista Soviético para 1930, así como la movilización de todo el país para la industrialización rápida después de 1928, contribuyeron a la terminación del período relativamente abierto e intensamente experimental observado en las artes después de la revolución. Pero la doctrina del “realismo socialista”, anunciada en 1934 y rigidamente aplicada desde entonces, es algo más que una evaluación dictatorial de las obras de arte en términos de su transmisión de la línea política corriente. Con un marxismo decididamente mecanicista como su premisa filosófica, y con la “educación” de las masas como su fin presunto, la nueva ortodoxia cultural aplicaba un naturalismo sentimentalizado y conservador como el único procedimiento formal correcto. Se decía que la “verdad” histórica surgía a través de la “reflexión” fiel de la sociedad en las obras de arte. Sin embargo, el énfasis central en la creación de “héroes” optimistas, saludables, positivos, sugería que, en vez de continuar la tradición del realismo del siglo XIX —con su revelación de ciertos aspectos perturbadores de la realidad social en una forma crítica e irónica—, el “realismo socialista” renovaba los intentos estabilizadores de la moralización de la clase media victoriana. El lenguaje literario y pictórico prescrito era una combinación de un estilo pseudoclásico inflado, “heroico”, con las descripciones naturalistas prosaicas de la vida diaria, ordinaria, todo ello en nombre de la “representación fiel, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario”. En efecto, esto significaba una valorización estética, tanto como política, del *statu quo* inmediato, interpretado por el partido como un orden industrial socialista estable, armonizado.¹¹⁵

Todos los métodos formales asociados al modernismo de Occidente se atacaron por “decadentes” o “formalistas”, y se proscribieron como tales. Se mantuvo a autores como Shakespeare, Balzac y Stendhal (por lo menos antes de la intensificación del nacionalismo ruso a fines de los años treinta) como modelos del “realismo” del pasado. Sin embargo, se sostenía que estos antiguos maestros, como realistas “aristocráticos” o “burgueses”, tenían que ser negativos y críticos de su época, al revés de lo que ocurría con los escritos soviéticos actuales. Teniendo la ventaja de vivir en una sociedad sin clases (*¡sic!*) estos últimos deberían ser afirmativos y positivos.¹¹⁶ Zhdanov, quien pron-

¹¹⁵ Abram Terz, *The Trial Begins and On Socialist Realism* (Nueva York, 1960), pp. 189-218; Berger, *Art and Revolution*, pp. 47-63; Boris Thomson, *The Premature Revolution: Russian Literature and Society, 1917-1946* (Londres, 1972), pp. 223-234.

¹¹⁶ Hermann Ermolaev, *Soviet Literary Theories, 1917-1939: The Genesis of Socialist Realism* (Berkeley, Cal., 1963), p. 184-203.

LAS TRADICIONES

to se convertira en el zar literario de Stalin, promulgó en los años treinta y cuarenta una concepción de determinismo económico extremo del arte como una reflexión superestructural de la clase gobernante: habló así de la "decadencia y desintegración de la literatura burguesa resultante del colapso y la declinación del sistema capitalista... Ahora todo se está degenerando; los temas, los talentos, los autores, los héroes". El término "decadencia" se usó indiscriminadamente para aplicarlo a todas las formas del experimento cultural moderno (y no sólo a aquellos que perversamente estetizaban la muerte y la violencia): en este contexto, la teoría cultural comunista era análoga a los escritos de los darwinistas sociales, los racistas y los fascistas de principios del siglo xx.¹¹⁷

El "realismo socialista" y otros aspectos conservadores de la política cultural y social oficial soviética después de 1930 representaba el deterioro final de un método crítico de análisis social (el marxismo) para convertirse en una ideología fácil, mecanicista, y en una visión del mundo que apoyaba a un establecimiento burocrático poderoso, despiadado en su supresión de toda "desviación".¹¹⁸ No es éste el lugar adecuado para un examen de los complejos debates históricos sobre las fuentes del estalinismo como un sistema de gobierno. Esta breve reseña de la política cultural soviética en el período de entre-guerras sólo concluye, con una nota triste, nuestro examen de las actitudes hacia el arte (en particular el arte moderno) dentro de los movimientos políticos marxistas hasta 1940. La incomprensión y el rechazo violento de las corrientes modernistas a nombre del marxismo habían alcanzado su máximo nivel en la política del "realismo socialista" pocos años después de los prometedores experimentos del decenio anterior sobre la izquierda cultural (en la práctica artística y en el análisis histórico crítico). Estos dos desarrollos —el inicio de una recepción marxista del modernismo en la posguerra y la camisa de fuerza que se impuso luego a la cultura comunista— formaban parte de los antecedentes de los debates estéticos, inmensamente fructíferos, sostenidos por los intelectuales exiliados alemanes después de 1933. Las más importantes de estas confrontaciones ampliamente ramificadas —la de Lukács y Brecht por una parte, y la de Benjamin y Adorno por la otra— constituirán el tema del resto de este estudio.

¹¹⁷ Solomon, *Marxism and Art*, pp. 237-238.

¹¹⁸ Fetscher, *Marx and Marxism* (Nueva York, 1971), pp. 148-181.

SEGUNDA PARTE
LUKÁCS Y BRECHT



III. UN DEBATE SOBRE EL REALISMO Y EL MODERNISMO

DURANTE los años treinta, el dramaturgo Bertolt Brecht y el crítico literario y político Georg Lukács desarrollaron perspectivas marxistas independientes sobre el arte y la vida cultural modernos que diferían en sentidos fundamentales. Ambos eran exiliados intelectuales del fascismo, bien conocidos, y aliados al movimiento comunista (aunque con espíritu crítico). Su contrastante estética marxista se ocupaba en parte de la cuestión de las tradiciones literarias que pudieran utilizarse mejor y reformularse en la lucha antifascista: el realismo del siglo XIX o las formas modernistas del siglo XX. Para los fines del análisis, dividiremos nuestro tratamiento de Lukács y de Brecht en la forma siguiente. Primero, en este capítulo, exploraremos los temas literarios explícitamente disputados en los años treinta, ya que constituyen una de las controversias más fructíferas en la historia de la estética marxista, y especialmente relacionada con la cuestión del modernismo. En los capítulos IV y V estudiaremos las raíces de la divergencia estética en las biografías intelectuales y políticas de Lukács y de Brecht hasta los años cuarenta: cada uno de ellos utilizó aspectos contrastantes de la obra de Marx, representó sensibilidades culturales e históricas distintas, y evaluó de modo diferente los eventos del período de entreguerras. Como veremos, en la base de la obra de Lukács se encontraba un humanismo ético y estético tradicional, producido a golpes patricios e idealistas (lo que mediaba sus usos del análisis marxiano), y profundamente comprometido con la continuidad de la cultura europea clásica. En cambio, Brecht trataba de aplicar las nociones de la experimentación científica y la producción económica a la búsqueda de una estética modernista a tono con el siglo XX técnico y colectivista. Aunque ambos hombres se basaban en la obra de Marx, usaban componentes característicamente diferentes de la gran síntesis del maestro.

En 1938 y 1939 escribió Brecht, pero no publicó, varios ensayos en los que criticaba los cánones literarios más tradicionalistas de Lukács. Apenas publicados en 1966, cuando fueron ampliamente discutidos, sobre todo en Alemania,¹ los ensayos de Brecht habían surgido en

¹ A resultas de la publicación de estos ensayos en 1966, en *Schriften zur Literatur*

parte de una acalorada controversia acerca de la relación existente entre el expresionismo y el nazismo que a la sazón se libraba en la revista moscovita *Das Wort*, un foro de los intelectuales exiliados alemanes anti-nazis.² (Es posible que Brecht no haya publicado esos artículos porque pensara que todo el debate era nocivo para un frente unificado de los intelectuales izquierdistas contra el fascismo.) Lukács mismo había contribuido al origen de este debate en 1934 con un artículo publicado en *Das Wort* con el título de "'Grosse und Verfall' des Expressionismus",⁴ donde alegaba que el movimiento expresionista había contribuido sin quererlo a la difusión de la clase de irracionalismo místico de la que se nutría el nazismo. Pero Brecht

und Kunst, 3 vols. (Frankfurt) reproducido en el vol. 19 del *Gesammelte Werke* (en adelante *GW*) en 1967, se han hecho varios intentos por comparar las opiniones literarias de Brecht con las de Lukács. Pero ninguno de estos análisis se han ocupado suficientemente de las teorías estéticas y sociales de uno y otro en toda su plenitud; de la conexión de estas teorías con el desarrollo anterior de la estética marxista y la estética modernista; de las biografías intelectuales y políticas de Brecht y Lukács hasta 1940; ni de sus respuestas al nazismo y el estalinismo. Los estudios principales son los de Klaus Völker, "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit" *Kursbuch*, 7 (1966), 80-101; Werner Mittenzwei, "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács Debatte", *Das Argument*, 46 (marzo de 1968), pp. 12-43, traducido al inglés en *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*, ed. (Nueva York, 1973); Viktor Zmegač, *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch* (Bad Homburg, 1969), pp. 9-41; Helga Gallas, *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller* (Neuwied und Berlin, 1971), especialmente pp. 11-30 y 135-178; Fritz Raddatz, *Lukács* (Reinbek bei Hamburg, 1972), pp. 82-91; Henri Arvon, *Marxist Esthetics* (Itaca, N. Y., 1973), pp. 100-112; Klaus L. Berghahn, "Volksthümlichkeit und Realismus: Nochmals zur Brecht-Lukács Debatte", *Basis*, 4 (1973), pp. 7-37. Mi propio análisis comparado de Brecht y Lukács, en este libro, es una revisión y extensión de mi artículo "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: The Brecht-Lukács Debate", *New German Critique*, 3 (otoño de 1974), pp. 12-44.

² Acerca del debate sobre el expresionismo en *Das Wort*, véase la introducción y sus reproducciones en Hans-Jürgen Schmitt, comp. *Die Expressionismusdebatte: Materialien zur einer marxistische Realismus-Konzeption* (Frankfurt, 1973); David R. Balthrick, "Moderne Kunst und Klassenkampf; Der Expressionismus Debatte in der Exilzeitschrift *Das Wort*", *Exil und innere Emigration*, compilación de Reinhold Grimm y Jost Herman (Frankfurt, 1973), pp. 89-109; y Franz Schonauer, "Expressionismus und Faschismus: Eine Diskussion aus dem Jahre 1938", *Literatur und Kritik*, 1:7-8 (1966).

³ Mittenzwei, "Marxismus und Realismus", p. 15. No sabemos si fueron sometidos a *Das Wort* y rechazados, o si Brecht decidió no enviarlos. (Véase "Presentation II", *Aesthetics and Politics*, comps. Perry Anderson y otros [Londres, 1977], p. 62. Esta breve introducción precede a una traducción al inglés de cuatro de las críticas más importantes formuladas por Brecht contra Lukács.)

⁴ Reproducido en *Marxismus und Literatur*, vol. 2, y traducido al inglés en Georg Lukács, *Essays on Realism* (Cambridge, Mass., 1981).

no estaba respondiendo sólo a la disputa sobre el expresionismo, sino a toda la crítica literaria de Lukács en este decenio, donde se había articulado un ataque sostenido, muy poderoso, contra el modernismo estético, con el uso de los análisis marxistas. Sin embargo, puesto que la perspectiva de Lukács se asemejaba en ciertos sentidos a la política cultural soviética (aunque no en la práctica efectivamente deplorable del realismo socialista) y la dotaba de bases filosóficas, Brecht defendía la experimentación contra las ortodoxias oficiales corrientes y desarrollaba una importante base teórica para la recepción marxista del modernismo, al formular su propia respuesta a la obra de Lukács.

LUK. E BRECH. : Puntos comunes

Sin embargo, antes de emanaar las posiciones de estos pensadores, convendrá tomar ciertas precauciones. Aunque los contrastes existentes entre las concepciones del realismo y el modernismo de Brecht y de Lukács iluminan en efecto la rica variedad de una posible estética marxista del siglo xx, las tendencias a dividir el campo entre ellos y ver las dos posiciones como antitéticas y mutuamente excluyentes son verdaderos errores, los que se cometen con frecuencia en los numerosos intentos de reconstrucción de "debate" para defender las aportaciones de Brecht.⁵ La obra de Walter Benjamin y Theodor Adorno, que examinaremos más adelante, destaca algunas de las inadecuaciones y estrecheces de las perspectivas de Lukács y de Brecht, al mismo tiempo que revela, en cambio, cuánto tienen en común. Tanto Lukács como Brecht se encontraban más o menos dentro de la órbita leninista y estaban errados en sus críticas del estalinismo como un sistema político y social, lo que obviamente afectaba sus concepciones del arte: "Así pues, Lukács y Brecht representan dentro y fuera del campo socialista una justificación teórica de las políticas existentes, *así como puntos de partida metodológicos* para importantes opciones alternativas."⁶ A pesar de todo su alejamiento de las crudezas estalinistas, su disputa permaneció dentro de los parámetros de la discusión cultural y la militancia política comunista. En cambio, Benjamin y Adorno estaban institucionalmente relacionados (sobre todo Adorno) con el Instituto de Investigación Social independiente, pero políticamente quietista. Sus debates estéticos —más distantes del movimiento comunista— se centraban en la significa-

⁵ Esto se aplica a mi artículo de 1974 sobre el debate, pero más aún a las aportaciones de Völker, Mittenzwei y Gallas.

⁶ David Bathrick, "The Dialectics of Legitimation: Brecht in the GDR" *New German Critique*, 2 (primavera de 1974), p. 97.

ción del arte de *avant-garde* y comercial bajo el capitalismo de Occidente.

Además del espacio compartido por las posiciones políticas de Lukács y de Brecht, resulta significativo el hecho de que, aunque Brecht defendía los usos socialistas de ciertas técnicas estéticas modernistas (por ejemplo, el distanciamiento y el montaje), compartía la antipatía de Lukács por gran parte de la obra modernista, como el arte abstracto y los escritores tales como Baudelaire, Rilke, Dostoievski y (en general) Kafka. Aunque desarrolló brillantemente las potencialidades activistas de la estética constructivista, la urgencia utilitaria de Brecht lo alejaba de muchas otras corrientes importantes de la experiencia cultural moderna. Su crítica de las teorías más clásicas de Lukács era profunda e importante, pero en última instancia no era realmente adecuada como una visión alternativa del arte occidental del siglo xx.⁷ También por esta razón tendremos que examinar la obra de Benjamin y de Adorno en busca de otras perspectivas. Pero eso ocurrirá en los capítulos finales.

Durante el decenio de 1930, Lukács había desarrollado una teoría polémica, cuidadosamente delineada, de la literatura europea moderna, basada en gran medida en una distinción entre el realismo y el naturalismo. En el período de 1789-1848, cuando —según Lukács— la burguesía europea luchó de manera heroica, optimista y concluyente contra el absolutismo político y la sociedad aristocrática, floreció una rica cultura de realismo literario, heredera de las grandes tradiciones clásicas y humanistas de Occidente. Aunque mostró las continuidades estéticas existentes desde Shakespeare y Cervantes hasta principios del siglo xix, Lukács concentró su atención en su discusión del realismo en las novelas decimonónicas de Scott, Stendhal, Goethe y Dickens, pero sobre todo de Tolstoi y Balzac. Lukács definió el realismo como un modo literario en el que se trazaban las vidas de personajes individuales como parte de una narración que las situaba dentro de la dinámica histórica completa de su sociedad. Mediante la voz retrospectiva, las grandes novelas realistas contienen una jerarquía épica de eventos y objetos, y revelan lo esencial y significativo en la transformación históricamente condicionada del carácter individual.

⁷ "Presentation II", *Aesthetics and Politics*, pp. 64-65. Zimmerman, "Brecht's Aesthetics of Production", *Praxis* 3 (1976), notas sobre las pp. 133-134.

Utilizando reiteradamente los comentarios de Engels y de Marx sobre el realismo, Lukács subrayó la descripción de la individualidad plena y la tipicidad histórica. Construidas desde el punto de vista de los participantes, y sin embargo, estructuradas por el entendimiento histórico omnisciente del autor, las mejores novelas realistas presentaban la realidad histórica general como un proceso revelado en la experiencia concreta, individual, mediada por grupos, instituciones y clases particulares. El lector experimenta cómo y por qué contribuyen activamente los individuos a sus propios "destinos" —de modo que no son simplemente reflejos pasivos de "hechos" supuestamente determinantes—, pero tales personajes aparecen como manifestaciones únicas y representativas de corrientes históricas más amplias.⁸

En una novela de Balzac, por ejemplo, los personajes no son personificaciones abstractas de tendencias históricas (lo que Marx había llamado "schillerización" y Lukács atacaría más tarde en las alegorías modernistas), sino personalidades vivientes, redondas, plenas por derecho propio. En su *Aesthetics* (publicada en 1962), Lukács habría de precisar exhaustivamente este punto en su énfasis sobre la *Besonderheit* ("especialidad") como la categoría central del arte, que en su opinión era una particularidad mediada en el sentido clásico de un "símbolo": lo que se "significa" generalmente, así como la persona o el objeto viviente y único que es el "significador".⁹ Por otra parte, los eventos, las tendencias y las situaciones sociales mediadoras no se presentan como una parte del "oscuro azar de la vida diaria" —los "fenómenos" meramente superficiales—, sino como ejemplos de lo que es esencial en un período histórico, las corrientes cruciales que ayudan a configurar el presente y el futuro.

La clave de esta capacidad para interrelacionar a los individuos y el desarrollo social, para presentar a los humanos como objetos y sujetos creativos de la historia, se encontraba en la habilidad del autor para "presentar las instituciones sociales como relaciones humanas y objetos sociales que actúan como vehículos de tales relaciones".¹⁰ En esta forma, Lukács aplicaba con imaginación, al realismo litera-

⁸ La teoría apareció en la mayor parte de la prolífica obra de Lukács en este período, pero se expresó de manera más clara y profunda en "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters", traducida al inglés en *Radical Perspectives in the Arts*, comp. Lee Baxandall (Baltimore, 1972), y en "Narrate or Describe?", traducida al inglés en *Writer and Critic and Other Essays*, comp. Arthur D. Kahn (Nueva York, 1971).

⁹ Béla Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács* (Princeton, N. J., 1975), páginas 73-77.

¹⁰ Georg Lukács, *Studies in European Realism* (Nueva York, 1964), pp. 92-93.

rio, la crítica de Marx a la "cosificación" capitalista: en la voz narrativa residía la capacidad cognoscitiva para revelar la construcción de la vida económica y social a través de la interacción humana. Una de las principales tesis de Lukács era que esta capacidad, que pronto se perdería en el capitalismo más desarrollado y "acabado" de la época de Zola, era objetivamente posible para un Balzac que tuvo la fortuna de ser "contemporáneo de una transformación social que le permitía observar los objetos, no como sustancias materiales acabadas, sino tal como salían del trabajo humano; captar el cambio social como una red de historias individuales".¹¹ El hecho de que un escritor ideológicamente reaccionario como el realista Balzac tuviese esta capacidad cognoscitiva, y la imaginación plástica requerida para materializarla en imágenes vivas, proveía a Lukács —como lo había hecho con Engels— de su argumento principal contra quienes reducen la literatura a las preferencias políticas del autor. Balzac pudo componer sus narraciones realistas, en contacto con los procesos vivientes de la historia, a pesar de sus sesgos ideológicos, gracias a las posibilidades objetivas de su situación y al hecho de que participaba activamente en la vida de su época y podía sentir palpablemente (y no abstractamente) sus fuerzas sociales entrelazadas dentro de su propia vida. "Así pues, el realismo depende de la posibilidad del acceso a las fuerzas del cambio en un momento dado de la historia", como ha señalado Fredric Jameson a propósito de la perspectiva de Lukács.¹²

Es precisamente este acceso el que ha faltado, según Lukács, en los nuevos movimientos literarios desde las novelas naturalistas de Flaubert y Zola después de 1850. Si el mundo exterior se experimenta cada vez más como una sucesión de sustancias materiales completas, que al parecer operan a través de mecanismos automáticos —una reflexión de la madurez plena de la mistificación capitalista—, el escritor tenderá hacia la mera descripción fáctica de la realidad objetiva y perderá la capacidad para crear narraciones verdaderamente realistas. Reflejando la relación más pasiva del escritor con las fuerzas sociales de la época, aquél se convierte en mero observador de escenas. Los realistas habían presentado los detalles diarios del talante psíquico o el hecho social como parte de la experiencia vital de su personaje y en relación con la "totalidad" histórica. Por su parte, los naturalistas presentan la realidad empírica inmediata como

¹¹ Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, N. J., 1971), p. 203.

¹² *Ibid.*, p. 204.

un "dato" objetivado, abstraído del cambio individual e histórico. Los eventos se presentan simplemente como un "contexto" o un "marco". El "tratamiento no surge de la importancia subjetiva de los eventos" en una forma "orgánica" sino del "artificio en la estilización formal". A fin de compensar la brecha existente entre la apariencia sensible y la esencia histórica de la novela, se utilizan metáforas y símbolos, según Lukács, de manera arbitraria y fortuita para abarcar e integrar la totalidad social. Al final, las personalidades ricamente definidas, "armoniosas" y activas del realismo han cedido su lugar a los "productos terminados" del naturalismo. El mundo aparece "ajeno" porque no se percibe cambiante a través de la acción humana deliberada, mientras que el lector —en vez de participar emocionalmente en una narración dramática— se ve reducido a la condición de un observador pasivo de acontecimientos mecánicamente ordenados.¹³

La visión comprensiva y la omnisciencia del autor realista se pierden en el naturalismo. Sin ningún sentido real de la causalidad de los eventos, la voz del autor naturalista se vuelve relativa en las diversas psicologías de sus personajes. Se describen situaciones estáticas con objetos vueltos fetiches, alternando con impresiones aisladas, efímeras, subjetivas: una objetividad abstracta que alterna con una subjetividad falsa. Dado este efecto de péndulo, podemos entender que Lukács sostuviera que el naturalismo se había convertido en el prototipo de toda la literatura modernista. En todos los movimientos modernistas, se percibe la realidad simplemente en su inmediatez fáctica, divorciada de "las mediaciones que conectan las experiencias con la realidad objetiva de la sociedad".¹⁴ La división mecánica entre sujeto y objeto, entre los fenómenos inmediatos y la esencia histórica —en lugar de su interrelación dialéctica efectiva—, era la trama que unía a toda la diversidad del experimento modernista desde Flaubert y Baudelaire. Este naturalismo materialista "vulgar", al igual que el expresionismo subjetivista extremo, extrae la experiencia inmediata, descrita como "objetos" o como una emoción ferviente, de la totalidad social históricamente cambiante.¹⁵ En otro ejemplo, Lukács sostuvo que las novelas alemanas de la *Neue Sachlichkeit*, de

¹³ Lukács, "Narrate or Describe?", pp. 115-139.

¹⁴ Lukács, "Es geht um den Realismus", *Marxism und Literatur*, vol. 2, comp. Fritz Raddatz, pp. 67-68. Este ensayo ha sido traducido al inglés en *Aesthetics and Politics*, pp. 28-59.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 67-70. En los años treinta, Lukács hizo hincapié en la relación existente entre todos los modernismos y la cosificación naturalista. Más tarde —por ejemplo en una obra de 1955 traducida al inglés con el título de *Realism in Our Time* (Nueva

lunes de los años veinte, revelaban el familiar movimiento pendular en relación con el otro extremo, igualmente mecánico, de las "noveles psicológicas" de Dostoievski, Hamsun o Huysmans: en lugar del aislamiento de los sentimientos y talentos individuales frente a las realidades sociales más amplias, tenemos ahora el aislamiento de los "hechos objetivos" frente a la experiencia personal concreta.¹⁶ El abismo extremo entre el sujeto y el objeto era evidente también en las obras simbolistas, aunque Lukács se ocupaba menos de esta corriente en los años treinta. A principios de su carrera, en *Soul and Form*, escrita alrededor de 1910, había objetado Lukács las inmediatas impresionistas y fragmentadas de la exploración simbolista del talante psíquico, comparándola con el tratamiento naturalista de los hechos sociales;¹⁷ en cambio, en su *Aesthetics* (1962) criticó los resultados excesivamente alegóricos: la naturaleza abstracta, mística y vacía de sus símbolos, donde se disuelve lo concreto, lo individual y único.¹⁸ En todas estas variaciones, el modernismo desplegaba para Lukács una inmediatez de fetiches que en algunas ocasiones el crítico marxista identificaba con el principio formal fundamental del montaje, la "reunión de hechos desconectados".¹⁹ La yuxtaposición aplanada de imágenes dispares tipificaba la pérdida de realismo en la cultura occidental moderna, así como la obsesión "formalista" por los experimentos técnicos, un arte que reflexionaba sobre sus propios procedimientos.

Conicionados por la extrema división del trabajo existente en el capitalismo avanzado, y por la consiguiente preocupación de escritores y artistas con su oficio como una habilidad técnica especializada, los modernistas pierden el contacto con la experiencia social de las "grandes masas", en opinión de Lukács. La gran mayoría tiene escaso

York, 1971)—, Lukács atacaría al modernismo estético por privar a los humanos de su integración social e histórica, "arrojándolos" como átomos aislados al mundo, como lo hacen los filósofos existencialistas que estuvieron de moda en Occidente en los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, seguía siendo evidente la continuidad del argumento esencial.

¹⁶ Lukács, "Reportage oder Gestaltung?" *Marxismus und Literatur*, vol. 2, p. 150. Este ensayo ha sido traducido al inglés en *Essays on Realism*, pp. 45-75.

¹⁷ Lukács, *Soul and Form* (Cambridge, Mass., 1971), pp. 72-74. Istvan Mészáros examina este punto en *Lukács' Concept of the Dialectic* (Londres, 1972), pp. 65-66.

¹⁸ Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács*, pp. 97-98.

¹⁹ Lukács, *The Historical Novel* (Nueva York, 1966), p. 252. Laszlo Illés subraya la oposición de Lukács al montaje en "Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe", en *Littérature et Réalité*, comps. B. Köpeczi y P. Juhász (Budapest, 1966).

acceso a tal arte de *avant-garde*, y se interesa menos aún en el asunto. Mientras que la gran literatura humanista y realista del pasado daba a gran número de lectores una visión de sus propias experiencias vitales —al igual que los herederos de esa tradición, como Romain Rolland, Thomas Mann y Máximo Gorki—, “las grandes masas no pueden aprender nada de la literatura de *avant-garde*, cuya visión de la realidad es tan subjetiva, confusa y desfigurada”.²⁰ Sin advertir que los nazis estaban manipulando entonces el término y usándolo para sus propios propósitos represivos, Lukács insistió en una necesaria *Volksthümlichkeit* (“popularidad” o “cercanía con el pueblo”) de todo arte válido, la más común de todas las denuncias izquierdistas tradicionales de los movimientos culturales de *avant-garde*. Tal capacidad de la literatura para encontrar gran resonancia en la población requiere que los escritores evolucionen en su trabajo a partir del continuo cultural humanista del pasado (en particular del realismo, con sus descripciones ricas y concretas de la vida popular), en lugar de romper radicalmente con estas tradiciones, como lo hacen los modernistas. Sólo así podrá desarrollarse una cultura de verdadero “frente popular”, tan urgente para los intelectuales antinazis a fines de los años treinta. No enfocaba aquí Lukács la cuestión de la accesibilidad popular y la amplia repercusión social y educativa en términos de los problemas históricos cambiantes de la recepción estética, sino como una retención de las formas realistas.²¹

Lukács estaba consciente de la defensa formulada en estos términos: “¿No muestra acaso el modernismo cómo transforma, el capitalismo del siglo xx, a los humanos en apéndices de las cosas?” Su respuesta era la acusación de que los modernistas no podían ir más allá de los “hechos” aparentes, que reflejaban sin espíritu crítico la experiencia inmediata del caos, la deshumanización y la alienación de la sociedad capitalista avanzada, en vez de indicar cuidadosamente sus fuentes más profundas y las fuerzas históricas que tienden a superarlas.²² Existiría tal procedimiento si los escritores contemporáneos aprendieran de las prácticas del “realismo burgués”, las que no reflejaban los fenómenos superficiales de su época ni las creencias inmediatas de sus creadores. Las obras realistas dramatizaban las corrientes más profundas de la historia en un momento en que la

²⁰ Lukács, “Es geht um den Realismus”, *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 84-86. Acerca de la disputada cuestión de la accesibilidad y la “popularidad”, véase Berghahn, “Volksthümlichkeit und Realismus”.

²¹ Berghahn, “Volksthümlichkeit und Realismus”, p. 21.

²² Lukács, “Narrate or Describe?”, pp. 144-146.

burguesa era todavía en algún sentido una fuerza progresista, de perspectiva racionalista, y confiada en el futuro. Por lo tanto, para los escritores que trataban de hacer avanzar la causa de la "democracia revolucionaria" (el término del frente popular que Lukács usaba retentadamente en esos años), Lukács prescribió que construyeran sobre el realismo decimonónico, abriéndose por lo menos a las soluciones socialistas sin afirmarlas necesariamente. (Su ejemplo principal de este realismo "cívico" era Thomas Mann, y el del "realismo socialista" Máximo Gorki.) Así podrían evitar tales escritores la generalizada tendencia de los intelectuales occidentales, desesperados ante el curso de los acontecimientos del siglo xx, a escaparse de la razón y de los modos históricos del entendimiento al contemplar con espíritu fatalista la creciente declinación que los rodeaba. La profundidad del arte realista, y su relevancia amplia, no se beneficiarían con ninguna intención tendenciosa o meramente agitadora, insistía Lukács (siguiendo las huellas de Marx y Engels, y atacando indirectamente al "realismo socialista" oficial sobre esta base), sino mediante el surgimiento orgánico de la "tendencia" a partir de una presentación histórica concreta y viva.²³

La teoría del realismo de Lukács descansaba sobre una correlación de la salud cultural con el ascenso histórico de las clases sociales. Para que haya una "cultura proletaria" significativa, sostenía Lukács, deberá construir sobre las formas literarias creadas en el periodo optimista y humanista de la ideología burguesa, no sobre las formas resultantes de la difundida desconfianza burguesa en todo significado racional y progresista de la historia. La vida cultural de la época del ascenso burgués —desarrollada por Goethe y Balzac, por ejemplo— dio expresión a perspectivas progresistas y humanistas apropiadas para una batalla del frente popular contra el fascismo; las formas literarias modernistas surgidas desde el naturalismo reflejan y se ligan al subjetivismo irracional o el positivismo mecánico de la "decadencia burguesa". En consecuencia, sólo pueden alimentar la ideología fascista, en lugar de usarse en su contra.

En los años treinta, el ataque principal de Lukács contra los precursores "precursores" intelectuales del fascismo alemán se concentró en el movimiento expresionista en la literatura. En un artículo escrito poco después de la llegada de Hitler al poder, Lukács inició su trabajo preparatorio de una gran historia de la filosofía "irracio-

²³ Lukács, "Tendenz oder Parteilichkeit", *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 139-149. Este ensayo ha sido traducido al inglés en *Essays on Realism*, pp. 33-44.

nal" y su conexión con la derecha radical, *Die Zerstörung der Vernunft*, publicada en 1954 como uno de sus libros más débiles.²⁴ En el artículo de 1934 censuraba Lukács las actitudes políticas y sociales de los escritores expresionistas, quienes en su opinión reflejaban su que-
 relo el irracionalismo místico de la ideología imperialista en el periodo de 1905-1920. En su aparente revuelta contra la sociedad alemana, sostenía Lukács, estos escritores desarrollaron una especie de anti-capitalismo romántico que sólo falseaba el mundo proclamando un
 conocimiento basado en la experiencia interior. Los individuos con-
 cretos desaparecían para dar paso a las abstracciones alegóricas, y por
 ende deshumanizadas, de los dramas expresionistas. Una ideología de
 subjetivismo extremo se encontraba detrás de las técnicas literarias
 que, por la mera proyección de la angustia interior, disolvían las rela-
 ciones sociales realmente existentes entre la gente en una poesía emo-
 cional patética y abstracta. El solipsismo y la distancia extrema que
 los separaba de las masas trabajadoras hacían que muchos expresio-
 nistas defendieran una élite "espiritual" o intelectual, una postura
 que podría transferirse fácilmente al fascismo. Así pues, aunque va-
 rios expresionistas se consideraban a sí mismos izquierdistas en el
 terreno político, el impulso básico de su obra sólo ayudaba a las fuer-
 zas reaccionarias que hacían una mística del *Geist*, la voluntad y el
 caos, mientras oscurecían las cuestiones clasistas y el dominio racio-
 nal del cambio histórico.²⁵

En virtud de que no podían ir más allá de sus propias experiencias
 emocionales inmediatas en lo que Lukács consideraba simplemente
 como las instituciones del capitalismo avanzado, los expresionistas sólo
 eternizaban el caos y la inhumanidad que veían, invitando a la in-
 tensificación de la declinación o el "barbarismo". En esta caracte-
 rización marxista vulgar de la relación existente entre la literatura
 expresionista y la sociedad guillemina, Lukács hizo poco por aclarar
 el ambiente social efectivamente existente en Alemania (el que con-
 tenía muchas más instituciones autoritarias precapitalistas y tradicio-
 nales que la sociedad más mercantilista de los Estados Unidos, por
 ejemplo, lo que era importante para los expresionistas). Al mismo
 tiempo, redujo las obras de arte (incluidas las técnicas literarias) a
 meros reflejos de la ideología clasista. Cuando los métodos narrativos
 de Balzac o de Tolstoi eran eminentemente valiosos para los usos

²⁴ Véase *Die Zerstörung der Vernunft* (Berlín Oriental, 1954).

²⁵ Lukács, "Größe und Verfall" des Expressionismus", *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 7-42.

progresistas corrientes, a pesar de las tendencias reaccionarias de los propios autores, las formas modernistas de los expresionistas, por ejemplo, estaban aparentemente ligadas de modo indisoluble a la decadencia ideológica burguesa posterior, de modo que no podrían transformarse para servir a otros propósitos, algo que Brecht relutó.

No era que los expresionistas no apoyaran específicamente al proletariado industrial a la manera marxista, ya que Lukács era casi tan crítico con la *avant-garde* marxista de los años veinte y principios de los años treinta, la que desarrolló en gran parte las potencialidades activistas de la estética cubista, como vimos antes. Por ejemplo, Lukács objetó en 1932 los intentos de creación de una "literatura proletaria" modernista durante la República de Weimar, y citó las obras de Brecht y la teoría dramática como la más desarrollada de estas tendencias. Viendo en Brecht un ejemplo extremo del rechazo "de la cultura popular" del pasado literario burgués, Lukács atacó en particular la obra didáctica de Brecht titulada *Lehrstücke*, porque en su opinión no proveía en modo alguno la base de un verdadero realismo socialista. En vez de crear personajes representativos, pero individualizados, en conflicto psicológico y en relación con la dinámica social más amplia, las figuras de Brecht sólo simbolizaban funciones abstractas en la lucha de clases cuando hablaban en un montaje de argumentación suelta y con diálogos puramente agitadores. El intento de creación de una especie de laboratorio científico para la educación y la acción políticas —una de las premisas de estas *Lehrstücke*, y una característica común del drama constructivista— constituía, en opinión de Lukács, una sustitución del realismo por la tentuciosidad, y una intrusión injustificada de los paradigmas científicos en el trabajo literario. Lukács atacó como meras técnicas formalistas, artificialmente impuestas al material, los medios utilizados por Brecht para distanciar a su auditorio de la simple empatía con sus personajes y para alentarlos a pensar con espíritu crítico sobre la acción, en particular sus estrategias de "alejamiento", una acusación que habría de reiterar en posteriores evaluaciones de la obra de Brecht.²⁶

²⁶ Lukács, "Reportage oder Gestaltung?" y "Aus der ot eine Tugend", *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 150-158 y 166-177. Estos ensayos aparecieron originalmente en la revista del *APD Linkskurve*, y han sido analizados cuidadosamente por Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, pp. 139-141, y por Russell Berman, "Lukács' Critique of Brecht and Ottwalt: A Political Account of an Aesthetic Debate of 1931-1932", *New German Critique*, 10 (Invierno de 1977), pp. 155-178. Principiando por *Realism in Our Time* (publicado por primera vez en 1955), y continuando con *Aesthetik*

Habiendo reseñado las críticas formuladas por Lukács en los años treinta, a veces profundas, a veces burdas, examinaremos ahora las respuestas inéditas elaboradas por Brecht en 1938-1939. Aquí subrayaba reiteradamente Brecht la necesidad del experimento artístico en todos los movimientos socialistas, y deploraba los intentos de Lukács y otros árbitros de la forma literaria radicados en Moscú por atar las manos de artistas y escritores. Los ataques injustos lanzados contra los expresionistas (cuya exageración emocional criticaba acerbamente el propio Brecht) por los burócratas culturales efectivos o potenciales de la Unión Soviética y la Alemania nazi revelaban el temor de los "sentimientos libertarios" incontrolables de muchas clases. "Se están reprimiendo los actos de liberación por sí mismos: la liberación de las reglas restrictivas, las antiguas regulaciones que se han vuelto grilletes."²⁷ Acerca de críticos como Lukács, comentaba Brecht a Walter Benjamin, en una conversación sostenida en julio de 1938, que "son, francamente, enemigos de la producción. La producción los hace sentirse incómodos. Nunca se sabe lo que van a sacar. Y ellos mismos no desean producir. Quieren jugar a la maquinaria y ejercer control sobre otras personas. Cada una de sus críticas contiene una amenaza".²⁸ Así pues, el ataque contra el modernismo revelaba un temor ante la falta de piedad hacia la tradición y la autoridad, así como sus actitudes abiertas, contingentes, y sus procedimientos experimentales.

Más particularmente, Brecht se oponía con energía a la estrechez prohibitiva de la concepción del realismo que poseía Lukács. No tenía gran objeción acerca de la caracterización de la literatura del siglo XIX hecha por Lukács, sino acerca de la construcción de un "modelo realista restrictivo que se basaba por entero en un conjunto reducido de ejemplos formales tomados de un periodo histórico que excluía las potencialidades realistas del arte moderno. Lo que se requería

(1962), Lukács atemperó su ataque contra Brecht, sobre todo porque consideraba las obras de Brecht de 1938-1945 —por ejemplo, *Mother Courage*, *Galileo*— como trabajos dotados de un realismo literario mucho mayor que las obras puramente agitadoras de 1930-1932.

²⁷ Bertolt Brecht, "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie", *GW*, vol. 19, pp. 298-307. Esta pieza, al igual que otras tres relacionadas que se publicaron en sus obras completas, "Volkstümlichkeit und Realismus", "Die Essays von Georg Lukács", y "Bemerkungen zu einem Aufsatz", se tradujeron al inglés en *Aesthetics and Politics*, pp. 68-85. Brecht escribió varios otros artículos sobre este tema en 1938 y 1939, también publicados en el vol. 19 de las obras completas, que no han sido traducidos al inglés.

²⁸ Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (Londres, 1975), p. 118.

era un concepto más amplio del realismo como una confrontación de realidad histórica plural, contradictoria (y a menudo oculta), cualesquiera que fuesen los medios formales que lo propiciaran. "El realismo no es una cuestión de forma... Las formas literarias deben cotejarse con la realidad, no con la estética, ni siquiera una estética realista. Hay muchas maneras de reprimir la verdad y muchas maneras de enunciarla."²⁹ Para subrayar el alcance formal e histórico de su definición, Brecht sostenía que autores tan diversos como Hašek (el creador de *El buen soldado Schweik*) y Shelley, Swift y Grimms-hausen, al igual que Balzac, eran grandes realistas. Todos ellos habían empleado diversos medios, entre ellos la fantasía desbocada, lo grotesco, la parábola, la alegoría, la tipificación de individuos, etc., para fines realistas. Los escritores que experimentaban con nuevos medios formales para revelar una realidad social constantemente cambiante —ahora más necesaria que nunca— no eran los verdaderos formalistas, insistía taimadamente Brecht; "el formalismo es el intento de adherirse a las formas convencionales mientras que el ambiente social cambiante formula siempre demandas nuevas al arte".³⁰ La cuestión de las técnicas estilísticas que debieran usarse era un asunto práctico que deberían resolver en casos individuales, los artistas sensibles a los problemas de la respuesta del auditorio dentro de un mundo histórico rápidamente cambiante.³¹ Las formas literarias tienen funciones sociales variables a través del tiempo. Lo que antes fue revelador en la técnica narrativa de Balzac puede no serlo ahora. Pero tal interrogante no puede contestarse *a priori*, sino mediante la experimentación con instrumentos diversos.

El argumento de Lukács había subrayado la continuidad del realismo burgués clásico y las necesidades de una bibliografía socialista emergente. En respuesta, Brecht subrayaba las disparidades existentes entre el contenido social de la obra de Balzac —atada a una estructura social arraigada a la propiedad familiar y definida por la competencia individual de un capitalismo todavía incipiente— y las realidades colectivistas del siglo xx. Mientras que el "realismo" de Lukács suponía que los individuos tenían acceso a la totalidad social mediante su propia experiencia personal, la vida técnica y colectiva moderna —el complejo de actividades generales masivas y crecientes, de las burocracias científicas, militares o industriales, etc.— sólo puede com-

²⁹ Brecht, "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise", *GW*, vol. 19, p. 149.

³⁰ Brecht, "Die Expressionismus Debatte", *GW*, vol. 19, p. 291.

³¹ Brecht, "Praktisches zur Expressionismus", *GW*, vol. 19, pp. 292-296.

prenderse mediante abstracciones hechas desde el punto de vista del individuo. Es posible que tal realidad deba "construirse" a través de un montaje de imágenes no lineales, yuxtapuestas cuidadosa y deliberadamente, si queremos sugerir algo de su "totalidad".³² Sólo por esta razón podríamos justificar con razones realistas la timidez formal de los modernistas y su rechazo de las pretensiones miméticas: mostrando cómo se crea un montaje de imágenes, se revelará el proceso de la reconstrucción "artificial" de la totalidad social. (Sin reconocer esto, Brecht no estaba recurriendo aquí a la estética modernista como tal, sino específicamente a ciertas direcciones dentro de la corriente cubista.)

Brecht subrayó que puesto que compartimos el mismo mundo histórico con los modernistas y no con autores tales como Goethe, Balzac y Tolstoi, podemos aprovechar con mayor facilidad las técnicas literarias modernistas (desarrolladas en respuesta a las condiciones del siglo xx) para nuestros propios fines.³³ Las formas literarias, como otras "fuerzas productivas", son separables de sus usos clasistas o ideológicos dentro de las "relaciones de producción" corrientes —argüía Brecht, usando la familiar fórmula marxiana de las contradicciones capitalistas—, de modo que pueden transformarse para servir a otros propósitos más progresistas. Pero estas fuerzas productivas —como los monopolios petroleros, las máquinas de vapor, las industrias filámicas, las técnicas literarias, etc.— no deben ser sólo apropiadas sino también transformadas en su función. Por ejemplo, al utilizar el monólogo interior, el montaje o el *Verfremdung* (distanciamiento), los escritores socialistas desearían aprovecharlos para atacar las perspectivas desalentadas o míticas de Joyce, Kafka, Dos Passos o Döblin. Los apologistas francos del fascismo podrían ser llamados "decadentes", pero el término es en general demasiado monolítico; niega las contradicciones históricas de la situación contemporánea, y no advierte la existencia mutua de la "declinación" y el "ascenso" en muchas de las mismas obras.³⁴

³² Brecht, "Bemerkungen zu einem Aufsatz", *GW*, vol. 19, pp. 309-312, y "Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus", *GW*, vol. 19, pp. 376-378. Brecht había desarrollado anteriormente esta idea en su extenso ensayo de 1932 "Die Dreigroschenprozess", reproducido en *GW*, vol. 18. Aparece más directamente en las páginas 161-162.

³³ Brecht, "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie", *GW*, vol. 19, pp. 303-306.

³⁴ Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955*, vol. 1 (Frankfurt, 1973), pp. 12-14, 28-29; Mitzenwei, "Marxismus und Realismus", pp. 26-28.

Las técnicas de Joyce y de Döblin... no son simplemente productos de la decadencia; si nos sustraemos a su influencia a fin de modificarlas, nos expondremos a la influencia de los epígonos, o sea de los Hemingway. Las obras de Joyce y de Döblin muestran la contradicción histórica mundial entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción. En sus obras están representadas las fuerzas productivas. El escritor socialista puede aprender en estos documentos del *Ausweglosigkeit* [literalmente, "callejón sin salida"] ciertos elementos técnicos altamente desarrollados y útiles: estos elementos buscarán la salida.⁸⁵

Lukács había sostenido que el arte modernista sólo expresaba las concepciones de grupitos de *avant-garde* y no atraía a la masa de la población. Sin negar que así ocurría a menudo, sobre todo dentro de las condiciones de la producción y la distribución cultural en Occidente, Brecht objetaba la implicación fatalista de la acusación. Refiriéndose a sus propias experiencias y las de Piscator, sostenía que los auditorios de la clase obrera rechazan lo teatral en sí mismo pero suelen apoyar y entender todas las innovaciones, aun las más audaces, mientras ayuden a revelar los "mecanismos reales de la sociedad". En todo caso, la "popularidad" no debe limitarse a la accesibilidad y la comunicación inmediatas. Deberán encontrarse instrumentos nuevos de todas clases —no sólo formas y métodos literarios nuevos, sino también medios técnicos nuevos tales como la radio y el cine— para ampliar y enriquecer las tradiciones artísticas que han sido expresiones genuinas de la gente común en el pasado; pero es posible que no se entiendan instantáneamente tales medios. En opinión de Brecht, el desarrollo de las posibilidades expresivas de la cultura de la clase obrera requiere un proceso educativo en ambos sentidos, un intercambio mutuo y constante de concepciones entre los artistas y los trabajadores.⁸⁶ En todo caso, gran parte del mejor arte realista no es popular por principio de cuentas:

La capacidad de comprensión de una obra literaria no se asegura simplemente cuando se escribe exactamente como otras obras que se entendieron en su tiempo. Estas otras obras, que se entendieron en su tiempo, no se escribieron siempre como las obras anteriores a ellas. Se habían dado algunos pasos para hacerlas comprensibles. Del mismo modo, debemos hacer algo para la comprensión de las obras nuevas ahora.

⁸⁵ Brecht, "Notizen über realistische Schreibweise", *GW*, vol. 19, pp. 359-361.

⁸⁶ Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus", *GW*, vol. 19, pp. 322-331. Véase también el artículo de Berghahn del mismo nombre.

No existe sólo el hecho de *ser popular*, sino también el proceso de *volverse popular*.³⁷

Estas fueron las principales objeciones formuladas por Brecht en forma explícita pero privada contra los análisis del realismo y el modernismo hechos por Lukács. En el capítulo siguiente veremos que tales concepciones opuestas formaban parte de una disparidad más amplia, de las orientaciones intelectuales y políticas, de la perspectiva histórica, y de las aplicaciones del marxismo al arte. Pero en los argumentos que ya hemos considerado estaba implícito un desacuerdo acerca de los propósitos esenciales del arte, una de las premisas que se encontraban detrás de los juicios críticos de Brecht y de Lukács. Según Lukács, todo arte grande presenta una "totalidad" social donde se supera la contradicción meramente aparente entre la experiencia inmediata y el desarrollo histórico, es decir, donde "se disuelve la oposición existente entre el caso individual y la ley histórica".³⁸ A través de la recepción de esta "totalidad", el lector experimenta vicariamente la reintegración de un mundo aparentemente fragmentado, deshumanizado. En su *Aesthetics* (1962), Lukács habría de argüir extensamente que tal experiencia de la totalidad reintegrada, así como la exposición a las "personalidades sociales-humanas múltiples", ayudarían a preparar moralmente a sus receptores para la participación progresista activa en el mundo.³⁹ En cambio, Brecht insistía en que una respuesta a la deshumanización contemporánea que tratara a hombres y mujeres como personalidades "redondeadas", "armónicas" e integradas sólo sería una solución en el papel.⁴⁰ Además, una conciliación armoniosamente estructurada de las contradicciones facilitaba una sensación de realización catártica dentro del auditorio y hacía aparecer innecesaria la acción política. Al acentuar el conflicto entre la apariencia cotidiana y lo históricamente realizable, a menudo mediante la exposición de lo "extraño" de lo "normal", Brecht trataba de galvanizar a su auditorio para la acción fuera del teatro. El arte debía ser "abierto", listo para ser completado por el auditorio, no "cerrado" por la conciliación de las contradicciones a manos del autor.⁴¹

³⁷ *Ibid.*, p. 331. La traducción ha sido tomada de *Aesthetics and Politics*, p. 85.

³⁸ Citado en Mittenzwei, "Marxismus und Realismus", p. 29.

³⁹ Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács*, pp. 117-122, 143.

⁴⁰ Brecht, "Bemerkungen zum Formalismus", *GW*, vol. 19, p. 316.

⁴¹ Mittenzwei, "Marxismus und Realismus", pp. 29-32; Callas, *Marxistische Literaturtheorie*, pp. 167-168.

Las diferencias de género contribuían sin duda a los contrastes existentes aquí: Lukács enfocaba la forma novelística "contemplativa", ampliamente concebida y leída en privado; Brecht dirigía su atención hacia el drama público y potencialmente más "activador". Pero estas elecciones literarias, al igual que el contraste más fundamental entre el humanismo clásico de Lukács y la "estética de la producción" de Brecht, estaban profundamente influidas por sus formaciones intelectuales y políticas, de las que nos ocuparemos ahora.

IV. LAS VÍAS DE UNA ESTÉTICA MARXISTA

LUKÁCS creció en Budapest, en el seno de una rica familia judía que tenía importantes lazos con la aristocracia húngara, como era común entre los judíos húngaros más ricos. Era hijo del director del banco más importante de Hungría, el *Kreditanstalt* de Budapest. Su padre, originalmente llamado Joseph Löwinger, recibió el nombre de Lukács en 1890 (cuando Georg tenía cinco años de edad) y un título nobiliario en 1901. Su madre, administradora de la casa paterna, había nacido en la nobleza. Todavía a la edad de veintiséis años, Lukács era conocido por el nombre de Georg von Lukács. Así pues, el futuro admirador del clasicismo de Goethe y de la alta cultura humanista del siglo XIX tenía sus raíces en el ala patricia de la *haute bourgeoisie*. Deberemos tener esto presente cuando consideremos los esfuerzos de toda su vida por rescatar lo esencial de la cultura clásica en su etapa contemporánea de declinación. Por otra parte, es posible que sus raíces judías hayan influido en el marxismo humanista y el optimismo racionalista con los que habría de interpretar el significado de la herencia clásica. Su estrecha relación con los "mandarines" de la vida académica y literaria alemana antes de 1914 —la gran influencia de Weber y de Simmel, y su temprano interés en Mann, por ejemplo— también ayudó a alterar una interpretación patricia de la crisis de la cultura burguesa antes de la guerra.¹

La pauta de la rebelión adolescente contra la autoridad paterna anuncia a menudo las formas posteriores de la revuelta. Por ello es significativo que Lukács haya rechazado el futuro bancario deseado por su padre y se haya orientado en cambio hacia su tío como un modelo contrario: un hombre que se había alejado de los detalles "vulgares" de la "vida cotidiana" y se había dedicado a las actividades "superiores" de la meditación y el estudio talmúdico.² Antes de 1914, Lukács esperaba que los campos "interiores" del arte y la filo-

¹ Véase a Morris Watnick, "Georg Lukács: or Aesthetics and Communism", *Survey*, 23 (enero-marzo de 1958), pp. 60-66; y Raddatz, *Lukács*, pp. 13-25. En cuanto a la orientación patricia de Weber, Simmel y gran parte de la sociología alemana de la preguerra, véase a Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, y Arthur Mitzman, *The Iron Cage: A Study of Max Weber* (Nueva York, 1969), pp. 187-191, 242-245, 256-270.

² Raddatz, *Lukács*, pp. 7-8.

sofía proveyeran un escape de la deshumanización social que observaba en la civilización burguesa avanzada.³

Lo que más lo abrumaba —ha escrito Morris Watnick— era la cultura vacía de la moderna sociedad industrial, la fealdad estética y el desarraigo humano. Aquí ejerció la mayor influencia Simmel, cuya *Philosophie des Geldes* (1900) desempeñó un papel considerable en el desarrollo intelectual de Lukács. Había aquí un uso anticapitalista romántico de la "alienación" que pesimistamente veía el progreso material por sí mismo como una amenaza para los valores culturales.⁴

Como ha mostrado Michael Löwy en su excelente estudio del desarrollo inicial de Lukács, el "anticapitalismo romántico" era una tendencia que el pensador húngaro compartía con muchos intelectuales prominentes, alemanes y húngaros, antes de la primera Guerra Mundial: Mann, George, Tönnies, Simmel, Bloch, los húngaros Ady y Szabó, etc.⁵ En muchos sentidos, esta perspectiva era "trágica". En *Soul and Form* (1910), por ejemplo, subrayaba Lukács reiteradamente el conflicto inevitable y la distinción insalvable entre la "vida auténtica" y la realidad empírica.⁶ Frente al aislamiento humano inevitable y la fragmentada experiencia del presente, el joven Lukács esgrimía imágenes contrarias de la armonía orgánica clásica, el "hombre pleno" completamente vivo en una comunidad unificada y un mundo natural, como se observa en el dramático pasaje inicial de *Teoría de la novela* (1914) que introducía así una discusión de la antigua literatura épica griega:

Felices son aquellas épocas en que el cielo estrellado es el mapa de todas las vías posibles: épocas cuyos caminos están iluminados por la luz de las estrellas. En tales épocas, todo es nuevo y familiar al mismo tiempo, pleno de aventura y sin embargo propio. El mundo es ancho y al mismo tiempo hogareño, porque el fuego que arde en el alma tiene la misma naturaleza esencial que las estrellas; el mundo y el

³ Andrew Arato, "Georg Lukács: The Search for a Revolutionary Subject", *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin* (Nueva York, 1972), p. 83.

⁴ Watnick, "Georg Lukács", p. 65.

⁵ Michael Löwy, *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism* (Londres, 1979, pp. 22-90). Paul Breines presenta una excelente reseña de las numerosas investigaciones recientes del complejo desarrollo intelectual inicial de Lukács en "Young Lukács, Old Lukács, New Lukács", *Journal of Modern History*, 51:7 (septiembre de 1979), páginas 533-546.

⁶ Lukács, *Soul and Form* (Cambridge, Mass., 1978), pp. 94-95, 100-101, 153-154.

ego, la luz y el fuego, son claramente distintos, pero nunca se vuelven extraños permanentes entre sí, ya que el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se viste de luz.⁷

Ya en 1905, a la edad de veinte años, Lukács se hundió en el estudio de la filosofía idealista alemana y del arte del *Goethezeit*,⁸ a través de cuyas fuentes absorbió una imagen idealizada de la antigua polis griega como un paradigma de la "totalidad" ética y política. En un extenso estudio titulado *Historia del desarrollo del drama moderno*, escrito en húngaro en los años de 1906-1910, Lukács yuxtapuso la sociedad presuntamente "orgánica" de la Grecia clásica al mundo mecanicista, atomizado y despersonalizado de la sociedad burguesa,⁹ un contraste que se encontraba también en la base de la *Teoría de la novela*, más conocida.

En muchas de sus primeras obras utilizó Lukács una versión pesimista de la teoría de la alienación que se había originado en la época humanista e idealista de Goethe y de Hegel y se había desarrollado más plenamente en la sociología alemana de antes de la guerra. Se trataba de una crítica no socialista de las tendencias esterilizantes y deshumanizantes del moderno mundo industrial burgués. En la visión que tenía de la sociedad moderna Georg Simmel, por ejemplo, se dice que los humanos pierden el control de los productos de su creación, los que se vuelven "objetivados" hasta el punto de hacerse independientes de sus creadores; en consecuencia, los hombres sienten al mundo como un conjunto de objetos extraños, insensibles a las necesidades humanas.¹⁰ En su estudio del drama moderno, Lukács sostuvo que en las obras de Ibsen, Strindberg y otros autores, la personalidad se vuelve hacia adentro a medida que se experimenta el

⁷ Lukács, *Theory of the Novel* (Cambridge, Mass., 1971), p. 29.

⁸ Andrew Arato y Paul Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism* (Nueva York, 1979), pp. 7-10.

⁹ György Markus, "The Soul and Life: The Young Lukács and the Problem of Culture", *Telos*, 32 (verano de 1977), pp. 110-113. La edición húngara original es la única completa que existe: *A modern drama fejlődésének története*, 2 vols. (Budapest: Franklin, 1911). El segundo capítulo del volumen 1 apareció en alemán en 1914, de donde se hizo una selección que se tradujo al inglés con el título de "The Sociology of Modern Drama", en Eric Bentley, comp., *The Theory of the Modern Stage* (Baltimore, Md., 1965), pp. 425-450.

¹⁰ Véase la primera traducción inglesa de esta obra importante: Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, traducción de Tom Bottomore y David Frisby (Londres, 1978).

ambiente exterior como un ajeno punto de intersección de grandes fuerzas objetivas fuera de control. Los humanos se vuelven solitarios y aislados entre sí, mientras que el lenguaje que lo expresa adquiere cada vez más "una forma fragmentada, alusiva e impresionista". En un mundo dolorosamente dividido entre el sujeto y el objeto, el carácter individual parece reducido a los síntomas de la patología personal.¹¹ En *Teoría de la novela*, subrayaba Lukács lo que llamaba la experiencia del "desarraigo trascendental" en la forma novelística, la pérdida de un sentimiento de conexión armoniosa, integrada e íntima de los seres humanos con su mundo, que había ocupado un lugar central en la literatura épica clásica. Los seres humanos "simplemente existen" en un mundo de mera "convención", como una materialización de necesidades regulares, sin sentido obedecen estrictas leyes mecánicas que no tienen significado ni "inmediatez sensorial" para el sujeto activo. Esto no es un mero "alejamiento de la naturaleza", sino una alienación frente a una "segunda naturaleza" artificial, un ambiente experimentado "como una prisión y no como un hogar".¹² Mientras que los valores del ego parecen "derivar su justificación sólo del hecho de haber sido experimentados subjetivamente", el precio de "esta elevación inmoderada del sujeto" es el "abandono de todo derecho a participar en la configuración del mundo exterior".¹³

Este análisis, que habría de desarrollarse más tarde con el auxilio de un optimismo histórico basado en convicciones marxistas (un optimismo que subrayaba una solución "socialista"), no aparecía en estas obras juveniles como una censura al modernismo literario. Lukács estaba explorando aquí sus propios sentimientos de una declinación cultural generalizada y en gran medida inevitable. Sin embargo, algunos aspectos importantes de la posterior defensa de la literatura "realista" frente a la "modernista" se adivinan ya en las primeras obras de Lukács. En un ensayo contenido en *Soul and Form*, alaba Lukács los elementos de una épica renovada en las obras de Theodor Storm, el realista alemán del siglo XIX. Lukács percibió en la obra de Storm una unidad entre la interioridad y los eventos exteriores, en contraste con el aislamiento de los talentos psicológicos impresionistas o un mundo exterior de autonomía naturalista, como aparece en

¹¹ Lukács, "The Sociology of Modern Drama", pp. 425-450.

¹² Lukács, *Theory of the Novel*, pp. 60-66, 70-93.

¹³ *Ibid.*, p. 117.

la literatura más reciente. También subrayó que el arte de Storm se basaba en los cuadros específicos, "vividamente percibidos", que se utilizaban en la construcción de lo típico y general.¹⁴ (Thomas Mann, a quien defendiera más tarde Lukács como el realista literario más grande entre los contemporáneos, escribió en 1918 que su propia obra, en particular *Buddenbrooks* [1901], había influido en el ensayo de Lukács sobre Storm.)¹⁵ En un capítulo sobre la tragedia, reveló Lukács posteriormente el marco clásico de su teoría del realismo citando, en contraste con los dramas naturalistas de Ibsen, el método de Sófocles para basar lo universal en lo concretamente individual mientras se pasa de la "vida ordinaria" (mera existencia fáctica) a la "verdadera esencia, oculta, de la vida".¹⁶ En *Teoría de la novela*, Lukács, ahora bajo la influencia de Hegel, se refirió específicamente a la "totalidad concreta" de la antigua comunidad griega, donde la fisonomía individual y la totalidad orgánica se determinan recíprocamente, una "totalidad" que puede expresarse mediante la narración de eventos.¹⁷ Por último, en la misma obra discutió la tradición humanista de la *Bildungsroman* (princiando con el *Wilhelm Meister* de Goethe) como un intento complicado, pero parcialmente afortunado bajo las condiciones burguesas, por representar la interioridad personal y la realidad social exterior como conciliables mediante la intervención de hombres activos. El mundo dado no se presenta como algo orgánico; esto sólo era posible en la antigua épica. Los individuos son todavía "trascendentalmente desarraigados". Pero "el mundo social está parcialmente abierto a la penetración del significado viviente".¹⁸

Sin embargo, el mayor rayo de esperanza de la *Teoría de la novela* involucraba menos una teoría del "realismo" (para Lukács, antes de 1917, tal marco de referencia habría implicado una conciliación excesiva con la declinación histórica que veía a su derredor) que un ejemplo del deseo utópico de un mundo situado más allá de los confines restringidos de lo "real". Al final del estudio, los rusos Tolstoi y Dostoievski (significativamente, escritores alejados del Occidente moderno) representan para Lukács modos diferentes de una utópica y antinómica "comunidad de sentimientos entre seres humanos sencillos", liberados de todas las estructuras objetivas "perturbado-

¹⁴ Lukács, *Soul and Form*, pp. 62-67, 74-77.

¹⁵ Löwy, *Georg Lukács*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 162-167.

¹⁷ Lukács, *Theory of the Novel*, pp. 56-61, 66-67.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 132-143.

ras".¹⁹ En el periodo de 1910-1916 se ocupó Lukács en momentos dife-
ferentes de una interpretación socialmente mesiánica de la obra de
Dostoievski (que nunca completó). Según Lukács, Dostoievski utilizó
algunas imágenes de la antigua armonía social y natural para proyec-
tar un futuro liberado.²⁰ Pero esto era sólo una parte de una serie
de sugerencias utópicas que adornaban las obras de Lukács en estos
primeros años; resulta claro, por lo menos en retrospectiva, que Lu-
kács no estaba en modo alguno contento con una perspectiva eterna-
mente pesimista o trágica.²¹

Además de los aspectos utópicos, había algunos elementos de un
enfoque sociológico marxista, y algunos puentes potenciales hacia una
política marxista revolucionaria, en su pensamiento inicial. En su
primer libro, *Historia del desarrollo del drama moderno*, Lukács re-
currió a Simmel cuando éste se aproximaba más a Marx. En esta obra
interpretaba Lukács la alienación —en un tratamiento extenso y
detallado— en una relación específica y múltiple con la moderna
división del trabajo bajo el capitalismo.²² Aunque no abrazó una opi-
ción socialista (el socialismo se asociaba a los socialdemócratas hún-
garos y alemanes de antes de la guerra, cuyos arreglos con el orden
parlamentario burgués despreciaba Lukács), había en sus primeros
escritos ciertos componentes democráticos vagamente colectivistas y
revolucionarios, los que formaban un contrapunto a sus perspectivas
patricias. Lukács se había visto muy afectado por la intelectualidad
izquierdista radical y antiabsolutista de Hungría, sobre todo por el
poeta jacobino Endre Ady y por el sindicalista Ervin Szabó, influ-
yentes críticos izquierdistas de los socialdemócratas húngaros, contem-
porizadores y legalistas.²³ En las cuestiones políticas y culturales, la
posición inicial de Lukács representaba una negación totalista a la con-
ciliación con las realidades existentes. Los primeros años de su poli-

¹⁹ *Ibid.*, pp. 144-152.

²⁰ Löwy, *Georg Lukács*, pp. 52-56, 98. Como observa Löwy, Lukács compartía este
interés por el misticismo ruso con muchos "anticapitalistas románticos" alemanes en
esta época, pero la forma socialmente utópica que tomó su interés se aproximaba más
a la de Ernst Bloch. Lukács y Bloch eran amigos íntimos en el periodo de 1912-1918.
La adopción del leninismo en 1918, por parte de Bloch, se asemejó a la de Lukács.
Pero al revés de Lukács, Bloch habrá de conservar un utopismo revolucionario hasta
el fin de sus días, una diferencia que aparece claramente en su debate sobre el ex-
presionismo en los años treinta.

²¹ Arato y Breines, *The Young Lukács*, pp. 69-71; Löwy, *Georg Lukács*, pp. 110-121.

²² Arato y Breines, *The Young Lukács*, pp. 14-26; Markus, "The Soul and Life", pá-
ginas 110-114.

²³ Löwy, *Georg Lukács*, pp. 71-90.

tica comunista habrían de continuar su pauta, en parte, a través de un "romanticismo revolucionario" de ultraizquierda".²⁴ Pero dentro del contexto de su convicción comunista después de 1917, Lukács encontraría varios medios para conciliar los aspectos patricios y "democráticos revolucionarios" de su perspectiva (por ejemplo, subrayando la democratización, en la sociedad comunista, de la elevada cultura humanista clásica del pasado).²⁵

Lukács pasó los primeros años de la Guerra Mundial "desesperado por el estado del mundo". El "presente aparecía... como una condición de degradación total", escribiría más tarde a propósito de este periodo. Vagamente democrático en sus sentimientos, no podía dejar de oponerse a las monarquías de Europa Central, pero una victoria anglofrancesa que se preveía no agradaba mucho a este enemigo de la cultura de la sociedad industrial: "¿Quién nos salvaría de la civilización occidental?"²⁶ La guerra misma se experimentaba a distancia, ya que fue declarado incapacitado para el servicio militar.²⁷ Con veinticinco años a cuestas en 1914, Lukács había echado ya raíces profundas en la cultura idealista decimonónica en el periodo anterior a la guerra. Su desesperación durante los primeros años de la guerra incluía una gran preocupación por la amenazada continuidad de las tradiciones humanistas europeas. Pero el año de 1917 trajo consigo un alivio. La Revolución Rusa dio finalmente a Lukács una esperanza real: en su visión, se tendía así un puente hacia el futuro que eventualmente rescataría a Europa de su propia decadencia.²⁸ Hacia 1920 estaba escribiendo acerca de la misión del proletariado para el futuro como una recreación de la comunidad épica griega: en su opinión, el propósito de la política era la renovación de una cultura sagrada.²⁹ Al abrazar el marxismo, Lukács habría de interpre-

²⁴ *Ibid.*, pp. 145-167.

²⁵ Lukács, "The Old Culture and the New Culture" (1920), en *Marxism and Human Liberation*, compilado por E. San Juan Jr. (Nueva York, 1973), p. 4.

²⁶ Lukács, *Theory of the Novel*, pp. 11-12 (esto es parte del Prefacio de 1962 a una nueva edición del libro); "Preface to New Edition (1967)", *History and Class Consciousness* (Cambridge, Mass., 1971), p. xi. Fenec Fehér comenta también las reacciones de Lukács ante la guerra en relación con su desarrollo intelectual inicial en "The Last Phase of Romantic Anti-Capitalism: Lukács' Response to the War", *New German Critique*, 10 (invierno de 1977), pp. 139-154.

²⁷ G. H. R. Parkinson, "Introduction", *Georg Lukács: The Man, His Work, His Ideas* (Nueva York, 1970), p. 6.

²⁸ Lukács, "Preface to New Edition (1967)", *History and Class Consciousness*, p. xi.

²⁹ Lukács, "The Old Culture and the New Culture"; Löwy, *Georg Lukács*, pp. 142, 166-167; Arato y Breines, *The Young Lukács*, p. 80.

tarlo, y en parte vitalizarlo, con perspectivas tomadas del humanismo y el idealismo de su propio desarrollo juvenil antes de 1917.

En ciertos sentidos importantes, el humanismo marxista de Lukács, así como su adiestramiento en la filosofía idealista alemana, le permitieron recobrar algunas de las direcciones esenciales del pensamiento de Marx, ocultas durante largo tiempo, a fines del siglo XIX y principios del XX, por las acumulaciones del cientificismo y el positivismo. En la colección de ensayos titulada *Historia y conciencia de clase* (1923), su obra más comentada en Occidente, usó Lukács ciertas perspectivas derivadas de Simmel, Weber y, sobre todo, Hegel para criticar vigorosamente el deterioro del marxismo en un sistema de leyes naturales del movimiento económico, perdiendo así la dimensión de la activa emancipación del hombre en la historia. En esta obra inmensamente influyente, iniciaba Lukács la extensa revaluación del marxismo requerida en Occidente por sucesivas derrotas de las revoluciones de la clase obrera bajo condiciones económicas y políticas "avanzadas" (como ocurrió en Alemania en 1918-1919).

En *Historia y conciencia de clase* subrayaba reiteradamente Lukács los efectos lamentablemente pacificadores de una posición mecánica de determinismo económico que identificaba con la perspectiva de Engels y que alentaba una fe contemplativa en la necesidad objetiva. Lo que se necesitaba era una reafirmación de la creación activa, por parte del sujeto (el proletariado, insistía Lukács), del mundo histórico como parte de una verdadera dialéctica del objeto y el sujeto. Si el proletariado no está subjetivamente preparado para construir el socialismo —en parte por efecto de una conciencia formada por ideologías "burguesas" que aíslan los "hechos" como datos objetivos—, la crisis actual de la sociedad capitalista podría conducir a un prolongado periodo de guerras civiles e imperiales que terminaría en un nuevo barbarismo.²⁰ El meollo del argumento filosóficamente rico era una brillante recreación y expansión de la teoría de la alienación tomada del capítulo de *Das Kapital* sobre el "fetichismo de las mercancías". (Todavía no se conocían los Manuscritos de 1844.) En el capitalismo inicial "se entendía todavía la naturaleza personal de las relaciones económicas" (lo que posibilitaba las creaciones del realismo literario, según argumentaría Lukács en los años treinta), pero a medida que el proceso se hacía más complejo e indirecto se volvía más difícil la penetración del "velo de la cosificación", la apariencia ilusoria de las mercancías y la vida social como una "objetividad

²⁰ Lukács, *History and Class Consciousness*, pp. 208-209, 306-311.

falsa", una red formada por las relaciones impersonales existentes entre las cosas. La actividad humana se siente "alejada", como la vida pública frente al ego privado. Sólo mediante una unidad de la teoría filosóficamente consciente —por oposición a un empirismo habitado y distorsionante— y una lucha proletaria políticamente activa, podrá experimentarse el mundo como una creación del trabajo humano, socialmente interactivo, y no de leyes automáticas preexistentes.

En lugar de las distorsiones ideológicas provocadas por la sociedad burguesa, que condujeron a las separaciones extremas de la subjetividad y la objetividad, el hecho aislado y las leyes abstractas, el marxismo es un método de análisis basado en la dialéctica de sujeto y objeto y en el punto de vista de la "totalidad concreta", la conciencia de la calidad históricamente *mediada* de todos los particulares por el todo. En consecuencia, provee la corrección necesaria para todos los métodos concentrados en las inmediataces burdas y las leyes cosificadas abstraídas de ellas, la "segunda naturaleza" de una sociedad capitalista avanzada y congelada.³¹ En esta forma reinterpretaba Lukács el marxismo, a principios de los años veinte, con el auxilio de su propio humanismo e idealismo de antes de la guerra. El "desarraigado" moderno, en un mundo de objetos extraños, se veía ahora como algo mudable, no sólo porque estaba ligado al funcionamiento específico de la vida social e ideológica capitalista (lo que ya había sostenido en 1906-1909), sino también porque el proletariado podría realizar la herencia clásica del "hombre completo" en una nueva sociedad socialista.

Brecht provenía de un sector diferente de la burguesía cada vez más diferenciada, y pronto desarrolló una perspectiva social que contrastaba con la de Lukács. El padre y la madre de Brecht provenían de Achern, en la Selva Negra, donde la familia había instalado una tabaquería. El padre estaba empleado en una fábrica de papel en 1898, cuando nació Bertolt, y para 1914 era su director.³² Ya era entonces un rico burgués. Pero la formación de esta vida de clase media de movilidad ascendente no se logró tan simplemente: el coeficiente de la rebelión del hijo contra la respetable sociedad burguesa, una adhesión a las tradiciones plebeyas contra los ricos, derivaba en parte de la historia de la familia. Los antepasados de Brecht "habían sido

³¹ Este breve resumen del argumento filosófico (más adelante veremos el argumento político) se basa particularmente en el extenso capítulo central sobre "La cosificación y la conciencia del proletariado", pp. 83-222.

³² Frederic Ewen, *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times* (Nueva York, 1967), p. 55.

campesinos de Baden, astutos y tenaces", antes de que la tabaquería de la familia los "elevara" a las filas de la *Kleinbürgertum* (pequeña burguesía). Un modelo inicial para el muchacho parece haber sido una abuela de 72 años que "de pronto escandalizó a la familia al abandonar las convenciones aburridas y estrechas de la pequeña burguesía para convivir con toda clase de gentes extrañas y no del todo respetables".³³ La insistencia posterior de Brecht en las necesidades materiales prácticas y humildes de la supervivencia, su admiración por la astuta sabiduría de la cobardía antiheroica, y su desconfianza por sentimientos y la *Kultur* elevados, tiene ciertas raíces en esta alterativa plebeya a la posición social ascendente de la familia. Cuando "dejé a mi propia clase", escribió más tarde Brecht, "me uní a la gente común".³⁴ La verdad literal es aquí menos importante que la orientación social revelada: la suya no era la revuelta de un esteta patricio, sino la de un autoproclamado "hombre de las masas". Aunque tal postura fuese en parte una de las máscaras de Brecht, dejaba una huella profunda en su obra. Impaciente con el idealismo, el hincapié fundamental de Brecht en los usos del conocimiento científico y en el arte como un aspecto de la producción y el trabajo técnico humano estaba fuertemente condicionado por este apego a las necesidades prácticas de las clases "plebeyas".³⁵

Impedido por sus antecedentes clasistas y por su edad para echar raíces profundas en la cultura alemana de cualquier variedad de antes de la guerra, Brecht respondió de modo muy diferente al de Lukács ante los horrores de la guerra. Reclutado a la edad de dieciséis años como asistente médico, entró en contacto directo con los resultados de la carnicería, y su poesía de la posguerra estaba "acicateada por imágenes de cuerpos desmembrados".³⁶ Brecht experimentó el horror agonizante de un mundo roto, una experiencia que dio a sus prime-

³³ Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work*, 2a. ed. (Nueva York, 1971), p. 5.

³⁴ Brecht, "Svendborger Gedichte", *GW*, vol. 9, p. 721.

³⁵ He usado aquí el término "plebeyo" —y no el de "proletario" o "pequeñoburgués", sociológicamente más claros— porque parece aproximarse más a la interpretación del propio Brecht y expresa mejor la perspectiva social y ética de gran parte de su trabajo, aunque sus obras teóricas y políticas recurren a menudo a categorías marxistas más estrictas. Estoy siguiendo el uso del término en un excelente análisis anterior de los dramas de Brecht por parte de Hans Mayer, "Bertolt Brecht oder die plebejische Tradition", *Literatur der Übergangszeit: Essays* (Wiesbaden, s. f. [probablemente 1949]), pp. 225-238. En su acerba crítica de Brecht, publicada en 1962, Adorno fustigó al dramaturgo por posar deshonestamente como un "hombre de las masas". Véase "On Commitment", *Aesthetics and Politics*, pp. 177-195.

³⁶ Esslin, pp. 7-8.

ros dramas y poemas nihilistas un realismo expresionista brutal comparable con el de Grosz y Beckmann. En contraste con Lukács, fue la guerra y no el periodo relativamente estable y cómodamente próspero de 1900-1914 lo que introdujo a Brecht en el mundo. Tal experiencia formativa frustró permanentemente todo retorno a una normalidad de la preguerra que apenas se recordaba vagamente a lo sumo. El mundo se le aparecía a Brecht como algo "barrido" por la destrucción; y aunque existían sin duda muy diversas posibilidades para una cultura y una sociedad nuevas en la posguerra, no era probable que una de las metas fuese el restablecimiento de la continuidad con el mundo del pasado. El rompimiento de la tradición era un hecho consumado.³⁷

Los primeros poemas y los dramas premarxistas de Brecht, escritos durante los seis años que pasó en Munich (1918-1924), reflejan su adaptación a las intensas dislocaciones sociales de la posguerra. Aparte de la sátira violenta y mordaz contra respetables hipocresías y valores, había una fascinación (y una simpatía) por los personajes desesperadamente desarraigados —pillos, mendigos, prostitutas— y por las últimas modas de la cultura popular de urbanización reciente: el jazz, el boxeo, la música pop, los sonidos norteamericanos. El pesimismo no era tradicionalista ni sentimental, sino que se expresaba a través del discurso directo de la aseveración dura, fría. Su primera obra teatral, *Baal*, era una sátira salvaje de las insípidas obras expresionistas que a la sazón se presentaban en gran cantidad (1918-1919). En lugar de presentar a su protagonista como un genio sensitivo, solitario y martirizado, Brecht creó en Baal (el nombre se tomó de un dios pagano sirio) una fuerza de la naturaleza dionisiaca y amoral que devora la vida sin conmoverse ante el daño que hace a los demás o a sí misma.³⁸ Baal encarna la "falta de propósito de un universo donde nada perdura".³⁹ "Como los dadaístas del mismo periodo, a quienes la guerra había arrojado a la 'frialdad' y el 'nihilismo'", ha escrito Walter Sokel, Brecht "no podía soportar los sueños ingenuos de grandeza y de lacrimosa autocompasión de muchos expresionistas".⁴⁰ Los impulsos vitalistas y las imágenes desenfrenadas y fugaces de la obra tienen ciertas conexiones con el expresionismo (al igual que gran parte de su obra inicial), pero Brecht se separaba completa-

³⁷ Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (Nueva York, 1968), pp. 218-228.

³⁸ Brecht, "Baal", en Walter Sokel, comp., *An Anthology of German Expressionist Drama* (Nueva York, 1963), pp. 305-366.

³⁹ Walter Sokel, "Introduction", *Anthology of German Expressionist Drama*, p. xxviii.

⁴⁰ *Ibid.*, p. xxvi.

mente de toda huella de emoción dramatizada, de espiritualidad cristiana, de idealismo sentimental.⁴¹

En sus primeros poemas y dramas estaba influido Brecht por el lirismo vagabundo y rebelde de Villon y Rimbaud, al igual que por la forma cínica, dura y materialista del preexpresionismo de Büchner y Wedeking.⁴² Recurriendo a tales fuentes literarias, y a su propia experiencia de la Alemania de la posguerra, ofreció Brecht un retrato nihilista de una naturaleza que ha perdido su carácter sagrado, quizá la característica más fundamental de su obra antes de 1924. En lugar de la naturaleza concebida por Rousseau y los románticos, o descrita por Goethe como el "atuendo viviente de la divinidad", Brecht veía el mundo natural como un ambiente hostil, cruelmente indiferente al sufrimiento humano y despiadadamente destructivo.⁴³ Éste era un bosquejo darwiniano, pero presentado con un nihilismo que dejaba muy atrás las tristes conmociones con las que el biólogo genial contemplaba la despiadada lucha biológica. "El cielo de Baal está lleno de buitres que esperan para comérselo, a menos que se las arregle para comérselos primero."⁴⁴ Además, al revés de Lukács, Brecht no presentaba imágenes contrarias de armonía y de belleza orgánica para la comparación de la brutalidad y el caos del presente.

A principios de los años veinte, Brecht estaba buscando un escenario que fuese menos egoísta que el de los expresionistas y tan duro e impersonal como los modernos periódicos y máquinas tan visibles en el mundo urbano de la República de Weimar. Poco después de su traslado a Berlín en 1924, empezó a encontrar los ingredientes de tal teatro. En virtud de que llegaba a la metrópoli alemana justo cuando el escenario cultural estaba experimentando un desplazamiento del expresionismo a lo que pronto se llamó la *Neue Sachlichkeit* ("Nueva Objetividad"), Brecht absorbió rápidamente varias influencias cubistas y constructivistas fundamentales que habrían de fructificar en su propio drama "épico" y su posterior "estética de la producción" marxista.

Brecht trabajó a mediados de los años veinte con Erwin Piscator en el *Volksbühne* berlinés, donde la simultaneidad, el corte cinematográfico y el rechazo "proletario", "colectivista" de los héroes individua-

⁴¹ *Ibid.*, pp. xxix-xxxii; Esslin, *Brecht*, p. 117.

⁴² John Willett, *The Theatre of Bertolt Brecht* (Nueva York, 1959), pp. 105-109; Ewen, p. 65.

⁴³ Keith A. Dikson, *Towards Utopia: A Study of Brecht* (Oxford, Inglaterra, 1980), pp. 15-17; Sokel, "Introduction", p. xxviii.

⁴⁴ Sokel, "Introduction", p. xxviii.

les se asemejaba al teatro de Meyerhold, al que algo debía.⁴⁵ (Sin embargo, debe decirse que los dramas de Brecht eran menos reporteriles y documentales, más parabólicos y líricos, que los de Piscator.) En esta época había conexiones muy estrechas entre la *avant-garde* alemana y la soviética, sobre todo en el drama y las artes visuales, como ha documentado detalladamente John Willett en su estudio reciente de la "nueva sobriedad" de la cultura de Weimar.⁴⁶ Los dadaístas alemanes de la posguerra se habían visto grandemente influidos en el período de 1918-1920 por los experimentos visuales soviéticos. Los pintores constructivistas llegaron a Berlín en 1922 y fueron seguidos con avidez, e influyeron considerablemente sobre el Bauhaus.⁴⁷ Varios grupos teatrales constructivistas visitaron Berlín entre 1922 y 1930, incluidos los de Tairov y Meyerhold,⁴⁸ el último de los cuales fue explícitamente elogiado por Brecht en la primavera de 1930.⁴⁹ En 1926 se exhibió en Berlín *El acorazado Potiomkin* de Eisenstein. Brecht fue uno de quienes respondieron con mayor entusiasmo a sus radicales métodos de montaje de la construcción cinematográfica.⁵⁰ Aprendió Brecht del nuevo teatro, arte y cine de Moscú, directamente a través de tales fuentes⁵¹ y mediante su trabajo diario con Piscator, pero también indirectamente de los amigos que conoció después de 1924: George Groz y John Heartfield, cuyas formas políticamente revolucionarias de montaje visual se basaban en la obra de constructivistas soviéticos tales como Tatlin;⁵² Asja Lacis, un comunista latviano y líder del teatro experimental infantil soviético, con quien trabajó Brecht

⁴⁵ Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, pp. 109-110; Ewen, *Brecht*, pp. 146-159.

⁴⁶ John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933: The New Sobriety* (Nueva York, 1978). Ésta es una guía invaluable para los lazos internacionales (sobre todo entre Berlín y Moscú) de una cultura maquinal de 1924-1929. Es una fuente soberbia para situar a Brecht dentro de las corrientes modernistas particulares con las que se relaciona principalmente su obra después de 1924.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 50-54, 74-82.

⁴⁸ Lew Kopelew, "Brecht und die Russische Theaterrevolution", *Brecht Heute*, 3 (1973), p. 27.

⁴⁹ Brecht, "Sowjettheater und proletarisches Theater", *GW*, vol. 15, pp. 204-205. En una conferencia dictada en 1939, "Über experimentelles Theater", cuando ya Meyerhold había desaparecido en medio de las purgas, Brecht habló de nuevo entusiastamente acerca del director soviético, haciendo referencia a su teatro "radical constructivista". *GW*, vol. 15, pp. 285-286.

⁵⁰ Willett, *Art and Politics in the Weimar Period*, p. 143; véase también a Brecht, *GW*, vol. 20, p. 46, donde hace referencia al "impacto enorme que ejercieron sobre mí los grandes filmes de Eisenstein".

⁵¹ Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, p. 111.

⁵² Kopelew, "Brecht und die Russische Theaterrevolution", p. 34; Ewen, p. 159.

en su producción de *Eduardo Segundo* (1924) y a quien abrumaba con preguntas acerca de Meyerhold, Tairov, Maiakovsky y Tretiakov, Walter Benjamin, quien visitó Moscú en 1926-1927 e hizo amistad con Brecht en 1928;⁵⁴ y el propio Sergei Tretiakov, un pensador teatral y cultural de la *Novy Lef* que estaba desarrollando (con Boris Arvatov y otros) una estética de la "producción" de la que Brecht aprendería a formular sus propias teorías culturales marxistas (con Brecht a los treinta. Brecht y Tretiakov se hicieron buenos amigos cuando el escritor soviético visitó Berlín en 1931.⁵⁵

La repercusión de estas diversas figuras y corrientes sobre Brecht se ejerció primero sobre su práctica dramática iniciada a mediados de los años veinte, y luego, más gradualmente, sobre sus escritos teóricos acerca del teatro y la cultura después de 1929. Ya en *Mann ist Mann* (1926), el teatro de Brecht se convirtió en un taller experimental de autorreflexión donde aparecían los seres humanos y la realidad social como construcciones capaces de ser "rearmadas" (*ummontiert*). Su nuevo drama episódico (que pronto describiría como "teatro épico") trataba de despejar las ilusiones naturalistas del arte como "reflexión", mientras desarrollaba medios cubistas y constructivistas para activar políticamente a su auditorio. Usando diversos métodos para interrumpir el flujo dramático lineal (por ejemplo, mediante un montaje de escenas discontinuas, interpolaciones de cine, canciones formales, rótulos informativos, etc.), Brecht trataba de alentar ahora a su auditorio para que cuestionara de manera racional la necesidad, y experimentara lo "extraño" del curso "normal" y "familiar" de las cosas, tales como los efectos autodestructivos del "comportamiento ético" para los pobres. Además, trataba de impedir que su auditorio se identificara emocionalmente con personajes individuales haciendo que sus actores y actrices entraran y salieran de sus papeles, revelando juguetonamente el proceso de su propio arte teatral (una técnica que aprendió no sólo de las fuentes soviéticas, sino también del drama cubista de Pirandello).⁵⁶

⁵³ Asja Lacin, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator* (Munich, 1972), pp. 37, 54, 58; Koplew, pp. 33-34.

⁵⁴ Bernd Witte, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk* (Stuttgart, 1976), pp. 173-175.

⁵⁵ Marjorie L. Horner, "Brecht's Soviet Connection, Tretiakov", *Brecht Heute*, 3 (1973), 41; David Bathrick "Affirmative and Negative Culture: The Avant-Garde under 'Actually Existing Socialism' - The Case of the GDR", *Social Research*, 47:1 (primavera de 1980), pp. 174-178.

⁵⁶ Wilentz, *Theatre of Bertolt Brecht*, pp. 112-113. Puede estudiarse la evolución

Poco después de elaborar los rudimentos de un teatro nuevo, empezó Brecht a desarrollar (después de 1928) una concepción de la "estética de la producción" que formó con un marxismo filtrado a través de lentes constructivistas: por ejemplo, veía el arte como un aspecto del trabajo material; como una construcción basada en los principios formativos de los modos de producción tecnológicos, tales como el montaje; y como una actividad ligada a nuevos medios mecánicos, tales como el cine y la radio. El enfoque marxista aplicado por Brecht al modernismo mostraba la huella de fuentes estéticas anteriores a su primer compromiso serio con la política marxista o a sus métodos de análisis social. En su caso, estas tradiciones subrayaban las potencialidades positivas de la época despersonalizada, urbana, maquina, en fuerte contraste con el inicial rechazo humanista clásico de este mundo por parte de Lukács.

Podríamos sostener que en su teatro épico, su estética de la producción y, después de 1928, su política leninista, Brecht estaba en guerra con cualquier rasgo "gentil", "romántico" o "suave" que encontra en sí mismo. Su intensa antipatía por la compasión y el sentimiento idealista, por una parte dirigida efectivamente contra los resultados a menudo improductivos de tales sentimientos, parecía sugerir a veces un intento ansioso por arrojarlos de su propia personalidad. La fascinación de Brecht por los Estados Unidos en los años veinte incluía, por ejemplo, un disfrute considerable del caos, la brutalidad y la vitalidad comercial sin escrúpulos que sus obras satirizaban igualmente, algo evidente también en la dudosa analogía entre fascistas, empresarios y criminales que habría de presentar en algunas de sus obras en los años treinta.⁵⁷ Cuando era niño, Brecht actuaba como un extraño sensitivo y un poco frágil y enfermizo; para compensarlo, su madre le otorgaba gran protección emocional, lo que Brecht habría de recordar con gran ternura. Pero sus condiscípulos se burlaban de este cuidado maternal cuando llegaba Brecht a la escuela acompañado por su madre.⁵⁸ Más tarde sería golpeado varias veces por veteranos del ejército alemán a causa de su pacifismo expreso. Muy pronto trató de probar su dureza y "masculinidad" en el mundo violento de la Alemania de la posguerra con astucia y gélido

de la teoría del drama épico después de 1926 en la excelente colección titulada *Brecht on Theatre*, comp. John Willett (Nueva York, 1964). Véanse, en particular, pp. 33-52 que contienen las formulaciones sistemáticas más antiguas, de 1930-1931.

⁵⁷ Irving Fetscher, "Bertolt Brecht and America", *Salmagundi* 10-11 (otoño de 1969/invierno de 1970), pp. 250-255.

⁵⁸ Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie* (Munich, 1976), p. 12.

ingenio. Incurriríamos en un reduccionismo psicológico si interpretáramos la obra de Brecht primordialmente como una defensa contra lo que se llama típicamente su lado "femenino", pero a veces da la impresión de esforzarse por ser frío, duro y "supermasculino", identificándose en parte con la agresión que podría dirigirse contra su propia fragilidad. En su crítica de Brecht, escrita en 1962, comentó Theodor Adorno: "Ya la exagerada virilidad adolescente del joven Brecht revelaba el valor prestado del intelectual que, desesperado por la violencia, de pronto se lanza a una práctica violenta que debe temer por todos conceptos."⁵⁹ Así pues, la dura "vulgaridad" de Brecht, su "realismo" plebeyo y su defensa de la productividad industrial y del pensamiento científico, dirigidos contra toda hue!la de una perspectiva "humanista" sentimental, podría considerarse en parte al servicio de estas necesidades de su personalidad. Al mismo tiempo, sin embargo, tal perspectiva —que parcialmente restringía la amplitud de su visión y el alcance de su simpatía, y aun podría ayudar a justificar la dictadura industrializante de Stalin—⁶⁰ proveía la base de gran parte de su fuerza como pensador y artista. Como veremos en un estudio más detenido de su "estética de la producción", los puntos fuertes y débiles de Brecht se relacionaban a menudo directamente con diversos intentos de liquidación de la herencia alemana de una subjetividad aristocrática y romántica.

Nacido en un mundo de guerra y revolución, Brecht subrayaba la necesidad de empezar de nuevo, el imperativo de transformar radicalmente la cultura tradicional. Al volverse marxista insistió en que un mundo colectivista y proletario naciente tendría que alejarse en gran medida de la herencia burguesa del siglo XIX, de modo que a principios de los años treinta desarrolló una perspectiva agudamente izquierdista, centrada en la lucha de clases. En cambio, hacia esta épo-

⁵⁹ Adorno, "On Commitment" *Aesthetics and Politics*, p. 187. De igual modo, Richard Hofstadter, en su obra soberbia, *Anti-intellectualism in American Life* (Nueva York, 1962), pp. 291-295, examina el desprecio sentido por muchos comunistas norteamericanos de clase media, en los años treinta, hacia los intelectuales suaves, orientados hacia la estética, tratando así de salirse de su clase y convertirse en proletarios "masculinos", "prácticos".

⁶⁰ David Bathrick ha señalado agudamente ("Affirmative and Negative Culture", pp. 181-183) que la clase de "estética de la producción" que compartía Brecht con gran parte de la *avant-garde* soviética de los años veinte podía convertirse en una defensa de una "dominación de la naturaleza" técnica, industrializante, de la variedad estaliniana, aunque contuviera también algunos elementos fuertemente libertarios y democráticos. En el capítulo V de este libro exploraremos las respuestas de Brecht y Lukács, ambivalentes y en parte legitimantes, ante el estalinismo.

ca había empezado Lukács a minimizar la lucha de clases a favor de una cultura proletaria con un humanismo clásico burgués, la base intelectual de su postura antifascista del frente popular. Tales diferencias políticas habrían de formar una parte destacada de sus "debates" estéticos.

Lukács empezó su carrera política marxista con ciertas conexiones con el ala izquierda libertaria comunista, aunque en su *Historia y conciencia de clase* se las arregló para entender bastantes puentes hacia una posición leninista ortodoxa. El libro reflejaba claramente la inmersión de Lukács en el idealismo alemán, pero también las críticas políticas lanzadas por los comunistas del Consejo, los luxemburguistas y los anarcosindicalistas en el periodo de 1912-1919 contra las ortodoxias socialdemócratas y bolcheviques, la última de las cuales consideraba a las clases trabajadoras como el objeto de necesidades históricas que operaban a través de las instrucciones del partido. Estas críticas (que habrían de producir grandes frutos intelectuales en el renacimiento de un marxismo dialéctico y hegeliano a manos de Lukács, Korsch, Bloch y Gramsci a principios de los años veinte) subrayaban 1) una concepción de la clase trabajadora como el sujeto potencial del cambio histórico que se emancipa a sí mismo, y 2) la necesidad de la liberación ideológica y económica de la clase trabajadora frente a la "hegemonía" cultural burguesa. Abandonando el dogma de un progreso necesario hacia el socialismo, sostenido por el viejo Marx y por la Segunda Internacional, todos estos pensadores de Europa Central subrayaban a principios de la época fascista que tal desarrollo no es en modo alguno automático, sino que requiere un surgimiento subjetivamente rico de la verdadera conciencia de la clase proletaria (y por lo tanto también el surgimiento de una conciencia cultural). Sin embargo, la oleada revolucionaria de la posguerra había retrocedido hacia 1923, y aunque las derrotas de la clase trabajadora alentaron un hincapié mayor aún sobre la emancipación del proletariado frente a la "conciencia" burguesa tal como la veían estas figuras, el énfasis del libro de Lukács era decididamente filosófico, una revisión de la cuestión de la conciencia en la dialéctica marxista.⁶¹ La situación histórica parecía justificar una atención a las cues-

⁶¹ Acerca de los orígenes históricos y las direcciones principales de esta escuela de pensamiento, ahora llamada a menudo simplemente "marxismo occidental", véanse las presentaciones favorables de Dick Howard y Karl Klare, comps., *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin* (Nueva York, 1972), especialmente pp. 3-80, y Russell Jacoby, "The Critique of Automatic Marxism", *Telos*, 10 (invierno de 1971-

tiones epistemológicas y culturales olvidadas durante largo tiempo, una razón importante para la renovación de la discusión de una estética marxista que habría de seguir.

Pero *Historia y conciencia de clase* muestra a Lukács en tránsito desde un decisionismo vagamente sindicalista, con huellas de Erwin Szabó, Georges Sorel y Rosa Luxemburgo, hacia la ortodoxia del partido leninista.⁶² En los ensayos que se encuentran al final del libro, escritos en último término, la visión de la clase trabajadora como el "sujeto" autodeterminante de la historia moderna se atenúa cada vez más a medida que subraya Lukács el papel central de un partido comunista altamente disciplinado —aunque en estrecho contacto con las masas— que ayuda a formar la "verdadera" conciencia de clase proletaria, por oposición a la conciencia meramente empírica de un "movimiento instintivo espontáneo", incapaz de llevar más allá de lo directamente inmediato.⁶³ En esta forma, Lukács trató de unir su renovación de la dialéctica marxista con el partido leninista. Pero en el proceso habría de proveer una base intelectual del comunismo más refinada que la de Lenin, así como alejamientos metodológicos para posteriores críticas, más democráticas, del comunismo ortodoxo.

No es extraño que la obra haya sido condenada en Moscú en 1924, y que Lukács se haya visto obligado a hacer la primera de una serie de retractaciones para evitar su expulsión del partido. Pero esta primera retractación fue más sincera que las posteriores. A principios de 1924 rechazó Lukács el "ultraizquierdismo" todavía evidente en *Historia y conciencia de clase*, porque al igual que Stalin había llegado a considerar esencialmente estabilizado el capitalismo occidental.⁶⁴ Aquí estaba respondiendo Lukács sobre todo al reflujo de la marea revolucionaria experimentado durante la posguerra en Alemania, así como a la situación afrontada por el Partido Comunista Húngaro. Una de las figuras prominentes del Partido Húngaro desde 1919 (fue ministro de Educación en la efímera República Soviética Húngara), hacia 1924 se había aliado Lukács con la llamada facción Landler en contra de Bela Kun. Esta facción definió la lucha contra el autoritario régimen de extrema derecha de Horthy en términos de la

1972); y la presentación crítica de Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (Londres, 1977).

⁶² George Lichtheim, *Georg Lukács* (Nueva York, 1970), p. 36.

⁶³ Lukács, *History and Class Consciousness*, último ensayo, y especialmente pp. 314-339.

⁶⁴ Paul Breines, "Praxis and Its Theorists: The Impact of Lukács and Korsch in the 1920s", *Telos*, 11 (primavera de 1972), p. 87.

necesidad de una república democrática de amplia base, en lugar de una revolución socialista.⁶⁵

Por supuesto, Hungría no era una nación capitalista moderna, sino "todavía semifeudal en su forma de tenencia de la tierra y su sociedad, y guiada por su regente, el almirante Nicholas Horthy, en la mayor conformidad posible con el espíritu del Antiguo Régimen".⁶⁶ En un folleto que llegó a conocerse como *Las tesis de Blum* (1928), y que contenía la perspectiva política de gran parte de su trabajo posterior,⁶⁷ sostuvo Lukács que, dentro de esta sociedad predominantemente campesina, las clases trabajadoras dependían socialmente de los agricultores pobres, y políticamente de la burguesía y los socialdemócratas. Por lo tanto, se necesitaba un amplio frente "democrático" para derribar el régimen de Horthy y materializar la potencialidad plena de las reformas burguesas.⁶⁸ A fin de distinguir su propuesta de una simple apelación a la democracia capitalista, Lukács subrayó que se requería una democracia donde la burguesía "ceda por lo menos una parte de su poder a las grandes masas de los trabajadores".⁶⁹

Lukács había abandonado ahora, de modo pleno y (por lo menos hasta 1968) permanente, su posición anterior, considerando su nuevo gradualismo de frente popular como una evaluación "realista" del estado objetivo de las cosas, en contraste con su utópica intemperancia anterior. Significativamente, en una obra escrita en 1926, no detectó en Hegel al analista dialéctico de las relaciones sujeto/objeto tanto como al realista maduro que "se concilia" con la realidad y elude toda utopía.⁷⁰ Ahora surgía un aspecto contemplativo y "reflexivo" de la sensibilidad de Lukács. Tras el rechazo de *Las tesis de Blum* por el Partido Húngaro, Lukács decidió abandonar la política activa y vol-

⁶⁵ Rodney Livingston, "Introduction" a Georg Lukács, *Political Writings, 1919-1929* (Londres, 1972).

⁶⁶ H. S. Hughes, *Contemporary Europe: A History* (Englewood Cliffs, N. J., 1961), p. 336.

⁶⁷ Véase "Preface to New Edition (1967)", *History and Class Consciousness*, p. xxx, donde habla Lukács de *Las tesis de Blum* como algo que contiene la perspectiva que "determinó en adelante todas mis actividades teóricas y prácticas".

⁶⁸ Georg Lukács, "Blum Theses", en *Political Writings, 1919-1929*, pp. 229-253; Peter Ludz, "Der Begriff der 'demokratischen Diktatur' in der politischen Philosophie von Georg Lukács", *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, compilado por Frank Benseler (Neuwied y Berlín, 1965), pp. 63-64.

⁶⁹ Lukács, "Blum Theses", p. 243.

⁷⁰ Michael Löwy, "Lukács and Stalinism", *New Left Review*, 91 (mayo-junio de 1975), pp. 25-27.

ver a la teoría. Si era correcto el análisis histórico contenido en la *Tesis*, y sin embargo no había podido persuadir a sus colegas, concluía Lukács, ello demostraba que carecía de las capacidades políticas requeridas.⁷¹ Durante veintiocho años a partir de 1928, incluida toda la época de Stalin, Lukács había de concentrarse en sus estudios literarios y filosóficos, los que contenían la postura política general implícita en *Las tesis de Blum*.

La creencia de Lukács en la necesidad de un frente popular de la burguesía liberal y los trabajadores se reforzó por su experiencia directa del nazismo en Alemania durante su breve estancia en Berlín entre 1931 y 1932.⁷² En cambio, la ruta política de Brecht fue diferente en ciertos sentidos importantes. Su primer maestro marxista, el sociólogo Fritz Sternberg, siguió las ideas de Rosa Luxemburgo, no las de Lenin, en su obra sobre el imperialismo publicada en 1926. Brecht admiraba a Luxemburgo y, al revés de Lukács, siguió tomando muy en serio su penetrante crítica de la concepción de Lenin sobre la organización partidista cuando planeaba una obra en su honor.⁷³ Pero la figura que más influyó en su marxismo fue la de Karl Korsch, uno de sus íntimos amigos intelectuales en 1928.⁷⁴ Al revés de Lukács, cuya *Historia y conciencia de clase* se asemejaba a su obra *Marxismo y filosofía* (1923), Korsch no abandonó su anterior posición izquierdista, se opuso a la bolchevización del pca (Partido Comunista Alemán y del Comintern), y finalmente fue expulsado del partido en 1926. Sus ataques contra el Comintern como un instrumento de la política exterior rusa repudiaban la teoría de la "estabilización" capitalista como un reflejo de "las necesidades de un Estado defensivo que trataba de formar una alianza con el capitalismo mundial". Anta antes de la Gran Depresión, Korsch había sostenido que "todos los requerimientos objetivos de la política revolucionaria concreta" existían en Alemania.⁷⁵ Como veremos, Brecht nunca aceptó plenamente la crítica izquierdista de Korsch contra el gobierno dic-

⁷¹ G. H. R. Parkinson, *Georg Lukács* (Londres, 1977), p. 12; Lukács, "An Unofficial Interview", *New Left Review*, 68 (julio-agosto de 1971), pp. 57-58.

⁷² El análisis que hace Helga Gallas de su obra a partir de este período (en *Marxistische Literaturtheorie*) prueba ampliamente lo que aquí se dice, aunque no ocupa en forma explícita.

⁷³ Klaus Detlev Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien zum Verhältnis von Marxismus und Aesthetik* (Tübinga, 1967), pp. 25-26.

⁷⁴ Wolfbetruch Raskh, "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer", *Merkur*, 17 (1963), p. 1003.

⁷⁵ Fred Halliday, "Karl Korsch: An Introduction", *Marxism and Philosophy* (Nueva York, 1970), pp. 17-20.

tatorial y burocrático de la Rusia estalinista, pero sí *continuó* manteniendo tal perspectiva independiente mientras permanecía dentro de los confines generales del leninismo político.

Pero la diferencia principal entre la política de Brecht y la de Lukács se centraba en la cuestión de la lucha de clases que Lukács había llegado a minimizar. Brecht no aceptaba la disciplina bolchevique oficial ni consideraba favorablemente la "democracia burguesa" como un expediente necesario. Más institucionalmente independiente del estalinismo que Lukács (nunca se unió al partido), el marxismo de Brecht se centró desde el principio en las categorías de la lucha de clases que la depresión sólo intensificaba. En los años de la crisis de la República de Weimar, 1929-1932, Brecht desarrolló una forma de teatro (*Lehrstücke*, o dramas didácticos) donde los miembros de la clase trabajadora exploraban vitales cuestiones políticas alterando su propio desempeño de diferentes papeles sociales y posiciones tácticas. Tales obras (por ejemplo, *Las medidas tomadas*), destinadas a ser representadas sólo por proletarios para auditores proletarios, trataban de alejarlos de la influencia del pensamiento moral e idealista "burgués", incluidas las nociones clásicas del arte.⁷⁶ Pero ésta no era una postura sectaria en el sentido estalinista; Brecht se opuso a la guerra desastrosa librada por los comunistas alemanes contra los socialdemócratas en el periodo crítico de 1929-1932. Aunque no lo decía en público, Brecht creía fuertemente que todos los trabajadores —PSD y P.C.A.— debían unirse contra el nazismo;⁷⁷ sólo esto implantaría una política de conflicto de clases, no el "frente popular" de Lukács con la burguesía liberal. Así pues, mientras que el desarrollo político más perdurable de Lukács ocurrió en el periodo relativamente estable de 1921 a 1928, y estaba matizado particularmente por las condiciones húngaras y soviéticas, el de Brecht coincidió con la acentuación de la lucha de clases dentro del capitalismo avanzado alemán después de 1928, mientras que Korsch constituía una conexión con las experiencias de 1918-1919.

Así pues, por razones políticas y de otra índole, Brecht objetaba una mera continuación de la herencia del humanismo burgués y el realismo clásico, la que consideraba ligada a las condiciones culturales socialmente individualistas y en gran medida anteriores a la revolución tecnológica, que el "arte burgués" trataba de perpetuar. En

⁷⁶ Ewen, pp. 235-256; Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, pp. 74-79.

⁷⁷ Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht* (Cotinga, 1963), p. 207.

cambio, proponía una cultura moderna combativa y activista, derivada de muchas tradiciones diferentes, pero que pusiera de manifiesto, entre otras cosas, las vastas diferencias existentes entre las clases. Sólo esto serviría a la producción cultural desarrollada por y para un proletariado del siglo XX, consciente de sus intereses colectivistas y técnicos. Pero tales diferencias políticas eran sólo una parte del contraste existente entre el marxismo de Brecht y el de Lukács.

A lo largo de su carrera, Lukács criticó el capitalismo en gran medida desde la perspectiva de un humanismo y un idealismo estéticos y éticos, no en términos de las desigualdades sociales y económicas ni del poder político de la riqueza corporativa. El capitalismo representaba, para Lukács, el "esclavizamiento y la fragmentación del individuo y la fealdad horrorosa de la vida que acompaña a su desarrollo de modo inevitable y creciente". Bajo este sistema social, "la sociedad aplasta inexorablemente todas las aspiraciones humanas hacia una existencia hermosa y armoniosa".⁷⁸ Uno de los atractivos primordiales del marxismo para Lukács era su potencialidad como una teoría histórica para la superación de los intereses materialistas. Es significativo que concibiera el arte verdadero bajo el capitalismo como esencialmente libre del aparato de la producción económica. En 1920 definió la cultura como "el conjunto de productos y habilidades valiosas de los que puede prescindirse para el mantenimiento inmediato de la vida". Desde tal perspectiva, se contemplaba la "liberación del capitalismo" como una "liberación de la tiranía de la economía",⁷⁹ una concepción que más tarde rechazó formalmente pero retuvo en la práctica. Además, reiteradamente citó la división del trabajo bajo el capitalismo como una fuente de la fragmentación de la esencia y la personalidad humanas. En su opinión, el capitalismo era inherente mente hostil al arte y la cultura, y esta desintegración de la totalidad concreta en especializaciones "abstractas"⁸⁰ era una de las causas principales.

En su interpretación del humanismo marxista en los años treinta, Lukács afirmó que Marx y Engels instaban a "los escritores de su tiempo... a captar al hombre en su esencia y totalidad".⁸¹ Ahora se

⁷⁸ Lukács, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics", *Writer and Critic*, p. 92.

⁷⁹ "The Old Culture and the New Culture", *Marxism and Human Liberation*, p. 4.

⁸⁰ Lukács, "Marx and Engels on Aesthetics", *Writer and Critic*, p. 70.

⁸¹ *Ibid.*

aproximaba a la creación de una ontología "esencialista" del "hombre antropológico", interpretando "el curso de la historia como una batalla entre la totalidad humana y los modos sucesivos de la alienación introducidos por las diferentes divisiones del trabajo".⁸² Se interpretó el humanismo como una crítica de la "subyugación" de la "naturaleza del hombre" bajo el capitalismo.⁸³ Un estudio profundo de Hegel había llevado a Lukács a concebir la historia como la "realización" y la "materialización" de la totalidad de los atributos humanos.⁸⁴ Sin embargo, en *La Sagrada Familia* (1845) se había alejado Marx de una interpretación ontológica de la teoría de la alienación, y había "cuestionado las implicaciones estáticas de la antropología de Feuerbach haciendo del hombre desalienado una potencialidad histórica más bien que una realidad inherente".⁸⁵ El "humanismo" de Lukács exageraba los elementos idealistas clásicos de la síntesis del joven Marx, y así olvidaba su posterior arraigo en una historia de la producción social, lo que constituye un cambio importante entre el joven Marx y *El capital*.

En 1931, Lukács había examinado entusiastamente en Moscú los recién descubiertos *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, los que le ayudaban a interpretar las obras de Marx desde la perspectiva de su deuda juvenil con el humanismo de Goethe y el idealismo de Hegel. Esto se ilustra bien en las obras de Lukács sobre Hegel y Goethe, publicadas a mediados de los años treinta.⁸⁶ Su crítica de todos los "hechos" crudamente carentes de matices, y su visión del arte como una perspectiva "totalizadora", como una conciliación de la oposición de la esencia histórica y la apariencia sensorial, deriva por supuesto de una interpretación hegeliana de Marx.⁸⁷ Detrás de su

⁸² Stanley Mitchell, "An Extended Note to Ian Birchall's Paper", en *Situating Marx* (Londres, 1972), p. 149. Antes, en *History and Class Consciousness*, pp. 186-194, Lukács había estado muy consciente de los peligros de una ontología no histórica del "hombre", como ocurre en el humanismo antropológico de Feuerbach. Más tarde, en *Realism in Our Time* (1955), fustigó reiteradamente a los modernistas literarios por sustituir los procesos históricamente específicos con una abstracta "condición humana".

⁸³ Lukács, "Preface to New Edition (1967)", p. xxiv.

⁸⁴ Silvia Federici, "Notes on Lukács' Aesthetics" *Telos* (primavera de 1972), página 147; y Stanley Mitchell, "Extended Note to Ian Birchall's Paper", p. 149.

⁸⁵ Martin Jay, "The Frankfurt School's Critique of Marxist Humanism", *Social Research*, 39:2 (verano de 1972), p. 292.

⁸⁶ Lukács, *Der junge Hegel* (Zurich, 1948); y *Goethe und seine Zeit* (Berlín, 1946), publicada en inglés como *Goethe and His Age* (Nueva York, 1969).

⁸⁷ Mittenzwei, "Marxismus und Realismus", pp. 29-31.

"realismo" se encontraba la estética de Hegel —que elogia lo "visible-concreto" frente a lo "conceptual-abstracto" como medios de representación—, así como el método poético empleado por Goethe para percibir lo general en lo individualmente específico.⁸⁸ La insistencia de Lukács en que la literatura realista describe personalidades armoniosas, múltiples, creativamente desarrolladas, debe mucho al humanismo estético del joven Marx y al clasicismo de Weimar. Significativamente, y en la tradición del idealismo alemán, Lukács divide marcadamente lo científico de lo artístico como modos de percepción. El arte, escribió en su *Aesthetics* (1962), es "antropomórfico"; pues siempre contiene imágenes de la personalidad humana; en cambio, la ciencia trata conscientemente de eliminar el elemento subjetivo de los resultados.⁸⁹

En cambio Brecht, buscando las funciones contemporáneas de los modelos culturales, consideraba la cultura clásica e idealista alemana como un sostén ideológico de las clases gobernantes en la Alemania de principios del siglo XX. Cualquiera que haya sido el papel inicial de la heroicidad fáutica o la patología schilleriana en el decenio de 1790, habían perdido su significado y se habían convertido en una manipulación en el lenguaje de la dominación contemporánea. En *La Santajuana de los mataderos*, escrita a principios de la depresión, Brecht parodiaba las funciones sociales del refinado lenguaje clásico haciendo que el industrial Pierpont Mauler lo usara reiteradamente en sus apóstrofes al dinero y el poder. Ésta era la concepción que tenía Brecht de la "vulgaridad" real de su cultura, lo que Fritz Stern ha descrito correctamente como el "idealismo vulgar" de las clases medias altas alemanas después de 1870.⁹⁰

En cuanto al idealismo hegeliano, aunque el marxismo de Brecht se centraba en la interacción dialéctica de objeto y sujeto, tendía a distinguir la dialéctica marxista de la dialéctica hegeliana. Es posible que en esto se haya visto influido por Korsch después de 1930. El *Karl Marx* de Korsch (que Brecht admiraba grandemente y que discutió extensamente con su autor en Svendborg, Dinamarca, en 1933-1936, cuando el libro era todavía un manuscrito) afirmaba que Marx había avanzado de la filosofía hegeliana a la ciencia materialista.⁹¹

⁸⁸ Callas, *Marxistische Literaturtheorie*, p. 170.

⁸⁹ Királyfalvi, *The Aesthetics of György Lukács*, pp. 36, 51.

⁹⁰ Fritz Stern, "The Political Consequences of the Unpolitical German", *The Failure of Illiberalism* (Nueva York, 1972).

⁹¹ Rasch, "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer", p. 1004; Karl Korsch, *Karl Marx* (Nueva York, 1963), p. 169.

En vez de conectar el marxismo con Hegel y Goethe. Brecht subrayaba la deuda del racionalismo crítico marxista con los materialistas radicales de la Ilustración francesa, en particular con Denis Diderot. Basándose en Diderot, el filósofo del teatro, y la estética de la Ilustración en general, Brecht pedía al actor "que sus lágrimas fluyan del cerebro",⁹² y que el arte combine el entretenimiento y la educación acerca de la naturaleza de una realidad social cambiante. En lugar de la redondeada "experiencia" estética que interesaba a Lukács, Brecht y Diderot se centraban en la función intelectualmente cognoscitiva y políticamente útil del arte.⁹³ La figura central de la *Enciclopedia*, que trataba de evadir a los censores, había apreciado grandemente el uso que hizo Brecht de la *Sklavenprache* (el habla de los esclavos) como el arte de lo posible, evitando la heroicidad suicida en su comunicación de las verdades útiles.⁹⁴ Por último, como los cubistas y la *avant-garde* constructivista rusa de los años veinte, Brecht rechazaba categóricamente la redefinición idealista del arte del siglo XIX como una búsqueda imaginativa más elevada que el "mero" oficio o la habilidad técnica; por el contrario, quería forjar, en términos materialistas, una conexión entre el arte y las habilidades constructivistas, mecánicas y útiles, tales como el "arte de dirigir, de enseñar, de construir máquinas y de volar". En este sentido, Brecht se aproximaba particularmente a la filosofía francesa e inglesa de los siglos XVII y XVIII que conectaba el arte, la ciencia, la producción y la praxis social,⁹⁵ de modo que no es sorprendente que haya subrayado la relación de Marx con esta tradición.⁹⁶

Brecht concibió el marxismo como un método materialista y científico capaz de minar la cultura y la ética idealistas que mantenía en su lugar a la "gente común". Mucho antes de leer a Marx, sus obras revelaban una sospecha de las respuestas meramente emotivas, idealistas o religiosas ante las realidades sociales. Al considerar el arte

⁹² Darko Suvin, "The Mirror and the Dynamo", *Radical Perspectives in the Arts*, comp. Lee Baxandall (Baltimore, 1972), p. 83

⁹³ Müller, *Geschichte im Werke Bertolt Brechts*, pp. 172-174.

⁹⁴ Theo Buck, *Brecht und Diderot: Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland* (Tubinga, 1971), pp. 64-65.

⁹⁵ Aparte de Diderot, Brecht recurrió al concepto de una ciencia inductiva, experimental y socialmente emancipatoria de Francis Bacon. Véase "Notizen über realistische Schreibweise", *GW*, vol. 19, pp. 367-369, y Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution: Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts* (Reinbek bei Hamburg, 1973), p. 256.

⁹⁶ Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 255-256.

como un instrumento desmitificador, usaba como modelo el pensamiento científico escéptico.⁹⁷ No quería sólo producir las alegrías de la exposición satírica, aunque ello no deberá minimizarse; quería desarrollar un *modus operandi* para el cambio social radical. En este sentido, la utilidad era la trama conductora: para que el idealismo sirva a la transformación de la sociedad en lugar de impedirlo, será necesario que la compasión se vuelva verdaderamente funcional.

Antes de su familiarización con la teoría marxista, Brecht se había sentido a la vez fascinado y horrorizado por la bolsa de valores; estudió por primera vez *El capital* en 1926, según nos cuenta, para comprender la dinámica del mercado de granos que necesitaba en la obra que escribía a la sazón (más tarde integrada a la *Santajuana de los mataderos*).⁹⁸ Acerca de este estudio "frío" de Marx, comentaría más tarde Brecht que su preparación en las ciencias naturales (como estudiante de medicina) lo había inmunizado quizá contra las fuertes influencias emocionales y había condicionado su interés más científico en el marxismo.¹⁰⁰ Por supuesto, ésta era otra de las máscaras brechtianas: un intento de respuesta pragmática y productiva ante su propio dolor por el sufrimiento causado por la sociedad, y un escudo para sí mismo, sobre todo en los años de crisis de 1929-1932, contra toda "blandura". Sin embargo, como se ilustra en *Galileo*, creía Brecht que sólo un enfoque crítico y científico de las cuestiones sociales podría servir a la causa de los pobres y oprimidos plebeyos. Mientras que la obra de Lukács se asocia al ataque contra el marxismo positivista y meramente económico, Brecht criticaba a los humanistas sentimentales que sospechaban del conocimiento científico y económico útil. "Creen que la verdad es sólo lo que suena bonito", escribió. "Si la verdad resultara ser algo estadístico, árido o fáctico, algo difícil de encontrar y que requiera estudio, no la reconocerían como verdad; no los intoxicaría."¹⁰¹ Dos años después del ascenso nazi, escribió:

--> Las épocas de opresión extrema suelen ser épocas en las que se habla mucho de cuestiones elevadas y grandiosas. En tales épocas se necesita valor para escribir acerca de cuestiones bajas e innobles tales como

⁹⁷ Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, pp. 78-79.

⁹⁸ Hans Mayer, "Bertolt Brecht and the Tradition", en *Steppenwolf and Everyman: Outsiders and Conformists in Contemporary Literature* (Nueva York, 1971), p. 102.

⁹⁹ Brecht, "Marxistische Studien", *GW*, vol. 20, p. 46.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰¹ Brecht, "Writing the Truth: Five Difficulties", en *Galileo* (Nueva York, 1966), p. 135.

la alimentación y la vivienda de los trabajadores; cuando se derrama toda clase de honores sobre los campesinos se necesita valor para hablar de las máquinas y los forrajes adecuados que aliviarían sus honorables labores.¹⁰²

Pero no debemos exagerar la distinción entre la defensa de una ciencia materialista antipsicológica, técnicamente orientada, hecha por Brecht, y el marxismo hegeliano y humanista de Lukács. Aunque Brecht se había visto afectado, por ejemplo, por el nuevo entusiasmo por la tecnología norteamericana que intervenía de algún modo en la literatura de la "Nueva Objetividad" de fines de los años veinte, no era un adorador del progreso técnico como tal, y subrayaba la necesidad de una "transformación funcional" de los nuevos métodos productivos en una dirección socialista.¹⁰³ Además, Brecht dirigía sus instrumentos de "alejamiento" contra una percepción meramente empírica de la realidad contemporánea. Al igual que Marx, entendía la ciencia como un proceso de investigación en las estructuras históricas no siempre revelado en los "hechos" inmediatos. Independientemente de que la obra de Marx deba juzgarse estrictamente como "científica", la concepción brechtiana de la ciencia se desarrolló en términos de la práctica, por parte de Marx, de un método crítico, dialéctico e histórico muy diferente de su posterior interpretación positivista. Existe aquí una semejanza con el joven Lukács de la *Historia y conciencia de clase*, el crítico de las ortodoxias mecanicistas de la Segunda Internacional.

El ensayo central de ese libro había sido la discusión de la "cosificación", el término empleado por Lukács para denotar el fenómeno del fetichismo de las mercancías en la sociedad capitalista que Marx había descrito. La vida productiva, las "relaciones sociales definidas entre los hombres", escribió Marx acerca del capitalismo, "asume a sus ojos [los ojos de los hombres] la forma fantástica de una relación existente entre cosas".¹⁰⁴ Puesto que Brecht y Lukács recurren ampliamente a este análisis, convendrá comparar su aplicación.

Hemos visto que, en los años treinta, Lukács utilizó la teoría de la cosificación de sus estudios literarios, al criticar la literatura naturalista y modernista por no superar la aparente división existente entre

¹⁰² *Ibid.*, p. 134.

¹⁰³ Véase a Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit, 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"* (Stuttgart, 1970), pp. 114-126; Klaus Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie*, p. 127.

¹⁰⁴ *Marx-Engels Reader*, p. 217.

la acción personal y la historia objetiva en la moderna sociedad capitalista. También Brecht trató de atacar la cosificación contemporánea, aunque los instrumentos del "alejamiento" utilizados para tal propósito requerían que el espectador completara el proceso de desmitificación mediante la acción política. Ernst Bloch ha mostrado las diversas formas en que Brecht trató de sacudir a su auditorio para que abandonara su ajuste involuntario a una vida "cosificada"; estas técnicas constituyen los llamados efectos de *Verfremdung* ("alejamiento"), destinados a superar activamente la *Entfremdung* ("alienación").¹⁰⁶ Si, como creía Brecht, la "normalidad" capitalista nubla la percepción de la historia como cambio incesante y construcción humana, y oculta las contradicciones existentes entre los valores profesados y las realidades sociales, lo "acostumbrado" deberá verse como algo extraño e inesperado, despertando así al soñador de un sueño "cosificado".

Pero a pesar de toda esta semejanza aparente, Lukács y Brecht no veían la alienación en la misma forma. Lukács estaba intensamente preocupado por lo que percibía como la "degradación y destrucción del individuo bajo el capitalismo", e insistía en que una literatura contemporánea realista deberá reafirmar la "noble" resistencia de los individuos contra su ambiente, representada en las grandes novelas del siglo XIX.¹⁰⁶ Para Lukács, la alienación derivaba de la división capitalista del trabajo, donde se destruye la experiencia que tiene el trabajador individual de un proceso unificado y "autónomo".¹⁰⁷ En consecuencia, su concepto del realismo exigía una totalidad social no abstraída de la experiencia personal, individual —la que sólo reflejaría el proceso de alienación—, sino concretamente revelada a través del desarrollo del carácter interior y de la interacción humana externa e individualizada. En esta forma, la experiencia del arte por parte del lector compensaría la experiencia social de la deshumanización y le ayudaría a realizar su individualidad.

Según Brecht, en cambio, tales actitudes humanistas tradicionales oscurecían las realidades colectivas de la producción social moderna y no captaban la extensión de la conciencia cosificada contemporánea. Como antes vimos, Brecht sostenía que ya no podemos esperar que la vida diaria privada provea acceso a la dinámica histórica general. La realidad funcional de una gran corporación, por ejemplo,

¹⁰⁶ Ernst Bloch, "Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement", en Brecht, comp. Erika Munk (Nueva York, 1972), pp. 7-11.

¹⁰⁶ Lukács, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics", p. 98.

¹⁰⁷ Lukács, "The Old Culture and the New Culture", pp. 6-7.

no puede entenderse a partir de la experiencia personal individual.¹⁰⁸ La comprensión de la totalidad social plena requiere un montaje constructivista de múltiples puntos de vista cambiantes. Se requiere un arte que muestre su propia realidad como un imaginativo "artificio" o una "construcción" racional, a fin de penetrar en las ilusorias pretensiones cognoscitivas de la experiencia privada. Los antidotos estéticos contra el desarrollo histórico no podrían ser eficaces. En vez de buscar individualidades armoniosas "típicas" como fuerzas históricas concretadas, o proveer "catarsis" individualizadas para el lector emocionalmente involucrado, Brecht trataba de revelar la dinámica contemporánea de las estructuras sociales colectivas que se ocultan a las experiencias personales normales.

Reaccionando contra el enfoque interior de gran parte de la tradición cultural alemana, Brecht evitaba el retrato psicológico individual concentrándose en el comportamiento social activo de su personaje. Esto no significaba siempre que se tratara de extinguir toda huella de la singularidad personal, el procedimiento colectivizante extremo utilizado en las *Lehrstücke* de 1929-1932. Al afirmarse la dictadura nazi en 1936, sin esperanza alguna de una lucha política inmediata contra ella, el marxismo de Brecht se ensanchó a fines de los años treinta para convertirse en una preocupación por la investigación científica crítica y los cambios a menudo sutiles de la conducta humana generados por la sociedad clasista y el cambio histórico. En este periodo se iniciaron sus obras más refinadas (*Madre Coraje, La honesta persona de Sechuán, Galileo, y El círculo de tiza caucasiense*), en todas las cuales hay un profundo interés humano por la creación de figuras plebeyas claramente definidas, nada heroicas, que no son sólo materializaciones abstractas de los fenómenos sociales.¹⁰⁹ Al mismo tiempo, empezó a caracterizar el *Verfremdungseffekt* distinguiendo la "catarsis" de las respuestas emocionales propicias para el pensamiento crítico, tales como la indignación moral ante la injusticia social, o la pena (que observamos en nosotros mismos) ante el curso de la acción dramática.¹¹⁰ Como antes, sin embargo, echaba mano de todos los recursos para impedir la simple "identificación"

¹⁰⁸ Brecht, "Der Dreigroschenprozess", *GW*, vol. 18, pp. 161-162.

¹⁰⁹ La base teórica de este cambio surgió de los llamados *Messingkauf Dialogues*, escritos en gran medida entre 1938 y 1942, en los que Brecht subrayó, por ejemplo, que la influencia de la clase debía mostrarse como algo que "se aplica de manera diferente a campesinos diferentes" (*Messingkauf Dialogues* [Londres, 1965], p. 80).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 47; y *Brecht on Theatre*, comp. John Willett (Nueva York, 1964), p. gina 227.

del auditorio con personajes individuales. Como hemos visto, Lukács criticaba acerbamente esta tendencia. El desacuerdo de la opinión de Brecht de que sólo una estructura y colectivista ayudaría a emancipar a las clases bajas, según Lukács, la "destrucción del individuo" se encuentra de la alienación capitalista y debe ser resistida en el arte.¹¹¹ Pero por encima de esta diferencia, Brecht había tratado de aplicar el análisis de la "cosificación" de Marx a la "sociedad de masas" del siglo XX, cuya ingeniería social tecnificada superaba la experiencia de Marx y la de su escritor "realista" favorito: Balzac.

En *Mann ist Mann*, escrita en 1926, Galy Gay es tan insistente y repetidamente transformado de una persona en otra por las fuerzas de su ambiente que resultaría anacrónico considerarlo alienado de sí mismo en estos papeles: su "yo" se encuentra en cada una de las transformaciones.¹¹² Tal punto de vista, que recibió una expresión ambivalente en esta obra temprana, proveía desde luego su propia solución: la mutabilidad total alienta la esperanza de que las cosas puedan ser muy diferentes. Según Brecht, el problema no era una despersonalización psíquica inevitable en la moderna época colectivista —una interpretación tradicionalista común de la teoría de la alienación—, sino el uso de la tecnología y sus beneficiarios. En sus obras observaba Brecht las posibilidades emancipatorias actuales desde el punto de vista de su realización más plena en un futuro potencial.¹¹³ Vela toda vida humana como un proceso de continuo cambio histórico,¹¹⁴ y no la realización de alguna "esencia", como en la concepción teleológica de Lukács. El "humanismo" modernista de Brecht contrastaba en esta forma con la versión clásica de Lukács.

En los últimos años, los estudios literarios de Lukács, de los años treinta, han sido elogiados por algunos de sus analistas como la obra de un sutil marxista dialéctico, y criticados por otros que los consi-

¹¹¹ Klaus Detlev Müller presenta un análisis más extenso del "carácter individual" en la obra de Brecht, y su diferencia con Lukács sobre este punto, en *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, pp. 148-167.

¹¹² Brecht, "Mann ist Mann", *GW*, vol. 1, pp. 297-377. Véanse también sus ideas sobre la vida moderna colectiva, despersonalizada, en el "Vorrede zu 'Mann ist Mann' April, 1927", *GW*, vol. 17, pp. 976-978.

¹¹³ Suvín, "The Mirror and the Dynamo", p. 88

¹¹⁴ Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, p. 52; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 90-95.

deran mecánicamente materialistas o subjetivamente idealistas. En efecto, aunque Lukács concebía su obra como un retorno a los métodos dialécticos, se le enfocará más correctamente en términos de las tres posturas, dependiendo del aspecto de su estética que se examine: el análisis de contenido de su realismo, su concepción de las fuentes históricas de la representación literaria, o su discusión de la recepción social del arte.

En su teoría del realismo defendía Lukács un tratamiento dialéctico donde ciertas personalidades subjetivas "típicas" persiguen sus metas en acciones continuamente influidas por elementos más potentes del proceso histórico objetivo. Según Lukács, el autor debería crear personajes cuyo papel activo en la transformación de las condiciones objetivas fuese parte de una interacción incesante de la conciencia y el ser social. Pero Lukács concentraba sus propios métodos dialécticos enteramente en una estética del contenido dentro de la novela. En el periodo de 1928-1956, cuando se vio reducido a la impotencia política, Lukács continuó con el enfoque fuertemente evolutivo de su concepción de la estabilización capitalista. A principios de los años treinta separó la dialéctica literaria de la praxis política y utilizó una teoría de "copia" de la representación artística que esencialmente negaba al novelista el poder productivo de la conciencia. "Toda captación del mundo externo", escribió en 1934, en un revelador ensayo titulado "Art and Objective Truth", no es "más que un reflejo en la conciencia del mundo que existe independientemente de la conciencia".¹¹⁵ Aquí reproducía Lukács el marxismo determinista que caracterizó la política pasiva y reactiva de la Segunda Internacional y de la Rusia Soviética después de 1930.

Lukács, al igual que Marx y Engels, se oponía decididamente a la concepción reduccionista de que la clase o la ideología consciente de un autor dictan simplemente el significado de su trabajo, aunque no aplicó siempre este enfoque a la literatura que le disgustaba. Sin embargo, su análisis histórico de las fuentes sociales de la literatura reduce en efecto la literatura a una mera repetición de las posiciones ideológicas características de una época, las que deriva de la posición histórica de la clase social dominante. Mientras que Balzac, a pesar de su realismo aristocrático, revelaba en sus narraciones la ideología racional e históricamente oportunista de la burguesía emergente, el expresionismo simplemente reflejaba el irracionalismo mis-

¹¹⁵ Lukács, "Art and Objective Truth", *Writer and Critick*, p. 25.

tico de la "declinación burguesa". Esto elude el burdo determinismo económico, pero la reflexión pasiva de las ideologías históricas no es una alternativa real a una estética mecanicista: el artista objetivo acaba reproduciendo cognoscitivamente la esencia histórica objetiva contenida detrás de apariencias meramente sensoriales. No hay ninguna influencia, sobre las relaciones sociales, de las fuerzas productivas de las que forman parte las técnicas literarias. La forma es sólo una expresión del contenido objetivo. En términos epistemológicos al igual que productivos, la obra del artista es superflua.

Si la concepción que tenía Lukács de los orígenes de la literatura se conciliaba con el marxismo rigidamente objetivo de la ortodoxia comunista, su idealismo estético encontró una expresión en la dimensión de la respuesta literaria. Según Lukács, la obra de arte, un reflejo de la realidad, era en efecto una "ilusión" de una totalidad histórica autónoma (aunque las dos posiciones parecerían contradecirse, Lukács las sostuvo ambas simultáneamente). Para lograr un efecto artístico —la inmersión catártica y la rendición del lector ante la fuerza de la ficción—, el escritor debe ser capaz de crear una "ilusión" de la vida plenamente creíble, para hacer que este "mundo" surja como el reflejo de la vida en su movimiento total. La obra "ofrece por su propia naturaleza un reflejo de la realidad más fiel, más completo, más vívido y más dinámico que el poseído de otro modo por el receptor", pero una obra de arte sólo se vuelve tal "si posee esta autonomía, esta capacidad para lograr su efecto por sí sola".¹¹⁷ En esta forma se las arreglaba Lukács para conservar su deseo juvenil de obras creativas que liberen al receptor de la especialización deshumanizada y permitan la experiencia de las verdades finales.¹¹⁸ Aunque la "esencia" última había llegado a ser para Lukács, a partir de 1930, el cambio histórico, conservó la noción de la autonomía privilegiada del arte.

En cambio, las obras de Brecht trataban de erradicar la noción del arte como una "ilusión" autónoma y privilegiada de la integración de la vida mediante la exposición reiterada de sus propias creaciones como construcciones mudables. En sus escritos teóricos del periodo de 1928 a 1940, Brecht criticó el enfoque que consideraba el

¹¹⁶ Véase el excelente análisis, filosóficamente articulado, de Thomas Metscher en "Aesthetik als Abbildtheorie: Erkenntnistheoretische Grundlagen der materialistischen Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften", *Argument*, 77 (diciembre de 1972), pp. 919-976.

¹¹⁷ Lukács, "Art and Objective Truth", pp. 36-40.

¹¹⁸ Georg Lichtheim, *Georg Lukács*, p. 5.

arte como una forma especial del "reflejo" cognoscitivo de la realidad. Mientras que Lukács consideraba la literatura realista como una "pintura" (*Abbild*) objetiva del cambio histórico, Brecht incluía "tanto el modelo que se quiere representar como las formas y cosificado de la "superestructura" implícita en las concepciones del arte y la conciencia como meros "reflejos" pasivos de una base socioeconómica, y consideraba la actividad literaria como parte de una "praxis transformadora", similar a otras formas de la conciencia productiva. "¿No debiéramos decir simplemente —preguntaba Brecht— que no somos capaces de percibir nada que no podamos cambiar, ni siquiera lo que no nos cambie?"¹¹⁹ Aceptando la crítica formulada por Marx contra el materialismo de Feuerbach, Brecht no consideraba el arte como un mero reflejo de las relaciones económicas, sino como "un elemento práctico de construcción de esta realidad, una parte constitutiva de la actividad productiva del individuo social".¹²¹ La teoría y la práctica literaria del dramaturgo se relacionaban estrechamente con el concepto marxiano del conocimiento como crítica. En esta concepción, el arte no es meramente mimético sino crítico. Insistiendo en la autonomía relativa de la praxis intelectual, sostenía Brecht que el arte podría ayudar a la transformación de la realidad dada mediante su capacidad para prever un sistema socio-económico alternativo y realizable.¹²²

La capacidad del arte para ayudar a cambiar las relaciones sociales dadas no derivaba, para Brecht, de ninguna posición supuestamente privilegiada "por encima" del tumulto del mundo diario, sino de lo opuesto: la posición del arte como parte de las fuerzas productivas de la sociedad. En esta concepción, el arte como producción no se ligaba sólo a elementos "superestructurales" tales como la producción cognoscitiva, sino con las fuerzas técnicas de la producción colectiva aherrojadas y contradichas por las relaciones sociales basadas en la acumulación privada. Con esta "estética de la producción", derivada del análisis "clásico" marxiano de la economía política del capitalismo, Brecht ofrecía una alternativa a la concentración exclusiva en el contenido social ideológico del arte, la forma estrecha

¹¹⁹ Suvin, "The Mirror and the Dynamo", p. 82.

¹²⁰ Brecht, "Marxistische Studien", *GW*, vol. 20, p. 140.

¹²¹ Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, p. 84.

¹²² Brecht, "Marxistische Studien", *GW*, vol. 20, pp. 76-78.

en que se habían desarrollado generalmente las concepciones estéticas de Marx desde su muerte.

Como hemos visto, replicando al ataque lanzado por Lukács contra las técnicas literarias modernistas, Brecht señaló la contradicción, que debería resolverse por la praxis histórica, entre el uso potencialmente emancipatorio del montaje, el monólogo interior joyceano, y el distanciamiento kafkiano, por ejemplo, y las relaciones sociales con las que se habían conectado previamente. Estos medios sociales no están inevitablemente ligados a sus usos sociales o ideológicos corrientes, así como la producción industrial avanzada no se conecta inevitablemente con las relaciones sociales que la originaron inicialmente.¹²³ La relativa "autonomía" de las técnicas y las formas literarias frente a la historia social e ideológica era, para Brecht, la de todos los medios de producción tecnológicos.

Esta era una posición flexible que permitía la modificación de muchas formas estéticas diferentes, en particular las modernistas que han surgido en respuesta a las condiciones del siglo xx. Sin embargo, mientras que la obra de Brecht combinaba una gran diversidad de formas e influencias que se apropiaba —desde las técnicas de actuación chinas hasta la *Biblia*, desde la poesía de Vill'on hasta la de Kipling—, hay una inclinación central hacia su pensamiento estético, un conjunto de bases unificadoras donde encajaban las adopciones eclécticas. Muy importante para el entendimiento de la estética marxista de Brecht es el hecho de que gran parte de su teoría y su práctica no es simplemente "modernista", sino que muestra, en términos generales, una adaptación imaginativa de corrientes específicamente cubistas y constructivistas, por oposición a las corrientes derivadas del simbolismo o el expresionismo. Aunque su lenguaje muestra huellas de Rimbaud,¹²⁴ Brecht no podía sujetarse a ninguna transformación meramente metafórica y poética de la realidad física y social, como

BRECHT X SIMBOLISMO / MODERN.

¹²³ Brecht, "Notizen über realistische Schreibweise", *GW*, vol. 19, pp. 360-361; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 173-177. Ernst Bloch, y Hans Eisler, el colaborador musical y amigo de Brecht, desarrollaron durante el debate del expresionismo, y usaron en contra de Lukács, una perspectiva similar sobre las innovaciones formales en el arte como medios de producción técnicos encadenados. Véase a Bloch Eisler, "Die Kunst zu erben", en *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 105-109. Lo mismo se aplica a la defensa que hicieron Eisler y Bloch de los nuevos medios culturales tales como los discos, la radio, los filmes, etc., sobre esta base. Acerca de las teorías de Eisler, desarrolladas particularmente en relación con la música, véase a Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, pp. 174-178, y sobre todo a Gunther Mayer, "Zur Dialektik des musikalischen Materials", *Alternative*, 69 (diciembre de 1969).

¹²⁴ Willett, *Theatre of Bertolt Brecht*, pp. 88-89.

ocurre en la estética simbolista. La disolución semimusical del sólido mundo material era demasiado pasiva y melancólica para el duro realista que había en Brecht, aunque resultó una tentación fatal para su amigo Walter Benjamin. El estilo rudo, apasionado, de Büchner y Wedekind influyó sobre Brecht, pero el posterior expresionismo acabado que pretendía derivar de estos dramaturgos era demasiado solipsista, emocional y egoísta para él, demasiado abstractamente idealista e "incapaz de iluminar el mundo como un objeto de la actividad humana".¹²⁵ Aun el más objetivante de los expresionistas, Kafka, aunque en ciertos sentidos históricamente profético y técnicamente fructífero en sus usos de la parábola y el distanciamiento emocional, resultaba para Brecht un visionario demasiado falsificador, que eternizaba sus propias obsesiones pesimistas.¹²⁶ Aunque Brecht aceptaba y cultivaba los placeres estéticos del ingenio y el humor en el teatro, sobre todo si servían para desarrollar el pensamiento dialéctico o para revelar realidades sociales, sospechaba profundamente de todo arte que "sólo" liberara y refrescara los sentidos, como la pintura colorida no objetiva que le parecía políticamente reaccionaria en su efecto, porque oscurecía el mundo real y sus problemas materiales.¹²⁷ Reiteradamente criticaba a los escritores que se concentraban en los análisis psicológicos personales sin plantearse problemas de la causalidad histórica. Sus propias obras, y en particular sus poemas, revelan a un lírico talentoso, pero Brecht se impacientaba con la belleza experimentada como tal, y se negaba a ver algún uso social en tan aparente inutilidad. Le aseguró a Walter Benjamin, medio en broma, que cuando era niño "se le había declarado una prolongada enfermedad... cuando un condiscípulo le había tocado Chopin en el piano y él no había tenido valor para protestar".¹²⁸

Brecht compartía muchos de estos juicios condenatorios con su colega leninista Lukács, pero no con otros críticos menos utilitarios y productivistas tales como Benjamin y Adorno, según veremos. El marxismo que "aplicaba" Brecht a la experiencia cultural —pero de manera distinta a la de Lukács— estaba matizado por el modernismo esencialmente cubista de Brecht, cuyas huellas eran evidentes ya antes de su educación marxista. En lugar de un montaje dadaísta o

¹²⁵ *Ibid.*, p. 105. Véase a Walter Sokel, "Brecht und Expressionismus", en *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, comps. Reinhold Grimm y Jost Hermand (Frankfurt, 1970).

¹²⁶ Véase a Benjamin, *Understanding Brecht* (Londres, 1973), pp. 107-112.

¹²⁷ Brecht, "On Non-Objective Painting", en *Marxism and Art*, comps. Berel Lang y Forest Williams (Nueva York, 1972), pp. 423-425.

¹²⁸ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 114.

surrealista —“la sacudida en aras del entretenimiento” con “objetiva que no retornan del alejamiento”;¹²⁹ según Brecht—, su montaje cubista es decir, está intelectualmente destinado a revelar una realidad exterior conocible, pero cambiante, polifacética y contradictoria, que separa a su auditorio de los supuestos mentales habituales a fin de que pueda captar realmente el mundo social. Sus actitudes anti-psicológicas, piebevas y proindustriales —todas las cuales contribuyeron a su “estética de la producción”— corresponden a la tradición cubista inaugurada antes de la guerra en París. Sus instrumentos de separación comparten el deseo “científico” de los cubistas de descomponer analíticamente, reacomodar agresivamente, y luego reestructurar el mundo objetivo. La técnica de Brecht, donde “una representación que aleja permite el reconocimiento del objeto, pero al mismo tiempo lo hace parecer extraño”, trataba en efecto de impartir una dirección socialista a la estética de Braque: “Siempre conviene tener dos nociones, para que una destruya a la otra.”¹³⁰ Una discontinuidad irregular e interrumpida, característica de las obras de Brecht, trata de alentar una actitud de intervención racional y urgente en el mundo, en contraste con los efectos pacificadores de las narraciones lineales, regulares y orgánicas, de gran parte del arte literario tradicional. Al mismo tiempo, el momento individual temporal, el punto donde se encuentran las facetas interconectadas al modo cubista, aparece radicalmente histórico y relativo; aquí trata Brecht claramente de reorientar, de “transformar funcionalmente”, la tendencia de gran parte del modernismo de la preguerra a eludir el desarrollo histórico para centrarse en el mito cíclico o en la eternización de lo inmediato actual. Sus métodos de alejamiento desarrollan la “autorreflexión” artística que veía agudizada en el cubismo; por lo tanto, impiden el “montaje documental” del teatro épico de Piscator. La concentración de Piscator en los eventos políticos corrientes, y su uso de noticieros cinematográficos y periódicos contemporáneos, por ejemplo, eran técnicas que a Brecht parecían demasiado inmediatas y directas, una mimética poéticamente empobrecida que reproducía el mundo exterior en lugar de su reconstrucción parabólica en el teatro.¹³¹

El *Verfremdungseffekt* y el montaje eran aspectos interrelacionados y fácilmente accesibles de la vida de todo ser humano, medios para experimentar de nuevo el mundo.: “Para ver a nuestra madre como

¹²⁹ Brecht, “Notizen über V-Effekte”, *GW*, vol. 15, p. 364; *Messingkauf Dialogues*, pp. 77-78.

¹³⁰ Véase a Suvín, “The Mirror and the Dynamo”, p. 84.

¹³¹ Völker, *Bertolt Brecht: Eine Biographie*, pp. 128-131.

la esposa de un hombre —escribió Brecht— necesitamos un efecto V; esto se obtiene, por ejemplo, cuando adquirimos un padrastro.”¹³² El corte discontinuo de su construcción teatral de inspiración cinematográfica, y la música de muchas de sus obras, son otros ejemplos. Todos sus colaboradores musicales después de 1928 (Hindemith, Eisler, Dessau y Weill) están ligados al movimiento “cubista” de la música parisiense de los años veinte, los montajes ligeros, mecánicamente inspirados e influidos por el jazz de los antirrománticos Satie, Stravinsky y Milhaud.¹³³ Todavía en sentido más amplio, el montaje cubista fue precisamente la técnica escogida por Brecht para reordenar y revisar las tradiciones del pasado cultural: en lugar de la continuidad lineal y el “crecimiento” simple —el sentido de la tradición de Lukács y de todos los clásicos—, Brecht percibió una abundancia de combinaciones posibles, reordenadas, de fragmentos culturales muy dispersos cuyos propósitos han cambiado a través del tiempo.¹³⁴

Pero el camino de Picasso a Brecht debía pasar por la *avant-garde* marxista rusa de los años veinte, la fuente más directa del modernismo de Brecht. Ya hemos mencionado los diversos sentidos en que la práctica teatral y la “estética de la producción” de Brecht derivaban de las figuras y las corrientes del futurismo y el constructivismo rusos. En las revistas constructivistas *Lef* y *Novy Lef* de los años veinte, escritores tales como Maiakovsky, Boris Arvatov, Serguei Tretiakov, y el crítico formalista Viktor Shklovsky, desarrollaron el concepto del arte como una experiencia que acaba con la familiaridad, aleja y renueva en un contexto político, como parte de la producción industrial y como un aspecto potencial de la autoemancipación de las masas trabajadoras.¹³⁵ Como hemos visto, la amistad de Brecht con Asja Laticis, Erwin Piscator, Walter Benjamin y Serguei Tretiakov lo proporcionaron de importantes contactos con estas obras. Tretiakov, en particular, se había opuesto en *Novy Lef* a un mero embellecimiento de las tradiciones, como el del realismo tolstoiano, y había aspirado al surgimiento de una cultura nueva a partir de la interacción, por ejem-

¹³² Brecht on Theatre, p. 144.

¹³³ Willett, Theatre of Bertolt Brecht, pp. 125-133.

¹³⁴ Rainer Friedrich, “Brecht and Eisenstein”, *Telos*, 31 (primavera de 1977); Burckhardt Lindner, “Brecht/Benjamin/Adorno—Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter”, *Bertolt Brecht I*, Sonderband aus der Reihe Text and Kritik (Munich, 1972), pp. 18-20.

¹³⁵ Stanley Mitchell, “From Shklovski to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politization of Russian Formalism”, *Screen*, 15:2 (verano de 1974), pp. 74-80; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 102-103, 139-164.

plo, de periodistas, escritores y "corresponsales trabajadores" que aprenderían a "expresar en forma literaria" sus experiencias industriales, mientras que todos los autores llegaban a considerarse como productores culturales. Era con tales sugerencias en mente que Tretyakov y sus colaboradores esperaban orientar la política cultural soviética, a principios de los años treinta, hacia el control burocrático y el uso de las formas culturales para la "hipnosis de las masas" y la manipulación ideológica.¹³⁶ Es clara la relación de estos conceptos con el pensamiento estético de Brecht. En cuanto a su práctica teatral, ya hemos visto cómo Meyerhold y Eisenstein habían desarrollado un constructivismo marxista en el teatro y el cine, bien conocido por Brecht a mediados de los años veinte, el que habría de extender por su propio estilo: el teatro antiilusionista como artificio, el corte en continuo, el contenido proindustrial, los personajes clasistas, etc.¹³⁷ Así pues, en su batalla con las tradiciones culturales alemanas, y en particular con su enfoque romántico, idealista y orientado hacia el interior, Brecht habría de obtener inspiración en el Moscú soviético de los primeros tiempos y, a mayor distancia, en el París de la pre-guerra.

Una fascinación (tomada de los cubistas) por la modernidad urbana y sus experimentos técnicos había llevado a Brecht a concentrarse en las potencialidades humanas de la tecnología y, en ocasiones, a olvidar los problemas resultantes de la modernización industrial, subrayados por el enfoque de Lukács. Tal entusiasmo fue duramente sometido a prueba en el juicio legal que perdió en 1931 acerca de los cambios hechos en la filmación de *La ópera de tres centavos*. Sin embargo, el extenso ensayo que escribió en respuesta a esta experiencia ayudó a aclarar sus ideas acerca de la producción artística contempo-

¹³⁶ Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 190-194; véase también el análisis de la correspondencia de Brecht-Tretyakov, 1933-1937, en Marjorie Hoover, "Brecht's Soviet Connection, Tretyakov", *Brecht Heute* 3 (1973), pp. 39-56. Walter Benjamin, en particular, habría de llevar adelante este argumento, en el más "brechtiano" de sus artículos, "The Author as Producer" (1934), traducido al inglés en *Understanding Brecht*; y "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", aparecida por primera ocasión en inglés en *Illuminations* (Nueva York, 1969).

¹³⁷ Véase un excelente análisis comparado del montaje de Eisenstein y el de Brecht en Rainer Friedrich, "Brecht and Eisenstein". Acerca de la relación de Brecht con Meyerhold, véase a Lew Kopelev, "Brecht und die Russische Theaterrevolution", *Brecht Heute*, 3 (1973), pp. 19-38. John Fuegi publica mayor información sobre la relación de Brecht con la *avant-garde* rusa, centrada en la reacción de Brecht ante su sombrío destino a fines de los años treinta, en "The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice", *Brecht Heute*, 2 (1972).

ránea y los usos de los nuevos medios técnicos. En contra de los humanistas tradicionales, sostuvo Brecht que el cine, como entretenimiento masivo, no debe verse como una forma inferior del arte. (En todo caso, el problema de las masas no es su "falta de gusto", sino su "falta de poder".)¹³⁸ Si se reorientara funcionalmente mediante la obra de trabajadores culturales progresistas, sostenía Brecht, el cine podría expandir las funciones perceptivas del arte mediante su enfoque gráfico sobre la dinámica externa de la interacción social, superando la psicología introspectiva del antiguo arte narrativo "no técnico".¹³⁹ La producción colectiva e indudablemente tecnológica del cine podría asestar entonces el golpe de gracia a la estética ilusionista, destruyendo la reverencia del arte como una realidad superior con una "aureola" religiosa.¹⁴⁰

La experiencia de la industria fílmica en 1930 y 1931 acentuó la idea que tenía Brecht de la proletarización del intelectual y el artista modernos. En vez de ocupar una posición privilegiada como un observador colocado por encima del escenario, el artista —sostenía Brecht sin demostrarlo plenamente— era un trabajador intelectual en una posición análoga, aunque no idéntica, a la de los trabajadores fabriles. Cuando un artista insiste románticamente en su autonomía frente al aparato productivo cultural, con la esperanza de evitar la mercantilización de su "producto creativo" —el consejo que los críticos liberales daban a Brecht tras de perder su juicio legal—, actúa como un trabajador industrial que ejercita su "libertad" ostensible negándose a trabajar para los industriales.¹⁴¹ (Este alejamiento confirmaría también el derecho de los empresarios culturales a hacer un mal trabajo.) Si el arte revela la experiencia de la producción alienada bajo el capitalismo, no lo hace como un mero "reflejo" de una sociedad que se presume externa a la obra de arte, sino como una consecuencia de la alienación de los trabajadores intelectuales en relación con los productos de su trabajo. En opinión de Brecht, la industrialización del arte y de los artistas era inevitable y tenía considerables potencialidades humanas. En las luchas por una verdadera democratización de los medios de producción culturales, la obra de arte per-

¹³⁸ Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit*, p. 120.

¹³⁹ Brecht, "Dreigroschenprozess", *GW*, vol. 18, pp. 156-159.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 158. Debe advertirse que Brecht demostró aquí más cuidado que el de Walter Benjamin más tarde, para evitar la implicación de una función intrínsecamente progresista de los nuevos medios. Véase a Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, pp. 217-251.

¹⁴¹ Brecht, "Die Dreigroschenprozess", pp. 156-159.

derla su carácter de trabajo alienado dirigiéndose hacia fines humanos colectivos, no hacia la obtención de un beneficio. Pero la experiencia misma del arte mercantilizado es útil y no debe evitarse; ayuda a destruir el mito del arte como "expresión personal" y muestra a los artistas su situación como trabajadores y productores.¹⁴²

La concepción de Brecht acerca de las potencialidades emancipatorias de una tecnología moderna reorientada se relacionaba con su crítica del arte como la creación "cerrada" de un autor omnisciente que "distribuye" sus productos culturales acabados a un auditorio. Este concepto implícitamente elitista había continuado en la idea de Lukács de que el lector "experimenta" la integración de la realidad "totalizadora" del autor. Lukács no consideraba que la cultura fuese redefinida cualitativamente por la producción colectivista, autodeterminante, sino la *distribución* pasiva, cuantitativa, de las formas literarias tradicionales dadas.¹⁴³ Al alabar la "popularidad" de Máximo Gorki, Romain Rolland, Anatole France y Thomas Mann, por ejemplo, en contraste con la inaccesibilidad de los escritores modernistas, Lukács había sostenido que su obra había verdaderamente "penetrado en la masa".¹⁴⁴ En cambio, Brecht había roto en etapa muy temprana con el concepto hacedor de pautas de la "exposición" de una "experiencia" artísticamente cerrada, un enfoque que sólo reforzaba el adiestramiento social generalizado en el consumo pasivo.¹⁴⁵ Una insistencia modernista en que sus obras dramáticas quedarán "inconclusas", con contradicciones que debería resolver un auditorio intelectualmente libertarios y radicalmente democráticos de la compleja posición política de Brecht.

Brecht esperaba que los medios de comunicación modernos, modificados en su función, combatieran las prácticas elitistas tradicionales. Al igual que en otros aspectos de su estética marxista, aconsejaba Brecht que se fuera más allá de la mera modificación de la distribución para llegar a una concepción de la cultura como una producción con intervención de todos. En una serie de notas acerca de la radio,

¹⁴² Lethen, *Neue Sachlichkeit*, p. 122. Lethen examina en detalle el "Dreigroschenprozess" de Brecht en las pp. 117-122. Lindner analiza la repercusión del cine sobre el teatro épico de Brecht en "Brecht/Benjamin/Adorno", pp. 18-20.

¹⁴³ Esta concepción impregna el ensayo de 1920, "The Old Culture and the New Culture", y está implícita en muchos de los estudios literarios posteriores de Lukács.

¹⁴⁴ Lukács, "Es geht um den Realismus", p. 82.

¹⁴⁵ Walter Sokel, "Brecht und Expressionismus", pp. 72-73.

escritas en 1932, Brecht expuso un conjunto de posibilidades para el nuevo medio. Si cada radio fuese capaz de recibir y de transmitir, permitiendo que el radioescucha hablara a su vez, sería una "vasta red de ductos" que convertiría a todos sus usuarios en productores y los colocaría "en una relación en lugar de aislarlos". A fin de dar a las "ocasiones públicas" un carácter verdaderamente público, la radio podría ofrecer conductos para que los gobernados cuestionaran a los gobernantes, abriendo el proceso de comunicación en una red compleja de desafío, debate e intercambio abiertos. Para destacar la forma en que tal tecnología democráticamente controlada podría destruir los procesos antes cerrados de la transmisión social y cultural "desde arriba", Brecht insistía en que el objetivo primordial podría ser el de "convertir al auditorio no sólo en alumnos sino en maestros". Si tal uso libertario y democrático de la producción técnica moderna parecía "utópico", concluía Brecht, "yo les pediría que consideraran por qué es utópico".¹⁴⁸

¹⁴⁸ Bertolt Brecht, "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat", *GW*, vol. 18, pp. 129-131. Véase a Hans Magnus Enzensberger, "The Consciousness Industry: Constituents of a Theory of Media", *New Left Review*, 64 (noviembre-diciembre de 1970), donde aparece una extrapolación de las sugerencias de Brecht. Hay un examen pleno de las ideas de Brecht sobre las implicaciones de la transmisión radial en Peter Groth y Manfred Voigts, "Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie, 1927-1932", *Brecht Jahrbuch*, 1976 (Frankfurt, 1977).

V. ESTALINISMO, NAZISMO E HISTORIA

LA ESTÉTICA marxista de Brecht y de Lukács se desarrolló en los años treinta en contraposición con los grandes disturbios políticos de esta época tumultuosa en Alemania y Rusia. los dos polos de la preocupación de tales comunistas antifascistas. La teoría estética y la experiencia histórica se influían recíprocamente: el nazismo y el estalinismo ayudaban a condicionar sus posturas culturales, pero estas realidades se interpretaban a su vez a través de lentes teóricos contrastantes, como eran los "frentes populares" defendidos por cada uno de estos pensadores. Por su parte, Brecht usaba su "estética de la producción" como base de ciertas críticas profundas e inéditas de la sociedad estalinista. Pero tanto Brecht como Lukács compartían una adhesión pública y una orientación primaria (por "independiente" que fuese su tono) hacia el movimiento comunista: una pauta que habrían de conservar ambos hasta su muerte, en 1956 en Alemania Oriental, y en 1971 en Hungría, respectivamente. Ambos hicieron sus diversos acomodos, a veces frágiles, con un sistema de gobierno burocrático y dictatorial muy alejado del programa marxista de la autoemancipación de la clase trabajadora y del socialismo radicalmente democrático, el que quedaba cada vez más excluido del creciente monolito comunista. (Si acaso, fue Lukács, más que Brecht, quien trabajó activamente por democratizar el comunismo en los años cincuenta, mediante su valerosa participación en la Revolución Húngara, tan diferente de las respuestas ambivalentes y cautelosas de Brecht al levantamiento de los trabajadores ocurrido en Alemania Oriental en junio de 1953.)¹ Mientras que sus respuestas a la Alemania nazi eran dramáticamente diferentes —lo que reflejaba los contrastes existentes entre el idealismo patricio de Lukács y la insistencia de Brecht en las luchas de cla-

¹ Esta reseña se limita en gran medida a su pensamiento político-cultural en el periodo de 1928-1940, o sea el periodo del "debate" sobre el modernismo y el desarrollo de su contrastante estética marxista. No hay necesidad de tratar en detalle los años de la posguerra. Acerca de la carrera y el pensamiento políticos de Lukács después de 1945, véase a Michael Löwy, "Lukács and Stalinism", *New Left Review*, 91 (mayo-junio de 1975), reproducido en Löwy, *Georg Lukács*; acerca de las actitudes de Brecht hacia el DDR, y su comportamiento en ese movimiento, véase en particular a Peter Borman, "Brecht und der Stalinismus" *Brecht Jahrbuch*, 1974 (Frankfurt, 1975), páginas 53-76, una investigación meticulosa, como la de Helmut Dahmer "Bertolt Brecht and Stalinism", *Telos*, 22 (invierno de 1974-1975).

ses a favor de todos los pobres—, sus enfoques a la Rusia soviética revelaban disparidades, pero dentro de un marco leninista común. Sin embargo, las dudas privadas de Brecht acerca del estalinismo, conocidas en sus obras póstumas, eran mucho mayores que las de Lukács, hasta donde podemos juzgar, y eran conclusiones consistentes con su aspecto más libertario, el hincapié en su estética modernista. Pero los problemas son más complejos que esto y ahora deben ser explorados, por lo menos en vista de su conexión con la diversa política cultural de las dos figuras en los años treinta.

Desde 1917, Lukács había sido entusiastamente optimista acerca de la Revolución Bolchevique, la que consideraba como una "salvación cultural llegada del exterior". Como dice Morris Watnick: "Puesto que el occidente capitalista se encontraba ya, en su opinión, en un pantano de decadencia cultural, la Unión Soviética era la única esperanza que quedaba para nutrir y transmitir esa cultura al futuro."² Después de 1924, la solidaridad política con la Rusia soviética se consolidó: Lukács abandonó las perspectivas comunistas izquierdistas, críticas y heréticas de *Historia y conciencia de clase*, con su hincapié potencialmente democrático en la necesidad de una clase trabajadora como el sujeto creativo, autodeterminante en la historia. Si la elección de Brecht de Dinamarca como su residencia después de 1933 formaba parte de una pauta de distanciamiento que quería mantener frente a la disciplina soviética comunista, sobre todo en lo tocante a las cuestiones culturales, el mayor acomodo del crítico húngaro al estalinismo en estos años se simbolizaba y acentuaba con su exilio en Moscú después de 1932.

No era sólo a causa de su proximidad con la maquinaria de represión estalinista de los años treinta que Lukács había de escribir, sonando casi oficial, acerca de "los héroes vivientes que realmente liberaron a la humanidad, los héroes de la gran Revolución de Octubre".³ En sus obras literarias del periodo, Lukács puso en claro que consideraba que la sociedad soviética había "realizado" el socialismo,⁴ una postura que dotaba de un optimismo retrospectivo, teleológico, a su concepción del proceso histórico. Debido a su identificación de la Rusia soviética con la causa del socialismo y la lucha contra el fascismo, Lukács incurrió en sus retractaciones autohumillantes que le permitieron permanecer dentro de las murallas comunistas y evitar el aislamiento político de Korsch. Aun en su herética *Historia y*

² Watnick, "Georg Lukács", p. 57.

³ Georg Lukács, *Studies in European Realism* (Nueva York, 1964), p. 241.

⁴ *Ibid.*

conciencia de clase, Lukács había insistido en la disciplina partidista más estricta, continuando la política de Lenin de elevar la vanguardia intelectual "al papel de una entidad histórica independiente, la única que materializaba la verdadera conciencia de la revolución", contra la insistencia de Marx en la *autoemancipación* de la clase trabajadora.⁵ Tal concepción de la "vanguardia" partidista ayuda a explicar la forma en que Lukács se las arregló para unir un marxismo elevado, culturalmente "humanista", a la política estalinista. Pero esto no estaba enteramente claro antes de 1935, cuando Stalin adoptó el "frente popular" con los elementos burgueses liberales que Lukács había deseado desde 1928 y había defendido indirectamente en sus estudios literarios.

Particularmente importante para nuestro análisis es la relación de Lukács con el "realismo socialista" de la Unión Soviética. Materializado en una literatura de sentimentalizados "héroes positivos", el "realismo socialista" formaba parte de una amplia política estalinista que facilitaba las negaciones oficiales de las continuas contradicciones y luchas sociales; justificaba el retorno de la jerarquía social y el privilegio unido a una cultura "heroicamente" monumentalista; y ayudaba al ascenso de una "intelectualidad" técnica y gerencial nueva, carente de espíritu crítico.⁶ En la época de la desestalinización limitada de los años sesenta, Lukács habría de afirmar que, treinta años atrás, había tratado de luchar contra las políticas "socialistas realistas" comparando implícitamente su propaganda simplista con los logros realistas clásicos de Balzac, Tolstói y Goethe.⁷ Es cierto que su crítica de una literatura producida por orden del partido y juzgada por su valor de agitación inmediata, así como su oposición a una vulgar re-

⁵ Lichtheim, *Georg Lukács*, p. 47. Véase también el excelente examen de la política de Lukács después de 1928 presentado por Istvan Mészáros, *Lukács' Concept of the Dialectic*, pp. 76-84.

⁶ Isaac Deutscher, *Stalin: A Political Biography* (Nueva York, 1960), pp. 337-342; John Berger, *Art and Revolution: Ernest Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR* (Nueva York, 1969), pp. 60-63.

⁷ Georg Lukács, "Preface", *Writer and Critic*, p. 7. George Steiner ("Georg Lukács and His Devil's Pact", *Language and Silence* [Middlesex, Inglaterra, 1969], pp. 291-306, entre los críticos liberales más antiguos, ha defendido a Lukács en estos términos. En cambio, los críticos alemanes jóvenes, tales como Helga Gallas y Klaus Völker, han sostenido que Lukács ejerció gran influencia sobre las políticas de Zhdanovite con las que resultaba enteramente consistente su obra literaria crítica. (Véase a Gallas, *Marxistische Literaturtheorie*, y Völker, "Brecht und Lukács".) Significativamente, las dos interpretaciones opuestas son defendidas por referencia a aspectos diferentes de la obra de Lukács: su crítica al arte propagandístico, o sus ataques a la "decadencia" occidental.

ducción marxista de la literatura a sus orígenes clasistas, se habían dirigido claramente contra la práctica oficialmente sancionada en Rusia, y que estas posturas colocaban a menudo a Lukács en gran peligro.⁸ Pero es igualmente significativo el hecho de que la estrecha defensa de la tradición realista clásica por parte del crítico, y su virulento rechazo de la "decadencia" modernista, otorgaba cierta respetabilidad intelectual a la liquidación literaria del experimento modernista y los experimentadores. Además, aunque Lukács puede haber visto su modelo de Balzac como una crítica implícita de las trivialidades del "realismo socialista" corriente, su propio argumento en favor de una trama tranquilizante, con héroes individuales positivamente presentados, era eminentemente consistente con la teoría oficial, aunque sus practicantes no pudieran presentar en sus obras la "totalidad social" deseada por Lukács.⁹ Desde este punto de vista, la postura de Lukács se aproximaba a una versión dignificada, refinada, de la doctrina del partido soviético. La semejanza estructural básica residía en su uso continuo de una noción fija y estática de la "cultura", cuya democratización sólo equivalía a su "distribución" incrementada entre las masas, una meta que las autoridades soviéticas podían acomodar sin renunciar a su poder. Significativamente, Lukács había escrito en 1920: "El comunismo trata de crear un orden social donde todos puedan vivir en una forma que en las épocas precapitalistas sólo era posible para la clase gobernante."¹⁰

Brecht tenía mucho en común con Lukács en su actitud hacia la Unión Soviética en los años treinta. Al revés de sus maestros marxistas, Korsch y Sternberg, Brecht se negó a romper con la Rusia soviética a pesar de un creciente escepticismo, o por lo menos una creciente ambivalencia, hacia el régimen de Stalin. Abandonar el comunismo oficial, sobre todo cuando creía que sólo ese movimiento representaba la defensa de Europa contra el fascismo, sería un grave error; también equivaldría a "aislarnos de las masas".¹¹ Encarado al mismo dilema que muchos otros intelectuales izquierdistas del periodismo con la acción efectiva en una situación crítica—, Brecht, escogió lo "útil", tal como él lo veía, sin dejar de ser "positivamente

⁸ Hans-Dietrich Sander, *Marxistische Ideologie und Allgemeine Kunsttheorie*, pp. 220-229; Hans-Jürgen Schmitt, comp., *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismus-Konzeption* (Frankfurt, 1973), p. 10.

⁹ Lukács, "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters", p. 125.

¹⁰ Lukács, "The Old Culture of the New Culture", p. 5.

¹¹ Völker, *Bertolt Brecht; Eine Biographie*, p. 182.

crítico".¹² Escéptico del estalinismo dentro de una postura general de apoyo, sus críticas eran reservas mentales que permitían enfoques dialécticos a los problemas políticos y un cuestionamiento constante de los eventos con la presentación de explicaciones alternativas. En sus numerosos escritos privados acerca de lo que acontecía dentro del movimiento comunista y la Unión Soviética, Brecht daba rienda suelta a sus instintos juguetones y suspicacias yuxtaponiendo simultáneamente ciertos argumentos en favor y en contra de las políticas oficiales, a menudo con el auxilio de las críticas penetrantes de Korsch y de Fritz Sternberg, amigos y maestros a quienes siguió cultivando. Pero estos experimentos contradictorios y a veces inconclusos eran una dialéctica mental privada. Públicamente, como en sus discursos a grupos de escritores antifascistas en 1935 y 1936, apoyaba inequívocamente las políticas internas soviéticas,¹³ y finalmente se asentó, por supuesto, en la Alemania Oriental estalinista después de la segunda Guerra Mundial.

Por grandes que hayan sido sus equivocaciones y su ambivalencia, Brecht trató de disciplinar sus respuestas personales como un actor político, el lado más oscuro de la intentada liquidación del ego y la subjetividad que hemos visto en muchos aspectos de su obra. En *Las medidas tomadas* (1931), Brecht presentaba esta subordinación leninista del yo a la decisión y la disciplina del partido de un modo exploratorio, creando una situación en la que tales acciones no eran "humanistas" ni fáciles, sino dolorosas e inciertas, al mismo tiempo que acentuaban las agónicas contradicciones de una situación real.¹⁴ Era un ejercicio de apaciguamiento de sus propias dudas acerca de la lealtad absoluta al grupo y la necesidad de la fuerza y la violencia para lograr el cambio social en ciertas situaciones históricas. Su evitación de las cómodas simplificaciones de las obras más sentimentales de Gorki admiradas por Lukács, donde sólo las clases gobernantes realizaban acciones cuestionables, le ganó a Brecht las críticas avergonzadas de Moscú para esta obra.¹⁵ Pero aunque quizá haya aportado cierto interés estético y un candor realista en tales obras, ellas sugieren su adopción de las premisas fundamentales de una política leninista que continuó sosteniendo hasta su muerte. (Desde luego, Brecht estaba

¹² Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955*, vol. 1, p. 36 (anotación de 19 de enero de 1939).

¹³ Brecht, "Aufsätze über den Faschismus", *GW*, vol. 20, p. 245.

¹⁴ Brecht, "The Measures Taken", pp. 75-108 de *The Jewish Wife and Other Short Plays* (Nueva York, 1965).

¹⁵ Esslin, *Brecht*, pp. 163-164.

en desacuerdo con la posición filosófica de Lenin, su burda teoría de la reflexión y su tradicionalismo cultural.) El leninismo de Brecht era tan ilustrado, democrático y humano como podía serlo dentro de tal especie de la praxis autoritaria: subrayaba la necesidad de un marxismo crítico, la difusión del experimento social y cultural, la participación activa de *todo* el partido, en contacto con las masas trabajadoras, en las decisiones importantes, etc. Sin embargo, se dejó arrastrar a la práctica mañosa del pensamiento y la acción de Lenin, que contrastaba claramente con el humanismo sentimentalizado,¹⁶ y proclina", que el propio Brecht no pudo alcanzar jamás. Su relación política con el leninismo se puso especialmente de manifiesto en una declaración que hizo a Walter Benjamin en 1938: "En Rusia, una dictadura gobierna al proletariado. Debemos retardar en la mayor medida posible nuestro rompimiento con esta dictadura, mientras realice todavía algunas tareas prácticas favorables para el proletariado..."¹⁷ Poco antes de su muerte en 1956, escribió Brecht: "La lección gigantesca de la sabiduría de las masas mediante una movilización no es la noción ingenua de la autorreforma burocrática; es significativo el hincapié en la intervención de las masas. Pero Brecht falló fundamentalmente porque no se opuso a una élite autoperpetuante, pues consideraba que la acción de las masas sólo sería productiva y deliberada si estaba dirigida por el partido. En los primeros meses de la República Democrática Alemana, incluso escribió en su diario: "Había algunas tareas que, bajo las circunstancias dadas, debían realizarse sin el apoyo, incluso con la resistencia, de los trabajadores."¹⁸

Con una utilización abundante de argumentos contradictorios en favor y en contra, Brecht trató de defender finalmente la burocracia estalinista dictatorial subrayando su presunta necesidad para la expansión rápida de la producción económica, la que a su vez se requería para igualar las condiciones de vida de los diversos estratos sociales.²⁰ Más tarde subrayó las necesidades de la producción militar para

¹⁶ David Bathrick, ("The Dialectics of Legitimation", pp. 101-102. Según Tretiakov, Brecht estudió y citó a Lenin "como un gran pensador", y poseía muchas de sus obras en su biblioteca. Véase a Hubert Witt, *Brecht as They Knew Him* (Nueva York, 1974), p. 77.

¹⁷ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 121.

¹⁸ Brecht, "Vorschläge für den Frieden", *GW*, vol. 20, pp. 325-326.

¹⁹ Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955*, vol. 2, p. 1009.

²⁰ Brecht, "Marxistische Studien", *GW*, vol. 20, pp. 66, 101-107; Bormans, "Brecht und der Stalinismus", p. 65.

defenderse frente a la Alemania nazi.²¹ Por supuesto, ambos argumentos eran formas familiares de la apología estalinista, las que abraban cierta verosimilitud porque la situación económica e industrial habrían dificultado en todo caso la creación de una sociedad verdaderamente democrática y libre, aunque hubiese existido la voluntad política de hacerlo. Pero tales argumentos sugerían también los aspectos legitimadores de la "estética de la producción" de Brecht, que podría implicar una "dominación de la naturaleza" de Brecht industrial (tanto del ambiente exterior como del ser humano) que se estaba realizando en las sociedades estalinistas.²²

Significativamente, la crítica de Brecht contra las purgas se limitaba a la deficiencia de las pruebas de culpabilidad que se habían presentado, sin ocuparse de las premisas políticas e ideológicas de tales purgas.²³ (Por supuesto, como todos los demás habitantes de Occidente, Brecht, ignoraba la extensión enorme de las purgas, las que involucraban a millones de personas fuera del partido.)²⁴ En esto, Brecht trataba desesperadamente de conservar la esperanza de esta única alternativa concreta al capitalismo y el fascismo de Occidente, creyendo sin duda que el abandono de este asidero significaría un retorno al nihilismo y el pesimismo caóticos y sin sentido que había experimentado a principios de los años veinte y sin salida aquí muchas cosas con Lukács, por más dialécticamente signi- callejón sin salida en sentido cultural y político. Brecht compartía "moderno" que haya sido su optimismo. Un enfoque abierto y en el "progreso" científico y tecnológico, no menos que un enfoque "humanista" que subrayaba la continuidad de la cultura productivista, día proveer una apología para el estalinismo. Pero la "estética de la producción" de Brecht, como vimos en el capítulo anterior, tenía también un claro aspecto crítico que podría dirigirse contra la naturaleza antidemocrática y autoritaria de una Rusia soviética en proceso de industrialización.

La profundidad de las dudas de Brecht acerca de la sociedad soviética, su consideración de perspectivas teóricas tomadas de la opo-

²¹ Brecht, "Marxistische Studien", *GW*, vol. 20, pp. 104-105.

²² David Bathrick, "Affirmative and Negative Culture", pp. 181-183. Adorno y Horkheimer formularon la crítica de toda instrumentalización tecnocrática de la naturaleza exterior e interior en *Dialectic of Enlightenment* (Nueva York, 1972), publicado originalmente en 1947.

²³ *Ibid.*, pp. 111-116; Bormans, "Brecht und der Stalinismus", pp. 63-65.

²⁴ Véase en particular a Roy Medvedev, *Let History Judge: The Origins and Consequences of Stalinism* (Nueva York, 1971).

sición izquierdista occidental contra el estalinismo, y sobre todo la forma como desarrolló la teoría cultural marxista como una crítica de la economía política soviética (y no sólo como una cuestión estrechamente ideológica o estética), condujo a críticas del estalinismo en los años treinta más profundas que las de Lukács. Muchos de los argumentos legitimadores de Brecht, por lo menos cuando los presentaba a sus amigos o en escritos privados, se trataban tentativamente, dentro de su contrapunto de defensa y crítica, un sintoma de su ambivalencia, sin duda, pero también de su independencia intelectual. Es significativa su elección de Dinamarca para el exilio. (Por supuesto, el hecho de que no escogiera la Unión Soviética es atribuible en parte a su conocimiento de la suerte de los artistas rusos de *avant-garde* bajo la liquidación estalinista del experimento cultural en los años treinta.²⁵ El peligro físico concreto era muy real, si emigrara hacia el Este.)

Sin embargo, el cuestionamiento de la política cultural soviética por parte de Brecht, en los años treinta, se extendía a frecuentes observaciones críticas sobre las raíces sociales, políticas e ideológicas de la censura artística impuesta allí. Lo apesadumbraba el deterioro del marxismo en Rusia hasta quedar convertido en un sistema cerrrado, ideológico, auto-justificante, controlado por una "camarilla clerical" y transformado en una *Weltanschauung* estática y acrítica.²⁶ Criticaba acerbamente la subordinación de los partidos comunistas de Occidente a la concepción estaliniana de las necesidades de Rusia, y deploraba la declinación resultante de la inteligencia crítica dentro de las filas del partido.²⁷ Ya hemos citado sus esfuerzos por defender la burocracia estalinista en términos de necesidades económicas y militares. Pero también se tomaba muy en serio la más completa de las críticas: "Sólo los testarudos pueden negar", decía a Walter Benjamin en 1938, que "Rusia está ahora bajo un gobierno personal".²⁸ Más fundamentalmente, conocía bien el ataque de Korsch contra el aparato burocrático soviético, y él mismo cuestionaba con frecuencia las afirmaciones soviéticas de que la burocracia estaba sirviendo a los intereses de las masas trabajadoras y no a su propia dominación po-

²⁵ Véase a John Fuegi, "The Soviet Union and Brecht".

²⁶ Brecht a Korsch, cartas de 1937 y febrero de 1939, actualmente en el Instituto Internacional de Historia Social, Amsterdam. Las letras llevan los números 1386, 27 y 210/02. Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 114-115.

²⁷ Brecht, "Me-ti. Buch der Wendungen", *GW*, vol. 12, p. 539.

²⁸ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 117.

lítica.²⁰ Con Walter Benjamin como espectador, personificaba el Estado soviético y socarronamente exclamaba: "Sé que *debo* desvanecerme."²⁰ En cartas dirigidas a Korsch en 1939 y 1941, pedía al herceje antiestalinista que aportara un análisis dialéctico de los problemas del crecimiento económico en la Unión Soviética y sus relaciones con la destrucción de las organizaciones independientes de la clase trabajadora, y comentaba con escepticismo la supuesta justificación histórica de la eliminación de los soviets.²¹

Permaneciendo fuera de la órbita estalinista (en el exilio primero en Dinamarca, luego en Suecia, Finlandia y los Estados Unidos), es probable que Brecht haya podido producir sus mejores obras libre de la disciplina oficial a fines de los años treinta y principios de los años cuarenta, y del triste espectáculo de una sociedad estalinista en funcionamiento efectivo, una independencia que perdió al adoptar a Alemania Oriental en 1948.²² Sin embargo, sus pronunciamientos o dramas más directamente políticos (*Arturo Ui*, *Los cabezas redondas* y *los cabezas picudas*, etc.) no muestran siempre la penetración y la imaginación vivaz que generalmente pudo mantener intactas durante los años de exilio. Al parecer, el lado libertario, juguetón y escéptico de Brecht se canalizaba primordialmente hacia sus teorías estéticas y sus obras y poemas cuya conexión con la política era más indirecta (*Galileo*, *El círculo de tiza caucasiense*, etc.). En cierto sentido, el arte de Brecht y su estética marxista contenían —en forma sublimada— las perspectivas críticas, sociales y políticas, que su política leninista proveía apenas débilmente.

Su disputa con la estética soviética, por ejemplo, estaba ampliamente enmarcada e incluía en su crítica algunas de las direcciones principales de la sociedad soviética. No sólo señalaba que la literatura realista debe desempeñar una función crítica en relación con el desarrollo de la realidad social, que el positivismo superficial del llamado "realismo socialista" fallaba miserablemente en este sentido,²³ y que los ataques soviéticos contra la "decadencia" modernista de Occidente se asemejaban a un pseudoclasicismo similar del régimen

²⁰ Brecht, "Me-ti. Buch der Wendungen", *GW*, vol. 12, p. 537.

²⁰ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 115.

²¹ Brecht a Korsch, carta de febrero de 1939, 210/02; Rasch, "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer", pp. 998-1000.

²² Véase, por ejemplo, a Hannah Arendt, "Bert Brecht, 1898-1956", *Men in Dark Times* (Nueva York, 1968), pp. 212-216, y Lichtheim, *Europe in the Twentieth Century*, p. 144.

²³ Brecht, "Aufsätze zur Literatur", *GW*, vol. 19, pp. 445-446.

nazi.⁸⁴ Su crítica de la vida cultural soviética iba más allá y abarcaba los aspectos más democráticos y libertarios de su "estética de la producción": juzgado con el criterio de una producción social emancipadora, el arte soviético sólo continuaba la pseudoautonomía alienada de los "objetos" de arte pasivamente recibidos. Así como la sustitución de la propiedad privadamente concentrada por el control estatal no aseguraba la superación del trabajo fabril alienado —ya que todavía no lo controlaban los propios productores en la Unión Soviética—, la mera *apropiación* de la producción cultural tradicional no había terminado con el concepto y la experiencia cosificados del arte.⁸⁵ Pero esta restricción de la literatura sólo traducía un fracaso más amplio: en vez de emancipar cualitativamente el trabajo social, el régimen estalinista se concentraba por entero en el aumento cuantitativo de la producción.⁸⁶ En la economía controlada por el partido y en la restricción tradicionalista de las técnicas literarias realistas, no se estaba permitiendo que "se formara por sí sola la nueva humanidad del proletariado consciente de su clase", tanto el de trabajadores fabriles como el de trabajadores intelectuales.⁸⁷

La necesidad de luchar contra el régimen nazi en Alemania tenía una importancia inmediata mayor aún que la evaluación del desarrollo soviético en los años treinta. Para Lukács, como ha escrito George Lichtheim, "la batalla decisiva tendría que librarse en el ámbito de la elección consciente entre las dos corrientes básicas dentro de la cultura alemana: el racionalismo y el humanismo por una parte, el irracionalismo y el barbarismo por la otra. En términos políticos, había necesidad de convertir a la intelectualidad". Había necesidad de restaurar la tradición clásica de Alemania —donde Hegel y Marx se ligaban al Weimar humanista de Goethe y Schiller—, "antes de que se viese inundada por la corriente romántica y su resultado catastrófico".⁸⁸ Esta perspectiva habría de dominar el intento posterior

⁸⁴ Brecht, *Arbeitsjournal, 1938-1955*, vol. 1, pp. 13-14. El contexto de la comparación entre la política cultural nazi y la estalinista, por parte de Brecht, fue una crítica de Lukács en su revista privada. Ernst Bloch y Hans Eisler habían formulado este punto más en público, y dentro del debate expresionista, en "Die Kunst zu Erben", reproducido en *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 105-109.

⁸⁵ Brecht, "Marxistische Studien", *GW*, vol. 20, p. 120; Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 104-115.

⁸⁶ Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 104-115.

⁸⁷ Brecht, "Bemerkungen zum Formalismus", *GW*, vol. 19, p. 316.

⁸⁸ Lichtheim, *Georg Lukács*, pp. 85-86.

de Lukács por trazar los supuestos "orígenes intelectuales" del nazismo en *Zertörung der Vernunft* (La destrucción de la razón, 1954).

De igual modo, hemos visto que Lukács consideraba a los expresionistas como anticapitalistas románticos cuya posición ideológica implícita —cualesquiera que fuesen sus motivaciones conscientes— conectaba al misticismo irracional de la filosofía guillermina, lo dependientemente de sus méritos como una interpretación nazi, o, en el movimiento literario, y no eran muy grandes tales méritos, el enfoque no iba más allá de la ideología nazi en la interpretación del movimiento de Hitler. Con la "cultura" analizada en términos de ideologías históricamente "progresistas", y la decadencia contemplada como un resultado de su derrota, Lukács olvidó un análisis social y político del nazismo, como un movimiento y un régimen, en su relación con las élites tradicionales y las clases medias bajas en graves aprietos. A veces daba la impresión de que Lukács estaba luchando contra la "decadencia" más bien que contra el fascismo, como le señaló la escritora Anna Seghers en un intercambio de misivas en 1938.³⁹

Las implicaciones sociales de la posición del propio Lukács se asemejaban a las de los antifascistas patricios, cuyo vocero principal, Thomas Mann, era para Lukács el ejemplo primordial de la resistencia cultural contemporánea. Olvidando en Mann lo que lo asemejaba más a él, Lukács no podía ver que el impulso que movía al novelista "a la oposición y el exilio no era sólo el 'antifascismo progresista';... más bien era el antagonismo del burgués pro-cultivado frente a los plebeyos salvajes, el *Kleinbürger* y el *Lumpenproletariat* que estaban cayendo bajo la sombra de la suástica".⁴¹ Denunciando como "pequeñoburgueses" tales formas inmaduras e "irracionales" de la rebelión como el expresionismo,⁴² Lukács trataba de combatir al nazismo invocando la respetabilidad patricia de la alta cultura burguesa anterior. Su olvido de las necesidades materiales y

³⁹ Lukács, "'Grösse und Verfall' des Expressionismus", pp. 11-17. Este ensayo ha sido traducido al inglés en Lukács, *Essays on Realism*, pp. 76-113.

⁴⁰ "Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács", en *Marxismus und Literatur*, vol. 2, pp. 129-130. También traducido al inglés en Lukács, *Essays on Realism*, pp. 167-197.

⁴¹ Isaac Deutscher, "Georg Lukács and Critical Realism", *Marxism in Our Time* (Berkeley, Cal., 1972), p. 285.

⁴² Lukács, "'Grösse und Verfall' des Expressionismus", p. 39.

sociales del grueso de la población alemana y su hincapié en el conflicto ideológico derivado en parte de la pretensión de que la intelectualidad ocupaba una posición central y necesitaba convertirse a una perspectiva humanista "progresista";⁴³ pero también pudo haber resultado de la preocupación del propio Lukács por expiar la culpa de su juventud "irracional" y "anticapitalista romántica".

En lugar de una lucha entre la "cultura" humanista y el "barbarismo" fascista, Brecht contemplaba el movimiento y el régimen nazis en el sentido mucho más estrictamente marxista de un conflicto entre la clase capitalista y la clase proletaria. A veces incurría en una común identificación marxista vulgar del fascismo con el capitalismo en crisis. Sostenía que el capitalismo de Europa Occidental y de los Estados Unidos no había considerado todavía necesario sacudirse las restricciones democráticas en su protección de la propiedad, como lo habían hecho los ricos alemanes e italianos, pero su momento llegaría pronto.⁴⁴ Mientras que Lukács evitaba toda clase de análisis del fascismo, Brecht minimizaba la importancia de las élites militares, burocráticas y aristocráticas tradicionales en la victoria del fascismo de Europa Central, el residuo todavía muy poderoso de las estructuras sociales precapitalistas, como lo habían hecho casi todos los marxistas del periodo. En sus obras, sus discursos y sus escritos teóricos, las respuestas de Brecht ante el nazismo padecían de otras deficiencias importantes. Nunca entendió el papel del Estado para reducir las contradicciones sociales, minimizando los problemas de los trabajadores, y reduciendo la competencia empresarial en el capitalismo del siglo xx, y en consecuencia veía erradamente el fascismo como una extensión exagerada de una "anarquía de la producción" desaparecida largo tiempo atrás.⁴⁵ En *El resistible ascenso de Arturo Ui* y en otras obras, una fascinación burda y obsesiva por una analogía entre las maquinaciones empresariales y el crimen anárquico lo llevó a trivializar peligrosamente la *juggernaut* nazi como una mafia de pequeños gánsters.⁴⁶ No era menos ciego en la cuestión del antisemitismo. Como un síntoma de un marxismo demasiado ortodoxo

⁴³ Esta defensa del enfoque de Lukács hacia el nazismo en los años treinta, aunque no de su posterior *Zerstörung der Vernunft*, aparece en Lichtheim, *Georg Lukács*, pp. 85-86.

⁴⁴ Brecht, "Aufsätze über den Faschismus", *GW*, vol. 20, pp. 188, 239-242.

⁴⁵ Lethen, *Neue Sachlichkeit*, pp. 124-126; Fetscher, "Bertolt Brecht and America", p. 264.

⁴⁶ Adorno, "On Commitment", p. 184. Más extensamente: Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, pp. 72-76.

sobre este punto, donde se requería desesperadamente un saludable "revisiónismo", Brecht reducía a menudo mecánicamente los problemas "raciales" a problemas clasistas. (Aun la menos ortodoxa escuela de Frankfurt, incluido Adorno, incurrió en el mismo error hasta mediados de los años cuarenta.)⁴⁷ En efecto, llegó a pronosticar (en *Los cabezas redondas y los cabezas picudas*, 1936), que los judíos ricos se unirían eventualmente al nazismo contra los "arios" pobres y los judíos pobres,⁴⁸ como si alguna vez hubiesen tenido la opción de hacerlo.

En otros sentidos, Brecht evitó una evaluación marxista vulgar del nazismo y se ocupó de cuestiones sociales e ideológicas críticas inadvertidas por Lukács. Por ejemplo, dedicó una atención considerable a los atractivos fundamentales del nazismo para las clases medias bajas, al igual que otros marxistas independientes tales como Siegfried Kracauer y Ernst Bloch, eludiendo así las implicaciones de conspiración de muchos análisis marxistas burdos de la época.⁴⁹ Sabía muy bien que el nazismo tenía un apoyo masivo mucho más allá de los privilegiados sociales. Brecht percibió la *Volksgemeinschaft* como un esfuerzo tendiente a oscurecer las divisiones clasistas no sólo entre proletario y capitalista, sino entre empresas pequeñas *Mittelstand*, elementos de cuello blanco y las élites económicas.⁵⁰ En *Madre Coraje*, iniciada a fines de los años treinta, mostró a un pequeño comerciante empobrecido que, tratando de obtener algún beneficio de

⁴⁷ Véase a Martin Jay, "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of antisemitism", *New German Critique*, 19 (invierno de 1981).

⁴⁸ Ewen, *Brecht*, pp. 307-311. Véase también a Brecht, "Aufsätze über den Faschismus", *GW*, vol. 20, p. 248, donde sostiene que la esencia de la persecución de los judíos por parte de los nazis era el hecho de que los judíos y los trabajadores eran perseguidos juntamente como parte de la lucha de clases. En *The Jewish Wife*, otro drama breve sobre el racismo, mostró algo más de sensibilidad hacia el sufrimiento particular de los judíos. Véase a Brecht, *The Jewish Wife and Other Short Plays* (Nueva York, 1965).

⁴⁹ Franz Norbert Mennemeier, "Bertolt Brechts Faschismus-Theorie und einige Folgen für die literarische Praxis", en Arntzen, Helmut y otros, comps., *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für Wilhelm Emrich* (Berlín, 1975), pp. 564-567. La obra de Kracauer, *Die Angestellten* (1930), fue un estudio precursor de la situación fácilmente manipulada de las clases medias bajas, un estudio singular por cuanto criticaba la concepción marxista de una unión eventual del proletariado por el *Mittelstand*. (Véase a Martin Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer", *Salmagundi*, 31/32 [otoño de 1975-invierno de 1976], pp. 56-57.) Ernst Bloch presenta una evaluación más ortodoxa en *Die Erbschaft dieser Zeit* (1935).

⁵⁰ Brecht, "Aufsätze über den Faschismus", *GW*, vol. 20, pp. 237-238; Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio*, pp. 18-19; Müller, *Geschichte im Werk Bertolt Brechts*, páginas 76-82.

la guerra, sólo padeció por la carnicería. Las obras de Brecht se ocupaban a menudo de ejemplos tales como la "falsa conciencia" entre las clases medias bajas. Además, observó correctamente que la manipulación ideológica sólo se traduciría en el sacrificio de *Kleinhandel* (pequeño comercio) ante la economía de guerra que hacía crecer a las grandes empresas.⁵¹

En lugar de percibir la lucha ideológica entre el irracionalismo romántico y un humanismo clásico modificado para el uso del siglo xx, la concepción que alineó a Lukács con los antifascistas liberales, Brecht se concentró en la retórica idealista nazi y su capacidad para oscurecer los problemas materiales de las masas, en particular de las clases medias bajas. Señalaba, por ejemplo, que el autossacrificio idealista por el *Volk*, el suelo y la raza se ordenó oficialmente a los *Kleinbürger* apolíticos y económicamente inseguros, quienes lo abrazaron apasionadamente.⁵² En opinión de Brecht, un humanismo idealista elevado era una respuesta improductiva a tal retórica heroica creadora de mitos, ya que sólo continuaba la lucha en un ámbito de abstracción cosificada que favorecía a la capacidad nazi para ocultar el mundo real. Lo que se requería, en vez de hablar acerca de la defensa de la "*Kultur*", era una literatura de realismo plebeyo de habla llana. Brecht trataba de presentar tal literatura en obras tales como *Schweik en la segunda Guerra Mundial*, cuyo pequeño "héroe idiota" subvierte, por puro oportunismo práctico, las poses heroicas de los poderosos. Para defender la cultura —añadía Brecht—, debemos verla en relación con toda la actividad productiva de las masas.⁵³

La experiencia del nazismo agudizaba el deseo de Brecht de contar con una literatura realista que revelara una realidad material oculta por la literatura oficial.⁵⁴ En este arte, ningún periodo o estilo literario tenía el monopolio, aunque ciertas técnicas modernistas poseían ciertas ventajas sobre los procedimientos más clásicos. Oponiéndose explícitamente a Lukács, Brecht defendió el experimento modernista donde había expuesto una realidad opaca a la "experiencia" cotidiana o individual, y citó la manipulación nazi del lenguaje

⁵¹ Acerca de esta tendencia histórica después de 1933, véase a David Schoenbaum, *Hitler's Social Revolution* (Nueva York, 1966), pp. 113-151. Acerca de las fuentes económicas y sociales de las penurias del *Mittelstand* en la República de Weimar, véanse los capítulos I y 2 de Hermann Lebovics, *Social Conservatism and the German Middle Classes, 1914-1933* (Princeton, N. J., 1968).

⁵² Brecht, "Aufsätze über den Faschismus", *GW*, vol. 20, p. 182.

⁵³ *Ibid.*, p. 249.

⁵⁴ Brecht, "Praktisches zur Expressionismus debatte", *GW*, vol. 19, pp. 292-296.

y la imagen visual como el formalismo real. Su sospecha de la estética de la catarsis se había acentuado por una observación de la teatralidad nazi, la construcción deliberadamente wagneriana de una realidad ilusoria con la que podrían identificarse apasionadamente los espectadores.⁵⁵ Además, un rechazo claro de la emocionalidad de la realización vicaria, y una insistencia en la observación crítica y la inteligencia, se asociaban estrechamente a una conciencia del emocionalmente manipulado de la cultura política nazi.⁵⁶ Parafraseando a Walter Benjamin, diremos que la politización del arte por parte de Brecht trataba de cuestionar la política estetizada de los nazis.⁵⁷

Como Lukács después de 1928 y la política comunista oficial después de 1934, Brecht estaba a favor de un frente popular contra el nazismo. Pero mientras que Lukács buscaba aliados liberales contra él para las clases trabajadoras y acentuaba la corriente burguesa clásica de la herencia literaria, Brecht trabajaba por un frente unido desde abajo, integrado por trabajadores, por las clases medias bajas, los campesinos y los intelectuales marginados, contra las élites económicas y políticas, viejas o nuevas. Su criterio de inclusión en la unión de todos los que carecieran de control sobre sus medios de producción, aunque —a la manera ortodoxa— asignaba una posición central al proletariado industrial.⁵⁸ Pero esta clase no debería ser simplemente un objeto pasivo de la política partidista: su esperanza de un frente popular del PSD y el PCA contra los nazis, al que Stalin se había opuesto efectivamente en el periodo crítico de 1930-1933, había residido en un esfuerzo común de los trabajadores de la masa, no sólo en alianzas de parlamentarios, burócratas sindicales y funcionarios comunistas.⁵⁹

⁵⁵ Brecht, "Radiotheorie, 1927-1932", *GW*, vol. 18, p. 132; "Bemerkungen zum Formalismus", *GW*, vol. 19, pp. 313-319. Véase un análisis excelente de este aspecto de la cultura nazi en Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, 1960), pp. 300-303, donde se analiza el filme nazi titulado *Triumph des Willens* [El triunfo de la voluntad].

⁵⁶ *Brecht on Theatre*, p. 145; Ewen, *Bertolt Brecht*, pp. 217-218.

⁵⁷ Walter Benjamin usa esta formulación en "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", p. 242.

⁵⁸ Brecht, "Aussätze über den Faschismus", *GW*, vol. 20, pp. 259-260; y "Writing the Truth: Five Difficulties", p. 150.

⁵⁹ Fritz Sternberg, *Der Dichter und die Ratio*, pp. 26-27. En la política del Comintern, en el periodo de 1921 a 1928, habla elementos de un frente popular "desde abajo" (incluidas las clases medias bajas, en opinión de algunos) más sólidos que después de 1934. Véase a Helmut Gruber, *International Communism in the Era of Lenin: A Documentary History* (Nueva York, 1967), pp. 359-371, 411, 491-498.

En sus respuestas al estalinismo y el nazismo, Brecht y Lukács revelaron concepciones diferentes del proceso histórico moderno. Trabaja-
 jando bajo la tensión de su propia visión, extremadamente pesimista,
 de la sociedad y la cultura occidentales antes de la primera Guerra
 Mundial y durante ella, Lukács avanzó a fines de los años veinte y
 durante los treinta, tras abandonar las perspectivas históricas más
 abiertas de *Historia y conciencia de clase*, hacia un polo opuesto, más
 pensatorio: un marxismo purificado, donde la historia se concebía
 como una serie de etapas de progreso inevitable. Su descripción del
 nazismo como "bárbaro" y "decadente" privaba al mundo contempo-
 ráneo de sus contradicciones y terrores reales, ya que presentaba el
 "progreso" soviético "heroico" en una luz positiva contrastante. El
 sistema soviético eludiría la "decadencia" y la "enfermedad" de la socie-
 dad capitalista avanzada y continuaría la cultura progresista de un
 humanismo burgués anterior. De un modo muy similar al de la po-
 lémica estalinista, la visión ahora determinista de la historia de Lu-
 kács le permitía contemplar el arte occidental moderno como algo
 "objetivamente" reaccionario.

Para alguien que se había obligado a creer en un proceso histórico
 cerrado de etapas progresivas conocidas por adelantado, el pesi-
 mismo modernista occidental debía ser reprimido en favor de las pesi-
 pectivas implícitamente progresistas presentes en un Balzac o un Goe-
 the, o de la "certeza entusiasta de la victoria" que el crítico observaba
 en Gorki.⁶⁰ Lo que en efecto demandaba Lukács de la literatura, y
 lo que no proveían Kafka, Joyce y Toller, era una seguridad continua
 de que este camino hacia el progreso proseguiría inevitablemente a
 pesar de la "decadencia" capitalista, la guerra mundial y el fascismo
 (y a menudo a pesar de las propias simpatías políticas del autor). Su
 adopción de una teleología hegeliana de la racionalidad "astuta" e
 inmanente de la historia, así como su estética pasiva de la reflexión,
 deben entenderse bajo esta luz: si el arte ayuda, mediante una resolu-
 ción positiva de las contradicciones, a convencernos del progreso inexo-
 activamente en favor de su éxito, será escasa la urgencia de intervenir

El optimismo de Lukács necesitaba una protección constante contra
 las dudas dolorosas planteadas por la experiencia contemporánea de
 Europa y en particular de Alemania. Esto ayuda a explicar el tono

⁶⁰ Lukács, "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics", p. 99.

frenético de sus ataques unilaterales contra todas las desviaciones del racionalismo histórico del siglo XIX. Así se impedía que la experiencia del fascismo influyera sobre la fe simple en el progreso, la razón y el humanismo cultivada por Lukács desde principios de los años veinte. Uno de los pilares de esta evasión de las realidades negativas de la historia contemporánea era la extrema división geográfica de sus percepciones, la que separaba una Rusia soviética purificada, joven y fresca, del Occidente "decadente" de capitalismo avanzado. En los años treinta, ninguna de estas áreas recibió de Lukács el análisis crítico que necesitaba. Por el contrario, el crítico se identificó en gran medida con la Rusia estalinista y consideró la tradición cultural occidental con un optimismo retrospectivo, condenando a los modernistas por su abandono desesperado de la fe en la historia.

Brecht no compartía tal optimismo pacificado (aunque algunos de sus comentarios acerca del "progreso" industrial soviético se aproximaban a esta posición). Por el contrario, las perspectivas marxistas posteriores a 1928 le daban "semillas de esperanza" que él sembraba en un suelo de pesimismo y escepticismo histórico enmarcado por las experiencias de la guerra, el fascismo y el estalinismo. Uno de los temas recurrentes de toda su poesía y su obra dramática es el conjunto de imágenes de las "épocas oscuras" en las que vivimos (como se observa en su poema "A la posteridad").⁶¹ Negándose a volver la espalda a la experiencia palpable de desesperación revelada por sus primeras obras y poemas, Brecht temía que el nazismo iniciara una "nueva época oscura". A fines de los años treinta, estaba pensando más allá de los conflictos inmediatos a fin de "abarcarse todas las luchas sociales de la humanidad, donde las cualidades tales como la astucia y la resistencia son más importantes que el heroísmo". En lugar de los individuos redondeados que gustaban a Lukács, los "sabios" de Brecht eran hombres o mujeres de las masas, anónimos, habilidosos y resistentes —Galy Gay, Herr Keuner, Azdak, o Schweik—, que planteaban interrogantes, "aun debajo de las ruedas", como escribió acerca de los personajes de Kafka.⁶²

Los críticos a menudo han pasado por alto que el marxismo de Brecht, en lugar de ser una fachada optimista compensatoria que no puede ocultar una perspectiva "básicamente pesimista",⁶³ se ha-

⁶¹ Este poema aparece en *Selected Poems of Bertolt Brecht*, traducción al inglés de H. R. Hays (Nueva York, 1959), pp. 173-177.

⁶² Stanley Mitchell, "Introduction to Benjamin and Brecht", *New Left Review*, 77 (enero-febrero de 1973), pp. 3-4.

⁶³ Esta idea, asociada en los Estados Unidos con la obra de Martin Esslin y Robert

bla enriquecido profundamente con esta experiencia. Como Antonio Gramsci y Walter Benjamin, Brecht evitó el "optimismo" verdaderamente pesimista de la fe comunista oficial en la inevitabilidad histórica: el supuesto desastroso que había impedido la resistencia efectiva del PCA ante la toma del poder por parte de los nazis. Brecht se las arreglaba para vivir y trabajar en la tensión entre la desesperación y la esperanza, subrayando la naturaleza contradictoria de todo momento histórico. Ésta era una de las razones principales de su uso de una estética modernista de la contingencia y la incertidumbre, la que derivaba de una situación preñada simultáneamente de gran peligro y gran posibilidad. La historia no es una marcha objetivamente garantizada hacia una meta conocida de antemano. Es más bien un proyecto, mediado por realidades sociales dadas que, sin embargo, surge de la praxis transformadora concreta de los seres humanos.⁶⁴ La experiencia de una desesperación actual que aparece en sus obras no se niega ni elude por su contraste con un futuro *potencialmente* más justo.

Negándose a evadir muchas de las realidades negativas de su tiempo mediante una fe reconfortante en un progreso inevitable, el arte de Brecht trataba de atacar la inercia pasiva y fatalista de su auditorio, su ajuste al "curso de las cosas". Los choques de "distanciamiento" de las percepciones "normales" se necesitaban con urgencia para alentar la intervención activa en el proceso histórico. En cambio, la sociología retrospectiva de las reflexiones literarias de Lukács con tenía escasamente esta urgencia. La creencia cuidadosamente preservada por el crítico en la inexorable marcha ascendente de la historia alentaba una estética contemplativa cuyo ángulo crítico apuntaba hacia las obras de arte pesimistas que pudieran sacudir la fe.

Brecht estaba mucho más abierto a los talentos fragmentados y contradictorios de la literatura contemporánea. Obras de orientación ideológica implícita muy diferente podrían contener "momentos" de la experiencia real sobre los que debería reflexionar el lector o el auditorio. Aunque consideraba con espíritu crítico el pesimismo histórico extremo de Kafka —subrayando los usos diferentes a los que podrían aplicarse sus técnicas literarias—, Brecht podía aprender también, de tal pesimismo, algo acerca de los peligros resistibles de la historia contemporánea, tales como la burocracia alienante, la vida

Brustein, ha sido extensamente desarrollada en el estudio de Qayum Qureshi, *Pessimismus und Fortschrittsglaube bei Brecht* (Colonia, 1971).

⁶⁴ Brüggemann, *Literarische Technik und Soziale Revolution*, pp. 90-91.

LUKÁCS Y BRECHT

urbana, etc., o las premoniciones proféticas de una policía secreta nazi o soviética.⁶⁵ En todo caso, la literatura no nos ayuda a cobrar conciencia de las respuestas tranquilizantes, sino de los problemas que deben resolverse fuera de ella. Lukács había segregado ciertas direcciones "atrasadas" de la Rusia estalinista,⁶⁶ su marxismo era una respuesta a las experiencias cosificadas en las condiciones del capitalismo avanzado de Occidente. Aquí, en las ciudades asfaltadas de la modernidad, trataba Brecht de reorientar sus tendencias, diciendo en esencia, como aparece en una de sus críticas a Lukács: "No hay modo de regresar. No se trata de encontrar lo antiguo bueno, sino lo nuevo malo. No se trata de dismantelar la tecnología, sino de construirla. No seremos humanos de nuevo abandonando a las masas, sino sólo trabajando con ellas... pero no en el sentido en que éramos humanos antes."⁷⁰

El arte y el pensamiento de Brecht se orientaban hacia los problemas de la sociedad industrial contemporánea avanzada, de los que Lukács trataba de escapar. Lukács nunca abandonó su repulsión inicial hacia la cultura del siglo xx y las confusiones sociales que revelaba. Todavía en 1970, un año antes de su muerte, escribió: "Con sus formas de organización, su ciencia y sus técnicas de manipulación, la vida moderna avanza incesantemente hacia la reducción del mundo a la simpleza mecánica de una mera señal. Esto significa un alejamiento radical de la vida."⁶⁷ Significativamente, su gusto literario se inclinaba hacia las obras que revelan el surgimiento de las clases sociales modernas (por ejemplo, la burguesía francesa en Balzac, el proletariado ruso en Gorki), no los problemas de una sociedad industrial madura.⁶⁸ Su construcción de una estética marxista se relaciona con estas convicciones históricas, en particular la forma tradicionalista como concebía el realismo y el humanismo.

Por otra parte, la obra de Brecht era un producto de la nueva sociedad urbana y tecnológica, de la República de Weimar. En una etapa muy temprana, Brecht aceptó simplemente este mundo como su medio, sin lamentar la desaparición de las culturas clásicas, sino tratando de crear un arte adecuado para la nueva época. En su experimentalismo, sus dramas inconclusos, y su rama de la estética marxista, compartía Brecht las perspectivas de los modernistas, en particular las de quienes desarrollaron el montaje cubista y dieron la bienvenida al mundo de tecnología y de sociedad de masas del siglo xx. En lugar de basarse en lo que percibía, en ocasiones, como las direcciones "atrasadas" de la Rusia estalinista,⁶⁶ su marxismo era una respuesta a las experiencias cosificadas en las condiciones del capitalismo avanzado de Occidente. Aquí, en las ciudades asfaltadas de la modernidad, trataba Brecht de reorientar sus tendencias, diciendo en esencia, como aparece en una de sus críticas a Lukács: "No hay modo de regresar. No se trata de encontrar lo antiguo bueno, sino lo nuevo malo. No se trata de dismantelar la tecnología, sino de construirla. No seremos humanos de nuevo abandonando a las masas, sino sólo trabajando con ellas... pero no en el sentido en que éramos humanos antes."⁷⁰

⁶⁵ Como en su conversación con Benjamin, pp. 108-111 de *Understanding Brecht*.

⁶⁶ Ernst Bloch, "Diskussionen über Expressionismus", *Marxismus und Literatur*, vol. 2, p. 56. Este ensayo ha sido traducido al inglés en *Aesthetics and Politics*, pp. 16-27. Brecht planteó la misma idea en *Arbeitsjournal*, 1935-1955, vol. 1, pp. 28-29.

⁶⁷ Lukács, "Preface (1970)", *Writer and Critic*, p. 11.

⁶⁸ Véanse las pp. 207-211, del capítulo sobre Gorki en *Studies in European Realism* (Nueva York, 1964).

⁶⁹ Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 116-117.

⁷⁰ Brecht, "Die Essays von Georg Lukács", *GW*, vol. 19, p. 298.

TERCERA PARTE
BENJAMIN Y ADORNO

VI. LA "AVANT-GARDE" Y LA INDUSTRIA DE LA CULTURA

EN FORMA en gran medida independiente de la política comunista y de la cuestión del realismo sobre las que discutieron Brecht y Lukács, Theodor Adorno y Walter Benjamin habrían de enfrentarse también con configuraciones alternativas del marxismo y el modernismo en los años treinta.¹ (En efecto, Adorno habría de seguir durante varios decenios después de su muerte en 1940.) Benjamin y Adorno tenían una perspectiva intensamente modernista. La confrontación que armaremos entre sus perspectivas (ya que no ocurrió aquí ningún "debate" real: sólo Adorno tomó la ofensiva) no se cenará que deberán asignarse al arte de *avant-garde* y "masivo" comercializado de la sociedad capitalista. Tanto Benjamin como Adorno desarrollaron interpretaciones dialécticas ricas y penetrantes de la experiencia modernista a partir de Baudelaire, las que revelaban un entendimiento y una simpatía mayores que las de Brecht o Lukács. Pero estas interpretaciones eran contrastantes a su vez: como veremos, Benjamin se sintió atraído en particular por la literatura del París moderno espacializante, metafórica y despersonalizada (aunque tam-

¹ Los *Gesammelte Schriften* [en adelante GS] de Benjamin y Adorno están en proceso de publicación por Suhrkamp Verlag, Frankfurt, en 6 volúmenes, 1972 —y 2ª controversia (atizada por los acontecimientos de 1967-1968) entre ciertos intelectuales de la Nueva Izquierda Alemana, partidarios de Benjamin, y los seguidores del Instituto de Investigación Social, con sede en Frankfurt, quienes secundaban las críticas formuladas por Adorno contra el marxismo de Benjamin. El tema del debate (aparte de la controversia suscitada por el manejo de los escritos de Benjamin por parte del Instituto) era la extensión de la revisión necesaria del marxismo. Los partidarios de Benjamin seguían una línea bastante ortodoxa, a menudo dejando de lado las complejidades eclécticas del pensamiento genuino de Benjamin. Puede encontrarse un resumen del debate en "Marxistischer Rabbi", *Der Spiegel*, 22, 16 (15 de abril de 1968). Ambos pensadores fueron distorsionados en la disputa. Sin embargo, desde 1973 ha habido una consideración más juiciosa, extensa y cuidadosa de las dos, algo especialmente necesario en el caso de la obra de Benjamin. Mi propia investigación se ha beneficiado en gran medida con este trabajo interpretativo del último decenio, aunque difiera yo de algunos análisis específicos; las notas siguientes sugerirán tales análisis.

bién, con el tiempo, por el arte constructivista brechtiano y ruso). En cambio, los análisis de Adorno se conectaban con las tradiciones musicales y filosóficas austriaco-alemanas y con la crisis de subjetividad registrada en el modernismo vienés de Freud y Schoenberg. Estos dos ejes habrían de afectar de modo penetrante sus evaluaciones contrastantes del arte técnicamente reproducido (lo que Adorno llamaría con desprecio la "industria de la cultura" del cine, la música *pop*, etc.). El "marxismo" con el que interpretaban el arte de *avant-garde* y el arte "popular" era, en ambos casos, más heterodoxo e idiosincrásico que el de Brecht o Lukács (o casi cualquiera otra clase de marxismo, en realidad), y de continuo se veía fecundado recíprocamente por sus diferentes sensibilidades estéticas: corrientes aparentemente incompatibles tales como el psicoanálisis (Adorno) o la teología mística judía (Benjamin), así como un profundo pesimismo histórico que llegó a dominar la obra de Adorno y habría de continuar como uno de los componentes principales de la perspectiva ambivalente de Benjamin durante toda su vida. Las diferencias existentes en sus usos del análisis marxista habrían de influir también sobre sus contrastantes orientaciones hacia la cultura moderna. En los capítulos VII y VIII estudiaremos las biografías intelectuales de Benjamin y Adorno, y los marxismos desusadamente abiertos y flexibles que desarrollaron, a fin de iluminar su trabajo crítico sobre la cultura de *avant-garde* y de "masas", el que luego reseñaremos en el capítulo IX. Sin embargo, para principiar debemos trazar de nuevo los campos de la disputa más explícita, o mejor dicho la respuesta de Adorno, a fines de los años treinta y principios de los años cuarenta, ante la defensa hecha por Benjamin del medio fílmico y el estudio interrelacionado de Baudelaire y el París del siglo XIX.

Benjamin (1892-1940) y Adorno (1903-1969) se habían conocido desde 1923, y Adorno había quedado profundamente impresionado e influido por los escritos premarxistas publicados por su más viejo amigo antes de 1928.² Sin embargo, hacia mediados de los años treinta, las tendencias surrealistas de Benjamin, y sobre todo sus contactos con un marxismo brechtiano que a Adorno le parecía una especie burda del materialismo vulgar, llevaron a Adorno a escribirle una serie de car-

² Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (Nueva York, 1977), pp. 20-25, 69-110.

tas en las que criticaba acerbamente su cambio de perspectiva. En particular, criticaba Adorno las opiniones de Benjamin favorables para los nuevos medios masivos y los enfoques nada dialécticos que encontró en el estudio materialista hecho por Benjamin de Baudaire y su París. Varios de los ensayos más importantes escritos por Adorno entre 1936 y 1945 (estudios sobre la radio, el cine, el jazz y la música popular) trataban, entre otras cosas, de refutar los análisis de Benjamin acerca de las artes "populares". Más adelante integraremos esta confrontación a la obra de cada uno de estos autores. (En el caso de Benjamin, esto revelará la estudiada ambivalencia que muestra su obra *en conjunto* hacia la crisis de la cultura tradicional que Brecht había visto simplemente como una oportunidad esperanzadora). Por ahora nos concentraremos en los ensayos de Benjamin que provocaron las críticas de Adorno y en las diversas respuestas de Benjamin: un enfrentamiento político-estético acerca del cual se ha escrito mucho durante el último decenio.³

Benjamin publicó en 1936 un ensayo, ahora famoso, titulado "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica", fuertemente influido por los temas brechtianos. El ensayo se concentraba en la definición de la "aureola" del arte tradicional antes del siglo xx, y analizaba su decadencia bajo el efecto de nuevas tecnologías culturales. Sostenía Benjamin que el cine, en particular, tendía a disipar

³ Me refiero aquí menos a las controversias específicas de 1967-1973 que a diversos esfuerzos más amplios de comparación de la estructura básica del pensamiento de Adorno y de Benjamin en consideraciones que tratan de iluminar en esta forma las cartas de Adorno de los años treinta. Los dos estudios principales que existen en inglés son los de Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, pp. 173-218, y Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, especialmente los capítulos 8-11. Ambos autores aceptan las posiciones de Adorno y tratan su pensamiento en mayor detalle que el de Benjamin. Philip Slater, *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective* (Londres, 1977), pp. 119-148, y Zienhard Wawrzyn, *Walter Benjamin's Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption* (Darmstadt, 1973), muestran gran hostilidad hacia Adorno dentro del contexto de una interpretación marxista de Benjamin. Varios tratamientos comparativos más cortos distribuyen sus comentarios críticos entre ambos autores: Helmut Pfotenauer, *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamin* (Stuttgart, 1975), pp. 44-52, 84-102; Michael T. Jones, "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno", tesis doctoral, Universidad de Yale, 1978, pp. 180-202; Andrew Arato, "Esthetic Theory and Cultural Criticism", en el *Essential Frankfurt School Reader*, comps. Andrew Arato y Eike Gebhardt (Nueva York, 1979), pp. 207-219; "Presentation III", en *Aesthetics and Politics* (Londres, 1977), pp. 100-109; y Burckhardt Lindner, "Herrschaft als Trauma: Adorno's Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin", *Text und Kritik*, 56 (1977), pp. 72-91.

las huellas de la "aureola" adquirida por el arte mediante sus sucesivas funciones históricas como parte de la magia y el rito, la adoración religiosa, y el culto secular a la belleza desde el Renacimiento. Ahora, con la desaparición final de su encantamiento de aureola como un objeto de reverencia a través del culto, el arte era un instrumento potencial para la emancipación de las masas. Así pues, la trayectoria histórica del arte pasaba de la religión a la política.⁴ Basado al parecer en la noción weberiana de la *Entzauberung* (literalmente, la "desmagización") inexorable del mundo moderno, Benjamin lo consideró en efecto, con la perspectiva más optimista de la Ilustración del *Manifiesto comunista*: en esta concepción, el capitalismo había privado a nuestras percepciones de las relaciones humanas del "halo" idealista y teológico.⁵

Subrayando que el significado histórico del arte cambia con el carácter de su producción técnica, sugirió Benjamin que la capacidad de reproducción de las fotografías, las impresiones y, sobre todo, las películas, destruía la sensación de singularidad, inaccesibilidad, autenticidad y arraigo del arte "aureático" en la tradición cultural, autenticidad y arraigo del arte "aureático" en la tradición cultural, autenticidad de fines del siglo XIX habían tratado de rescatar esta "teología" secularizada de la cultura autónoma frente al valor de exhibición cada vez más rentable del arte y el advenimiento de nuevos medios técnicos tales como la fotografía. Sin embargo, el avance social de las masas y la invención de medios tales como las películas, que dependían de su distribución entre aquéllas, habían producido la inexorable "desaparición de la aureola" en el siglo XX.⁶ Esto significaba que todos los esfuerzos de creación de un arte y una literatura autónomos, únicos e independientes, eran inútiles y anacrónicos.

Definiendo la "aureola", en cierto momento, como la singularidad y los "fenómenos de la distancia, por cerca que [un objeto] pueda estar", Benjamin destacó dos circunstancias que habían producido su declinación actual: el "deseo de las masas contemporáneas de aproximar las cosas en sentido espacial y humano", y su "inclinación igualmente intensa hacia la superación de la singularidad de toda realidad mediante la aceptación de su reproducción". Así pues, la base social de la declinación de la aureola era, en su opinión, "el sentido de la igualdad universal de las cosas" que impregnaba a las

⁴ Benjamin, *Illuminations*, pp. 217-252.

⁵ Arato, "Esthetic Theory and Cultural Criticism", p. 209; Irving Wohlfahrt, "The Smallest Guarantee, the Straw at Which the Drowning Man Clutches: On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections", *Glyph*, 3 (1978), 192.

⁶ Benjamin, *Illuminations*, pp. 217-228.

masas contemporáneas. El montaje y las yuxtaposiciones radicales en el arte técnicamente reproducible y en la obra de dadaístas y surrealistas — estaban históricamente condicionados por el intento de las masas de superar las distancias espaciales, temporales y sociales, como las que existían entre lo alto y lo bajo (en sentido económico y cultural), el pasado y el presente, aquí y allá.⁷

Aunque Benjamin estaba elaborando, casi simultáneamente, otros ensayos que sugerían las pérdidas irreparables para la experiencia humana en la destrucción de la tradición aureolar, en el ensayo sobre "Work of Art" sólo vio los resultados positivos del proceso de desintegración. Esto era especialmente claro en su estimación unilateral de las tendencias del arte cinematográfico. Sugirió Benjamin que el propio mecanismo de la producción de películas es intrínsecamente progresivo, aunque este efecto se ve frustrado por la subordinación del cine, en la sociedad capitalista, a los intereses del capital de los productores cinematográficos. Por una parte (éste era uno de los juicios exageradamente optimistas más dudosos de Benjamin), la eliminación de la presencia efectivamente singular del actor (por oposición a lo que ocurre en el teatro), y el montaje discontinuo de las actuaciones que configura el "papel" cinematográfico editado y construido (destruyendo la identificación del actor con su personaje), conduciendo al desvanecimiento de su propia "aureola". Aquí reconoció Benjamin que la industria fílmica combatía esto mediante la construcción artificial de la "personalidad" de la estrella fuera del estudio, pero insistía en que éste era un esfuerzo por oponerse a las implicaciones de su propio modo de producción.⁸ En cuanto a la recepción del filme, Benjamin subrayaba el valor positivo del estado mental menos centrado y más distraído en el que veían el cine los auditorios masivos, por oposición a la experiencia más individualizada de las pinturas o las novelas. Sostenía Benjamin que el dominio de las habilidades y la apropiación táctil del mundo no pueden lograrse en gran medida a través de la contemplación; advirtiéndole el objeto de manera incidental, en un estado de distracción casi total, el público podría apreciarse el material por medio del tacto en forma habitual.⁹ En vez de crear una ausencia de conocimiento sólido, ésta era una forma

⁷ *Ibid.*, p. 229. Véase una discusión más completa del concepto de Benjamin acerca de la aureola y su declinación en Wawrzyn, Walter Benjamins *Kunsttheorie*, pp. 25-40, y Heinz Paetzold, "Walter Benjamin's Theory of the End of Art", en *International Journal of Sociology*, 7 (1977), pp. 25-75.

⁸ Benjamin, *Illuminations*, pp. 229-231.

⁹ *Ibid.*, pp. 231-235.

nueva de "pericia" donde coincidían las actitudes críticas y receptivas del público. Como en el caso de los deportes, que producen discusiones "expertas" sobre una carrera de bicicletas entre un "grupo de voces concienzudas sobre sus bicicletas", sostenía Benjamin que una conciencia activa similar se funde con el disfrute visual y emocional en el público de una sala cinematográfica que ve, por ejemplo, un filme de Chaplin. Esta unidad —subrayaba Benjamin— es lo que vuelve "progresista" una recepción artística. Este proceso está más avanzado en Rusia, afirmaba Benjamin citando los experimentos de los "trabajadores corresponsales" de la prensa, una manifestación de raria de la pericia técnica de los lectores convertidos en escritores. De igual modo, en un filme ruso, los trabajadores no son tanto actores como personas que se presentan a sí mismas en su proceso de trabajo. Todos estos cambios interconectados anunciaban la desaparición de la "distancia" en la producción y la recepción del arte y su transformación, de un objeto de veneración inaccesible y único que facilitaba la sumisión a la autoridad, según implicaba Benjamin (lo en un agente de la autoemancipación colectiva.¹⁰)

Aunque no aclaró esto en absoluto, Benjamin estaba construyendo si sin duda lo que consideraba a la sazón un escenario históricamente plausible (aunque no por ello menos utópico). La vulnerabilidad del ensayo (aparte del hecho de que no había captado las realidades del viéticas en los años treinta) residía en su aparente insistencia en que todos estos cambios no eran tanto usos potenciales como implicaciones inherentes de los nuevos medios de comunicación. Lo que impedía su realización inmediata, en su opinión, era la dialéctica de los modos productivos y las relaciones de producción en la sociedad capitalista, las contradicciones más extremas de la subversión nazi entre las implicaciones emancipadoras de la tecnología y la sociedad colectiva moderna. El fascismo y el nazismo —subrayaba Benjamin— preservan el sistema de propiedad concediendo a "las masas" —pre-derecho, sino una oportunidad para expresarse—. De igual modo, se viola la tecnología en la glorificación de una violencia moderna estetizada que es la culminación de *l'art pour l'art*. Citando la celebración futurista hecha por Marinetti de las "bellezas" de la guerra mecanizada (la que enriquece un "prado florido con las orquídeas feroces de las ametralladoras"), sostenía Benjamin que el fascismo "espera que la guerra provea la satisfacción artística de una percepción sensorial que ha cambiado con la tecnología". La autoalienación

¹⁰ *Ibid.*, pp. 234-241.

de la humanidad, comentaba Benjamin, "ha alcanzado un grado tal que puede experimentar su propia destrucción como un placer estético de primer orden". "Ésta es la situación de la política que el fascismo está volviendo estética", concluía Benjamin. En cambio, "el comunismo responde politizando el arte".¹¹

Sin ocuparse específicamente de la cuestión del fascismo, Adorno respondió al ensayo de Benjamin con un claro disenso de marzo de 1936, aceptaba Adorno que "el elemento aureolar de la obra de arte está declinando", pero objetaba el "vestigio sublimado de la obra de arte que se encuentra en la interpretación de esa *avant-garde*, que Benjamin parecía considerar ilusoria, mágica, y auténtica (y por lo tanto contrarrevolucionaria), era descrita por Adorno como menos sujeta cada vez a tal efecto, gracias a la autoliquidación técnica de su aureola a través del desarrollo inmanente de sus propias "leyes formales". Citando a Kafka y en particular a Schoenberg, subrayaba que los artistas que se ocupaban de los problemas de este arte aparentemente hermético los estaban resolviendo técnicamente planeado, y que este proceso convirtiéndose en un trabajo yendo las características míticas, fetichistas, de la producción de *avant-garde*. Por aislado y cosificado que pueda estar por la división alienada del trabajo en la cultura capitalista (que crea un abismo entre el arte "serio" y el arte "popular"), el arte "autónomo" yuxtapone dialécticamente este elemento mágico a algo aproximado a un "estado de libertad" donde un producto revela cómo se "produce y hace conscientemente". Politizar este arte en un sentido brechtiano, ponerlo al servicio de valores de uso inmediato, equivale a destruir este componente trascendente y verdaderamente progresista.¹²

Más de treinta años después, en su última obra importante, *Aesthetische Theorie*, Adorno había de continuar esta línea de argumentación en un enfoque del proceso de desestetización (*Entkunstung*) en el arte moderno de *avant-garde*, la destrucción de la aureola conscientemente ejecutada.¹³ Esto no significaba el fin del arte tradicional a través de la intervención extrínseca de la tecnología de las máquinas o de las masas (el argumento de Benjamin), sino más bien su desarrollo técnico inmanente donde las características aureolares se

¹¹ *Ibid.*, pp. 241-242.

¹² De Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, en *Aesthetics and Politics*, páginas 120-126.

¹³ Adorno, *Aesthetische Theorie* (Frankfurt, 1970), p. 123.

erosionan desde adentro. Frente a un arte brechtiano politizado o la "industria de la cultura" afirmativa, este proceso mantenía viva la función primordial del arte como una negación de un mundo completamente instrumentalizado:¹⁴ sólo "cuando el arte observa su inmanencia convence a la razón práctica de su absurdidad".¹⁵ En una sociedad del todo libre, tal vez no fuese necesario tal arte "autónomo" negativo, pero ahora el peligro es, según Adorno, su "autonomización funcional prematura con un mundo represivo: "No es concebible que la humanidad, una vez alcanzada la realización, su conciliación, no necesite más una cultura cerrada, inmanente; [sin embargo,] ahora amenaza una falsa abolición de la cultura, un vehículo de la barbarie." ¹⁶

Adorno afirmaba en su carta a Benjamin que su amigo había exagerado el carácter técnico del "arte dependiente", mientras había exaltado el del arte autónomo. El montaje y otras técnicas avanzadas se usan muy poco en las películas; "más bien, se construye por todas partes la realidad con un mimetismo infantil y luego se 'fotografía'". Si algo tiene un carácter "aureolar" es el cine, escribió Adorno, y lo tiene "en grado extremo y altamente sospechoso". En cuanto a la recepción, las risas del auditorio en una sala de cine están "llenas de pesadismo burgués". La teoría de la distracción es seductora, y lo seducido le parecía particularmente poco convincente. "En una sociedad comunista se organizará el trabajo en tal forma que la gente no tenga necesidad de estar tan cansada y embrutecida que la gente ya sea una distracción." (Aquí, como en otras partes de estas cartas, es posible que Adorno haya tratado de contrarrestar la influencia de Brecht sobre Benjamin asumiendo un tono más revolucionario que requiera normal en él.)¹⁷ En un artículo de 1940 sobre la música "popular", escribió Adorno que el entretenimiento comercial en la sociedad capitalista es la otra cara del proceso laboral mecanizado y racionalizado: una "experiencia del arte plenamente concentrada y consciente" no es posible para quienes buscan en el ocio un "alivio para el aburrimiento y el esfuerzo simultáneamente".¹⁸ Creía Adorno que las no-

¹⁴ *Ibid.*, p. 336.

¹⁵ *Ibid.*, p. 475.

¹⁶ *Ibid.*, p. 424. Gerhard Kaiser analiza más ampliamente esta que es la última obra de Adorno sobre estética en *Benjamin, Adorno: Zwei Studien* (Frankfurt, 1974), pp. 79-168, y Burckhardt Lindner y W. Martin Lüdke, comps., *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos* (Frankfurt, 1979).

¹⁷ *Aesthetics and Politics*, p. 102.

¹⁸ Adorno, "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, 9:1 (1941).

38. Rolf Tiedemann, un estudioso de Adorno, sostuvo en *Studien zur Philosophie Wal-*

ciones de la "pericia" y la "distracción" eran tan románticas en la exposición de Benjamin como su apelación "a la conciencia efectiva de los trabajadores efectivos que no tienen ninguna ventaja sobre los burgueses fuera de su interés en la revolución, y que por lo demás ostentan todas las huellas de la mutilación del carácter burgués típico". Descartando el esfuerzo de Brecht por rectificar tal "mutilación" con las técnicas del distanciamiento de su teatro épico, Adorno instaba a Benjamin a "liquidar" por completo tales motivaciones pre-suntamente brechtianas como el supuesto de un iluminado y "espontáneo poder del proletariado en el proceso histórico".

En la separación radical del arte avanzado frente al arte de masas, sostenía Adorno, Schoenberg y la cinematografía norteamericana *avant-garde* y el arte popular "son mitades separadas de una libertad integral, la que sin embargo no pueden alcanzar".¹⁰ Lo que debe hacerse, en vez de sacrificar una mitad a la otra, es un análisis de su padecimiento por la existencia de un abismo entre el refinamiento desafiante y la atracción general. Pero el enfoque de Adorno no era tanto este tratamiento equilibrado como un esfuerzo incansable por revelar las características "progresistas" en obras seleccionadas del modernismo hermético mientras exponía lo que en su opinión eran las características verdaderamente represivas ocultas detrás de las chadas democráticas del arte "popular". En la misma carta en la que debatía con Benjamin su ensayo sobre "La obra de arte", citaba Adorno su propio ensayo reciente sobre el jazz que iniciaba sus extensos ataques contra la "industria de la cultura": "Llega a un veredicto completo sobre el jazz, en particular mediante la revelación de sus elementos 'progresistas' (aparición de montaje, trabajo colectivo, primacia de la reproducción sobre la producción) como fachadas de algo que es en verdad altamente reaccionario."²⁰

ter Benjamins (Frankfurt, 1965), p. 92, que algunas de las tesis de Benjamin sobre la recepción colectiva "distruida" muestran cierta afinidad con la política artística "totalitaria" del Estado nazi, donde los individuos son manipulados como una masa y hay una pérdida del pensamiento autónomo. Pero ya sea con justificación o sin ella, Benjamin rechazó implícitamente tales manipulaciones y afirmó las funciones críticas de la clase de Estado "distruido" que describió. Helmut Lethen, un marxista ortodoxo, ha defendido la teoría de la recepción masiva de Benjamin contra las críticas de Adorno y los conservadores culturales. Así distorsiona la crítica de Adorno al asimilarla simplemente a la posición conservadora (la de Heidegger, por ejemplo). Véase a Lethen, *Neue Sachlichkeit*, pp. 134-135.

¹⁰ De Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, en *Aesthetics and Politics*, pp. 123-125.

²⁰ *Ibid.*, p. 125.

En su ensayo de 1936 "Über jazz", y en sus críticas posteriores sobre la cultura "popular", trató Adorno de descifrar la significación ideológica del arte a partir de los principios estructurales internos de su construcción y del modo de su recepción. Por ejemplo, los improvisados "quebres del solista de jazz aparentemente libre y espontáneo, o del "sujeto", que parece liberado de las repeticiones coalescentes de la música, tienen sólo una significación ornamental. En lugar de tener un valor constructivo y constitutivo en relación con el desarrollo del conjunto, no van a ninguna parte y sólo confirman el desarrollo del individuo ante una colectividad abstractamente prefabricada. Este "virtuosismo de la adaptación" ocurre sólo en la sincopación de los ritmos.²¹ Al revés de lo que ocurre en la sincopación de Beethoven, que dota de voz al "sujeto" histórico mediante el sacrificio para producir una ley nueva a partir de su rebelión contra su poder, la sincopación del jazz carece de propósito y se revoca arbitrariamente,²² es un reflejo y un reforzamiento de las libertades falsas de individuos impotentes en la sociedad capitalista avanzada. Son igualmente espurias las pretensiones de "naturalidad" primitiva del jazz como una protesta contra la civilización mecanizada y decadente. Lo que parece ser un control liberador de lo arcaico es en efecto su subordinación a la lógica comercial moderna: la agitación aparentemente desbordada, que finge lo inesperado, se arraiga en una inmovilidad rígida y atemporal, la semejanza repetitiva de la forma mercantilizada intercambiable que debe parecer siempre nueva.²³ Así pues, la "naturaleza" retornaba —tras haber sido reprimida, pero sólo en una forma represiva— el sacrificio ritual del individuo en aras de la colectividad; la sustitución del desarrollo histórico real, en la música, por la repetición espaciada, estática y mítica. (Ambos estaban conectados, según Adorno, ya que la temporalidad es un aspecto decisivo de la experiencia individual.)²⁴ Así pues, las características arcaicas y modernas se revelaban recíprocamente y en forma dialéctica en la crítica doble formulada por Adorno de los defensores "primitivos" y "progresistas" del jazz.²⁵ Mientras que la semejanza rítmica del jazz con la marcha militar facilita sus usos por parte del fascismo (aunque el jazz estuviese prohibido a la sazón en Alemania), sus pretensiones de libre colectividad revelan una semejanza mayor aún, una "ficti-

²¹ Adorno, "Über Jazz", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5:2 (1936), pp. 242-243, 252-256.

²² *Ibid.*, p. 255. Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 105.

²³ Adorno, "Über Jazz", *Zeitschrift für Sozialforschung*, pp. 242-243.

²⁴ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 187.

²⁵ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 264.

la comercialización contemporánea —acusaba Adorno—, la que sirve la música como un objeto culinario de fácil digestión. En la vida musical contemporánea se sacrificaba el entendimiento estructural del conjunto, en su desarrollo temporal, en aras de diversas estratagemas usadas para vender las obras como mercancías a vastos auditorios que han aprendido a desecharlas. A fin de ilustrar este punto, citaba Adorno la atención que se prestaba a las ejecuciones y los arreglos y no a las verdaderas composiciones, la obsesión por las "estrellas" (como Toscanini) en la música clásica y en la música popular, los frecuentes efectos de colores impresionistas, la estandarización de las tonadas de éxito, la audición atomizada de climax románticos o de melodías de paradas de sus contextos constructivos, etc.³¹ En vista de tales placeres apaciguantes, propiciatorios de una "audición fácil", Adorno afirmaba la "señal del arte avanzado" en la exclusión ascética "de todas las delicias culinarias que deben ser consumidas de inmediato por su propio valor".³² Significativamente, los modelos de Adorno eran aquí la primera y la segunda "escuelas" de Viena: "la parsimonia colorida de Haydn o Beethoven, el predominio del principio de construcción sobre la melodía particular surgida... de la unidad dinámica";³³ y la música difícil y ansiosa de Schoenberg y Webern, que expresa el terror sentido ante la crisis de la individualidad, un terror que de ordinario se evade.³⁴

Un esfuerzo por escapar a tales ansiedades, según Adorno, utilizaba las diversas formas de la regresión psicológica en la cultura masiva. Cuando "la conciencia no tiene más remedio que capitular ante el poder superior de lo que se anuncia", el auditorio trata de "comprar paz espiritual haciendo de las mercancías impuestas literalmente su propia cosa".³⁵ Esto se llama entonces "gusto" individual, negando la evidente dependencia pasiva involucrada en la identificación de uno mismo con lo que se nos ha "servido". Lo que se prepara y disfruta musicalmente es una dieta infantil de sonidos acortados cuya señal segura es el "rechazo arrogantemente ignorante de todo lo que no sea familiar" en aras de la repetición interminable de las resoluciones azucaradas "más cómodas y fluidas". El comportamiento

³¹ Adorno, "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening", en *The Essential Frankfurt School Reader*, pp. 270-299; Jay, *Dialectical Imagination*, páginas 189-190.

³² Adorno, "Fetish-Character in Music", p. 274.

³³ *Ibid.*, p. 282.

³⁴ *Ibid.*, pp. 298-299.

³⁵ *Ibid.*, p. 287.

del consumidor de cultura combina los rasgos masoquistas de alguien que "ama su propia célula, ... el sacrificio de la individualidad", y que "sícicamente muestra una indignación intensa, siguiendo la moda, y tra lo que ayer lo intoxicaba, "como si se vengara en retrospectiva por el hecho de que el éxtasis no hubiese sido tal".³⁶

Adorno continuó gran parte de este análisis de la cultura masiva en el capítulo sobre la "Industria de la cultura" del libro titulado *Dialectic of Enlightenment*, que escribiera en 1944 y 1945 con Max Horkheimer, su colaborador más cercano en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt al que se había unido Adorno en 1938 (y que examinaremos en capítulos posteriores). Sin embargo, Adorno y Horkheimer ya estaban discutiendo el libro cuando Adorno criticaba a Benjamin a fines de los años treinta.³⁷ En su evaluación más pesimista del desarrollo histórico occidental, Horkheimer y Adorno censuraban a la "industria de la cultura" (rechazaban el término de "cultura masiva" como una sugerencia ilusoria de popularidad espontánea)³⁸ por su ayuda a las direcciones presuntamente totalitarias de la sociedad capitalista moderna. Sin tratar de resumir la discusión extensa y extremadamente provocativa, la que en gran parte repetía los tratamientos anteriores del escenario musical contemporáneo por parte de Adorno, convendrá señalar ciertas acentuaciones nuevas de su crítica en evolución.

Al igual que en sus estudios anteriores, Adorno subrayaba aquí la llamada "liquidación del individuo" en la sociedad occidental contemporánea, aunque en esta obra relacionaba esta "liquidación" en mayor medida con la armonización "pseudodemocrática", preordenada, del conjunto colectivo y las personas particulares.³⁹ El sistema "administrado" del capitalismo avanzado, donde parecían haberse suavizado las contradicciones del siglo XIX entre el proletariado y el capital, el individuo y la sociedad, y la cultura alta y baja, funcionaba menos por efecto de la "astucia de las autoridades" (en las burocracias colectivas y gubernamentales) que a resultas del "amor equivocado del pueblo común por el mal que se le hace".⁴⁰ La sociedad industrial

³⁶ *Ibid.*, pp. 286-290, 296.

³⁷ De Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, en Adorno, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1970), p. 143.

³⁸ Adorno, "Culture Industry Reconsidered", *New German Critique*, 6 (otoño de 1975), pp. 12, 19.

³⁹ Adorno y Max Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment* (Nueva York, 1972), p. 121.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 133.

moderna presentaba la imagen de un todo homogeneizado, una red sin costuras de piezas interconectadas. A resultas de la aparente identidad de personas, clases, bienes, canciones populares y películas intercambiables, estaban desapareciendo los últimos espacios "negativos" y parcialmente autónomos (los que antes habían podido aparecer gracias a las "contradicciones"), o sea los focos de resistencia dentro de los cuales podrían crearse las obras de arte dotadas de resistencia crítica. En términos filosóficos, la mediación dialéctica de opuestos (sujeto y objeto; arte y sociedad; etc.) estaba siendo destruida por una "identidad" casi total entre ellos. Frente a una sustitución monolítica generalizada de la "razón instrumental", que dominaba al escrutinio racional de los fines sociales sustantivos, que escapaba al tiempo que manipulaba y explotaba la naturaleza desde afuera y desde adentro, las posibilidades del cambio estructural y la trascendencia del mundo dado se estaban volviendo más y más remotas. Según Adorno y Horkheimer, existía la "industria de la cultura" para ayudar a suavizar el funcionamiento de tal mundo "racionalizado" para ayudar que la alta cultura del siglo XIX y las *avant-garde* contemporáneas prosperaran honestamente (mediante sublimaciones artísticas) contra la pobreza emocional de sus sociedades, la "industria de la cultura" producía satisfacciones falsas que atraían directamente pero no realizaban: "las obras de arte son ascéticas y liberadas; la industria de la cultura es pornográfica y gatzmoña".⁴¹ A resultas de tales placeres ilusorios que destruyen los placeres mediados del arte verdadero, se mina la percepción clara de la injusticia y la población consumidora se ve atada cada vez más, por medio de sus necesidades instintivas, al aparato administrativo.

En la perspectiva de estos exiliados intelectuales de la Alemania nazi, la "industria de la cultura" norteamericana se asemejaba notablemente a la *Volksgemeinschaft* del fascismo, cuyas bases sociopsicológicas eran analizadas incansablemente por los miembros del Instituto de Investigación Social en los años treinta y cuarenta.⁴² En esta forma, la ausencia de una distinción entre el capitalismo liberal y el fascismo debilitaba a menudo el trabajo del Instituto y los análisis de Adorno en relación con la sociedad moderna y la "cultura masiva". Por ejemplo, Adorno y Horkheimer escribieron: "La radio ha adquirido en los Estados Unidos... la forma ilusoria de la autoridad desinteresada, imparcial, que le viene admirablemente bien al fascis-

⁴¹ *Ibid.*, p. 140.

⁴² Véase a Jay, *Dialectical Imagination*, caps. 3, 4, 5 y 7.

mo. La radio se vuelve la voz universal del Führer... La radio tiende inherentemente a volver absolutos la voz y las falsas instrucciones del locutor.⁴³ Mientras que Benjamin se había aproximado mucho a una hipótesis ahistórica de la tecnología del cine, sin dejar de reconocer que se había abusado de ella, Adorno se orientó totalmente en esa dirección en algunas ocasiones (como lo hizo respecto de la radio), y parece considerar sólo los usos más perniciosos. Adorno entendía bien la falacia existente en todas las invocaciones de un sujeto burgués decimonónico "autónomo": la "individualidad" está mediada siempre por todo el proceso social, y su forma decimonónica es históricamente irreversible en todo caso. En cambio, Jürgen Habermas ha visto algunas deficiencias en la *Kulturkritik* excesivamente "defensiva" de Adorno, semejantes a las que Brecht había señalado en *Lutács*: "Las tesis de Adorno pueden probarse con ejemplos tomados de la literatura y la música, sólo mientras sigan dependiendo de las técnicas reproductivas que prescriben una lectura aislada y una audición contemplativa, es decir, un modo de recepción que conduce por la senda real de la individuación burguesa."⁴⁴ Éste fue uno de los casos (al igual que otros) en los que la unilateralidad de la controversia planteada entre Benjamin y Adorno (en la que Benjamin nunca asumió la ofensiva) dejaba algunos problemas importantes más insolutos que antes.

La otra crítica formulada por Adorno contra la obra de Benjamin en los años treinta se refería a las dos primeras partes terminadas del estudio de Benjamin sobre el París del siglo XIX, el llamado *Passagenarbeit*. La primera parte era una panorámica extraordinariamente crítica de todo el proyecto, una exposición completada en 1935, que Benjamin tituló "París, la capital del siglo XIX", asignando una metáfora característicamente espacial a un período de tiempo. Con una rapidez relampagueante proveída por su método analógico, Benjamin construyó un montaje que yuxtaponía radicalmente ciertos aspectos de la cultura comercializada de las metrópolis de Baudelaire.

Revelando cierta fascinación por la primera aparición de tecnologías nuevas, tales como las arcadas comerciales soportadas con acero, el alumbrado de gas y el daguerrotipo en el París de mediados del siglo XIX, Benjamin combate este impulso considerando la novedad como la "quintaesencia de la falsa conciencia" bajo el capitalismo,

⁴³ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 159.

⁴⁴ Jürgen Habermas, "Consciousness Raising or Redemptive Criticism", *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), p. 43.

"cuyo agente incansable es la moda". Por ejemplo, dudando de su propia función, los artistas se ven obligados a hacer de la *nouveauté* su valor más alto. Pero hay un deseo colectivo de superar las "deficiencias del orden social de la producción", subraya Benjamin, un deseo de dejar atrás un sistema social que frustra la promesa de lo "nuevo" convirtiéndolo de inmediato en una mercancía vendible. Este deseo asume la forma de "imágenes de la conciencia colectiva" donde de la memoria del pasado más antiguo genera esperanzas de un futuro utópico: "En el sueño en que cada época ve en imágenes la época que ha de sucederla, esta última aparece combinada con elementos de la prehistoria, es decir, de una sociedad sin clases."⁴⁵ Sugiere Benjamin que tal posibilidad utópica existía en el falansterio de Fourier que, en su opinión, tomó el "canon arquitectónico" de las arcadas, y su complicada organización social de la nueva maquinaria. Las imágenes ambiguas de la prehistoria y el presente transfigurado aparecen también en los tonos líricos de Baudelaire, quien conjura los elementos arquitectónicos de la formación topográfica de París, aunque al igual que todos los estratos bohemios ocurre al mercado para encontrar un comprador de sus producciones poéticas.⁴⁶

La popularidad de las Exhibiciones Mundiales da a Benjamin una clave para su examen de la forma cultural mercantilizada en el París de mediados del siglo XIX. Basándose en la noción marxista de los objetos "cabriolas teológicas" de la mercancía, la adoración fetichista de los objetos que se han alienado de su producción y su uso sociales, Benjamin desarrolla una imagen interconectada del carácter mortíferamente estetizado del valor de cambio glorificado:

La moda prescribía el rito que la mercancía convertida en fetiche de seaba para su adoración, y Grandville [el empresario de la Exhibición] extendía el brazo de la moda sobre los objetos de uso diario y sobre el cosmos. Al llevarla a sus extremos, revelaba su naturaleza. Se opone a lo orgánico. Prostituye un organismo vivo ante el mundo inorgánico. En relación con lo viviente, representa los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe ante la atracción sexual de lo inorgánico, es su nervio vital; y el culto de la mercancía lo pone a su servicio.⁴⁷

Tales "festivales" del consumidor anunciaban a la industria de la recreación de hoy, observa Benjamin, revelando el lado crítico de

⁴⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Age of High Capitalism* (London, 1973), pp. 159-160.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 170-172.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 164-166.

su respuesta al arte técnicamente reproducible bajo el capitalismo. Más importante es el hecho de que haya concluido el resumen de su proyecto sugiriendo que las guerras y el fascismo del siglo xx habían "convertido en basura los símbolos del deseo del siglo anterior". Observando la mala dirección incipiente de los avances técnicos modernos en los años treinta, escribe Benjamin en su última línea: "Gracias a los disturbios de la economía de mercado, empezamos a ver en ruinas los monumentos de la burguesía aun antes de que se derrumben."⁴⁸

En el extenso ensayo titulado "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", completado en 1938, empezó Benjamin a analizar tales temas con una cantidad inmensa de datos materiales, construyendo correspondencias y relaciones metafóricas entre la poesía de Baudelaire y su ambiente político, social y económico.⁴⁹ Era claro ahora que, para Benjamin, el poeta no sólo vendía sus producciones sino que en efecto se identificaba con la "experiencia" de los bienes inorgánicos de las multitudes metropolitanas; por ejemplo, Baudelaire registra los "choques" que experimenta cuando se rinde al enjambre transitorio de sus "compradores". El poeta se abandona, en una "prostitución sagrada de su alma", a la intoxicación que experimenta por haber "estimulado" a su masa potencial de consumidores.⁵⁰ Como vendedor de sí mismo, no tiene personalidad ni convicciones, sino que adopta muchas máscaras —pepenador, vagabundo, apache, dandy, etc.—, mientras preserva en todo momento su carácter incógnito, una tarea facilitada por sus metamorfosis del lenguaje.⁵¹

Uno de los propósitos del enfoque de Benjamin era la oposición a

⁴⁸ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁹ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 9-101. En abril y septiembre de 1938 (*Briefe*, vol. 2, compilado por Theodor W. Adorno y Gershom Scholem [Frankfurt, 1966], páginas 750-752 y 774-775), escribió Benjamin a Max Horkheimer que este ensayo era sólo la segunda parte de un total de tres: la primera parte, nunca completada, trataría las alegorías de Baudelaire; la segunda, las constelaciones sociales de su obra (los dos ensayos completos, "El París del Segundo Imperio" y "Algunos temas en Baudelaire", fueron versiones diferentes de esta parte); la tercera parte, que tampoco se completó jamás, una síntesis teórica, con su propio conjunto de temas, especialmente la mercancía como un objeto poético. Todo este conjunto de tres partes habría de ser un modelo en miniatura del *Passagenarbeit*, cuyos lineamientos generales se sugirieron en el *précis* de 1935, "Paris, capital del siglo xix".

⁵⁰ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 55-61. Véase a Pfothauer, *Aesthetische Erfahrung*, pp. 59-66, sobre toda la cuestión del uso que da Benjamin a la noción del fetichismo de las mercancías en el estudio de *Arcades*.

⁵¹ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 80, 97-98.

las atracciones alucinantes del esteticismo de fines del siglo XIX, sometiendo la poesía de Baudelaire al análisis materialista. Pero la construcción de una red de comparaciones metafóricas por parte de Benjamin parecía materializar la imaginación del propio Baudelaire, mientras la extendía hacia el montaje surrealista (que trata de crear choques a partir de efectos de fusión inesperados). La característica principal de este método era el eclipse de la aureola de la "distancia" (espacial y temporal, al igual que entre el arte y la existencia material), que en opinión de Benjamin es un deseo básico de las masas metropolitanas. (Benjamin no advirtió —al parecer— que tales imágenes o metáforas podrían crear su propia aureola mágica.) La técnica de Baudelaire, en particular sus sorprendentes conexiones entre la antigüedad y lo moderno más trivial y rutinario (uno de los instrumentos simbolistas favoritos que congela el tiempo), se convirtió luego en una parte de las "correspondencias" de Benjamin: tales "apariciones relampagueantes" son las de un "golpista" literario, la contrapartida de un Blanqui que perpetra choques políticos.⁵² (Benjamin había preparado esta analogía con una sección colocada al principio del ensayo donde comparaba a Baudelaire con el mundo de los conspiradores profesionales.)⁵³ A lo largo del texto, Benjamin apoyaba tales constelaciones sorprendentes con una documentación fáctica meticulosamente ordenada acerca de la topografía parisina, los pepenadores, los conspiradores, las lámparas de gas, los detectives urbanos, el periodismo de folletín, el impuesto al vino de la Segunda República, etc., la que trataba de iluminar, como motivaciones sociales, los residuos materiales de la lírica de Baudelaire. En esta forma, al igual que en la mirada de formas en las que una trama interpretativa central se teje a partir del concepto del fetichismo de las mercancías,⁵⁴ Benjamin interconectaba recíprocamente la estética modernista francesa y el materialismo marxista en una forma que modificaba el significado de ambos. (Más adelante señalaremos otro componente principal, la tradición de la aspiración mesiánica judía, que ayudó a formar la noción antievolutiva del tiempo de Benjamin, así como su exégesis literaria "redentora".)

Volvamos a las respuestas de Adorno ante el estudio de las *Arcades* de Benjamin. En una carta de agosto de 1935, Adorno criticó la configuración del pasado antiguo y el futuro utópico en el ensayo

⁵² *Ibid.*, pp. 99-100.

⁵³ *Ibid.*, pp. 11-20.

⁵⁴ Benjamin escribió a Gershom Scholem que el "fetichismo de las mercancías" era el tema central de todo el proyecto de *Arcades*. Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 654.

sobre la exposición de París. En vez de descifrar lo arcaico primitivo, oculto dentro de lo moderno burgués, como una refutación a los apologistas "progresistas" de la última moda (el método del propio Adorno, como hemos visto), Benjamin había construido "la relación existente entre lo más antiguo y lo más nuevo" como "una relación de referencia utópica a una 'sociedad sin clases'". Lo "arcaico moderno" debe verse como una "catástrofe", pero Benjamin lo había valorizado como una edad dorada.⁵⁵ "Su aceptación acrítica de la primera aparición de la tecnología —escribió Adorno— se conecta con su sobrevaluación de lo arcaico como tal."⁵⁶ Además, el "sujeto" histórico que trata de trascender el presente capitalista —un "sujeto" que no inspiraba muchas esperanzas a Adorno, dadas sus opiniones acerca del proletariado— aparecía en el manuscrito del ensayo de Benjamin como el "sueño" de una "conciencia colectiva", una categoría psicológica para Adorno, peligrosamente semejante al pensamiento reaccionario de Jung. En vez de contemplar el fetiche de las mercancías como una realidad material que "produce conciencia", Benjamin lo había subjetivado injustificadamente como un inmediato "hecho de la conciencia", presente en un "arcaico ego colectivo".⁵⁷ No hay duda de que el lenguaje de sonido junguiano, que Benjamin nunca volvió a usar, resultaba desafortunado y engañoso.⁵⁸ Pero también erraba Adorno al dejar de advertir el tono metafórico del lenguaje de Benjamin, el que pudo haber sido inspirado por la observación de Marx: "El mundo posee el sueño de algo mucho tiempo antes de que la conciencia pueda poseerlo verdaderamente."⁵⁹ Pero aparte de eso, y más seriamente, Adorno disentía del aparente supuestas trascendentes dentro del desarrollo de la sociedad capitalista, posibilidades frustradas por las actuales relaciones clasistas.⁶⁰ Si hubiese

⁵⁵ Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, en *Aesthetics and Politics*, p. 112.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116. En una carta enviada a Benjamin, en diciembre de 1934, Adorno había criticado también la fascinación de su amigo (en un ensayo sobre Kafka) por lo arcaico y lo moderno, sin tamizarlos dialécticamente. Véase a Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 103-105.

⁵⁷ Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, en *Aesthetics and Politics*, pp. 111, 113.

⁵⁸ Carl Rudbeck, en las pp. 173-177 de su tesis doctoral, "The Literary Criticism of Walter Benjamin", Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton, 1976, distingue efectivamente entre el uso de las imágenes oníricas de Benjamin y los "arquetipos colectivos" ahistóricos, retrógrados y antirracionales de Jung.

⁵⁹ Hildegaard Brenner, "Die Lesbarkeit der Bilder: Skizzen zur Passagenentwurf", *Alternative*, 59-60 (abril-junio de 1968), pp. 48-61.

⁶⁰ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 145.

algunos elementos utópicos, deberían percibirse inmanentemente, dentro de las obras de arte, en opinión de Adorno, y existirían como momentos de *negación* crítica del desarrollo capitalista. Esta diferencia estaba implícita en la crítica de Adorno, y ayuda a explicar por qué pasó por alto en la exposición de París una concentración mayor en la "imagen dialéctica del siglo XIX como el Infierno", y no simplemente como una utopía (un hincapié que Benjamin había hecho aparentemente más explícito en un borrador anterior del ensayo sobre el proyecto de las *Arcades* que Adorno vio pero que se ha perdido).⁶¹ En efecto, sería difícil encontrar una descripción más "infernal" de la sociedad burguesa de mediados del siglo XIX que la referencia central de Benjamin, en el segundo borrador, a la adoración del objeto mercantil muerto como una rendición ante la "atracción sexual de lo inorgánico", el "cadáver".

Pero el problema importante, como ha señalado Susan Buck-Morss, era político: la afirmación implícita, por parte de Benjamin, de que la clase trabajadora, el "sujeto" colectivo, revolucionario, podría trascender (Marx había dicho *trascenderá*) la noción marxista del fetichismo de los bienes de esta clase. En lugar de tal *afirmación* revolucionaria (que en efecto no podría haberse expresado en forma más atenuada y distanciada que en el estudio de París), Adorno insistió en una *negación* crítica en toda la línea.⁶² Al rechazar la noción de la conciencia colectiva, subrayaba Adorno que no estaba invocando ningún "individuo burgués" presuntamente autónomo y atomizado, abstraído del "proceso social real". Sin embargo, añadió, "el 'individuo' es un instrumento dialéctico de transición que no debe ser eliminado por un mito, que sólo puede ser sustituido",⁶³ sin aclarar cómo podría asumir tal sustitución una forma distinta de la "totalitaria" deplorada en *Dialectic of Enlightenment*.

La respuesta de Adorno (en noviembre de 1938) al ensayo sobre "El París del Segundo Imperio en Baudelaire" fue más crítica aún. Censurando a Benjamin por relacionar "los contenidos pragmáticos de la obra de Baudelaire directamente con circunstancias adyacentes de la historia social de su época, preferiblemente económicas", Adorno lo instaba a elaborar una versión revisada donde los rasgos culturales se determinaran en sentido materialista sólo por el hecho de ser "mediados a través del *proceso social total*". Al desistir de un

⁶¹ Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, en *Aesthetics and Politics*, p. 111.

⁶² Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 145.

⁶³ *Aesthetics and Politics*, p. 119.

LA "AVANT-GARDE" Y LA INDUSTRIA DE LA CULTURA

análisis verdaderamente "mediado" en este ensayo, al relacionar elementos "superestructurales de modo inmediato y quizás aun causal con rasgos correspondientes de la infraestructura", Adorno detectaba una resistencia marcada de Benjamin a intervenir teóricamente en la presentación de sus materiales. Estas omisiones teóricas daban a los datos empíricos de Benjamin —el impuesto al vino, las calles de París, los folletinos— un carácter falseado de enumeración material que según Adorno se encontraba en el "cruce de la magia y el positivismo": las relaciones metafóricas sugeridas por el montaje de Benjamin creaban un encantamiento artificioso que se resistía a la iluminación histórica y filosófica. Por el contrario, escribió Adorno, "el panorama y las 'huellas', los vagabundos y las arcadas, el moderatismo y lo inmutable, sin una interpretación teórica: ¿es éste un 'material' que pueda aguardar pacientemente una interpretación sin verse consumido por su propia aureola?"⁶⁴ Según Adorno, su amigo no sólo se había rendido a los mitos de la tecnología y el proletariado, sino que había subrayado su abdicación eliminando "el papel del sujeto activo, críticamente reflexivo, en el proceso cognoscitivo".⁶⁵ Los estudios premarxistas de Benjamin, acerca de Goethe y el barroco alemán, comentaba Adorno, eran un marxismo mejor que la obra actual.

Temiendo que el Instituto de Investigación Social lo abandonara en sus dificultades financieras (a la sazón llevaba una vida precaria en París), Benjamin tenía razones para plegarse ante las críticas de Adorno.⁶⁶ Con evidente desaliento replicó Benjamin en diciembre de 1938. Defendiendo débilmente su método filológico, "el examen de un texto que se ocupa de los detalles y así fija mágicamente en él al lector", Benjamin no pudo aclarar cómo había "interpretado" la realidad histórica más amplia, la que habría de despejar la apariencia de la facticidad cerrada" como una especie de "texto social". Sin embargo, estaba reservando el análisis teórico completo para ciertas secciones no terminadas aún del *Passagenarbeit*.⁶⁷ Lo que no podía defender en 1938 era su aversión efectiva al argumento filosófico sistémico y discursivo. Aunque se había interesado en las corrientes neokantianas en su época de estudiante, Benjamin había rechazado muy pronto el pensamiento hegeliano,⁶⁸ la fuente principal de la in-

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 126-133.

⁶⁵ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 171.

⁶⁶ Benjamin, *Briefe*, vol. 2, pp. 683, 839, 890.

⁶⁷ De Benjamin a Adorno, 9 de noviembre de 1938, en *Aesthetics and Politics*, pp. 134-136.

⁶⁸ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, p. 166.

sistencia de Adorno y Horkheimer en las categorías teóricamente "mediadas". Había escrito a Horkheimer que consideraba la jerga filosófica como la "cháchara de alcahuetes", y estaba tratando de liberarse de ella.⁶⁹ En lugar de hacer una "inferencia directa de li-impuesto a los vinos a 'L'Amé du Vin' de Baudelaire", por ejemplo, escribió a Adorno, estaba contemplando dentro del poema una constelación histórica, en términos filológicos. Entendía bien que el toxicación para Baudelaire", pero tales interpretaciones, en las que se concentraría, deberán suceder, sin perturbar, el proceso por el que se permite que el poema "se realice".⁷⁰ De todos modos, es posible que Adorno no se haya equivocado cuando "detectó en Benjamin una —17 aversión más profunda a la exposición teórica sistemática como una resistencia innata a la decantación del elixir misterioso del mundo, en cualquier recipiente translúcido de discurso ordenado".⁷¹ La intervención del analista no cabía propiamente en la teoría discursiva sino en la "construcción" de constelaciones históricas, de modo que el producto poético y la existencia material, el París del siglo XIX y la Europa de los años treinta, se penetraran recíprocamente: tales construcciones deberían surgir los significados teóricos: de cedimiento difiriera de su trabajo anterior sobre Goethe y el barroco alemán (completado en 1923-1924), comentaba Benjamin, esto derivaría de una "solidaridad con las experiencias que todos nosotros hemos compartido durante los últimos 15 años".⁷²

Benjamin concluía su carta comentando los desacuerdos referentes a las "artes populares". El ensayo "Sobre el carácter fetichista de la música" era más pesimista que sus propias evaluaciones, escribió, pero podría deberse al hecho de que "vemos la cuestión" desde "ángulos aparentemente diferentes pero igualmente aceptables". El ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica", que trata de "articular los momentos positivos con tanta claridad como usted se las arregla para articular los momentos negativos", tiene puntos débiles allí donde hay "puntos fuertes en el estudio de usted". El cine sonoro, por ejemplo, estaba reorientando con éxito las potencialidades cinematográficas del cine silente hacia canales regresivos.⁷³

BENJAMIN Y ADORNO

⁶⁹ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 169.

⁷⁰ *Aesthetics and Politics*, p. 137.

⁷¹ "Presentation III", *Aesthetics and Politics*, p. 104.

⁷² *Aesthetics and Politics*, p. 136.

⁷³ *Ibid.*, pp. 139-140.

Tales comentarios parecen haber sido conciliatorios. Pero también sugerían la ambigüedad y ambivalencia de las concepciones de Benjamin que siempre se resistió enigmáticamente a aclarar. Durante todo el periodo de 1928-1940, los años de su "marxismo" (peculiar), sostuvo opiniones alternativas, si no es que enteramente contradictorias, acerca del proceso histórico moderno y el lugar del arte y la cultura masiva en su interior. Tras de recibir la crítica de Adorno acerca de las secciones terminadas del estudio de las *Arcades*, Benjamin se puso a componer un análisis muy diferente que revelaba la repercusión de algunas de las críticas de Adorno, sobre todo de sus métodos analíticos. Pero la nueva obra no era tanto un reconocimiento de la posición de Adorno como un examen del lado antitético de su propia posición. Titulado "Sobre algunos temas en Baudelaire", este nuevo ensayo examinaba la declinación de la aureola, la tradición y la experiencia reflexiva integrada tan críticamente como "La obra de arte" la había celebrado. En los "choques" del nuevo ambiente urbano masivo, sostenía ahora Benjamin, el aparato perceptor humano se ve bombardeado de continuo con sensaciones y estímulos que no puede integrar de un modo coherente. La mera existencia (*Erlebnis*) sustituía cada vez más a la experiencia continuamente reflexiva (*Erfahrung*). A fin de ilustrar esto, se refería Benjamin a ciertos conceptos de la obra de Proust, Bergson, Simmel y Freud, y en términos sociológicos a las "colisiones" de la masa urbana, el peso laboral industrial cosificado, y la presentación atomizada de la información proveída por la prensa. La colectividad consciente, emancipadora, de la "clase" proletaria, se ve sustituida de modo autosimista por la "masa" manipulable y amorfa. En este sentido, la poesía del Baudelaire se interpreta como un esfuerzo temprano por detener los "acontecimientos" modernos y los estímulos aleatorios por medio de las "correspondencias" —que tratan de utilizar los ritos de la memoria contra el transcurso vacío de segundos carentes de sentido— y el "tedio", que expone ese pasaje en toda su desnudez.⁷⁴ Pero no hay remedio, Baudelaire "indicaba el precio que podía tener la sensación de la época moderna: la desintegración de la aureola en la experiencia del choque".⁷⁵

¡Vaya cambio! En este ensayo se concibe la aureola como un complejo de experiencias inmensamente valiosas (tales como un sentido del ritual, de la comunidad, y de la transmisión significativa de la

⁷⁴ Benjamin, *Illuminations*, pp. 180-185

⁷⁵ *Ibid.*, p. 197.

tradición) que se está minando lamentablemente en la sociedad moderna (incluida, por implicación, la sociedad soviética). Aparte de su relación con la tradición, la experiencia de la aureola se define ahora como "la trasposición de una respuesta común en las relaciones humanas a la relación existente entre el objeto inanimado o natural y el hombre. La persona a quien miramos, o quien siente que la miramos, nos mira a su vez. A fin de percibir la aureola de un objeto, buscamos ciertos medios para investirlo de la capacidad de un objeto que nos mire a su vez".⁷⁶ En respuesta a este ensayo (que recibió con gran entusiasmo, ya que se aproximaba mucho más a su propio análisis), Adorno comentó que el nuevo uso de la "aureola" se relacionaba con la *Erfahrung* que se estaba eclipsando en la sociedad industrial y con el concepto marxista del trabajo sedimentado en los objetos humanamente construidos; la declinación de la aureola significaba la alienación cosificada de tales objetos frente a sus creadores, la pérdida de la "huella humana" en ellos.⁷⁷

Benjamin continuó el segundo ensayo sobre Baudelaire un año más tarde, en 1940, con una extraordinaria serie de notas, "Tesis sobre la filosofía de la historia". En estas notas atacaba Benjamin la concepción burguesa, socialdemócrata y comunista del progreso, técnico y de otra índole, al mismo tiempo que planteaba la necesidad de una intervención "mesianica" para detener el flujo catastrófico del tiempo evolutivo.⁷⁸ Pareciera que se había alejado drásticamente de estos dos últimos ensayos principales, del optimismo revolucionario anterior a 1938. Pero en un examen más detenido, juzgados en relación con su producción total de los años treinta, podemos considerar estos últimos trabajos de 1939-1940 como una acentuación, alentada por la tendencia de los eventos históricos, de la corriente melancólica y pesimista que siempre había estado presente. En efecto, al mismo tiempo que escribía "La obra de arte" y los ensayos anteriores sobre las *Arcades* de 1935-1937, desarrollaba Benjamin ciertas perspectivas ampliamente contrastantes sobre la pérdida de la aureola, la tradición y la experiencia en un análisis brillante de la declinación del arte narrativo, "El cuentista", donde se evocaban claramente muchos de los temas de "Algunos temas en Baudelaire".⁷⁹ En un mo-

⁷⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁷ De Adorno a Benjamin, 28 de febrero de 1940, *Über Walter Benjamin*, p. 160; *GS*, I:3, pp. 1131-1132.

⁷⁸ Benjamin, *Illuminations*, pp. 253-264.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 83-110. Pfotenhauer, *Aesthetische Erfahrung*, p. 72, establece la conexión de este ensayo con "Algunos temas". La noción completa de la declinación de la

mento anterior del decenio, mucho tiempo después de haber sido influido por Brecht, Benjamin escribió algunos trabajos sobre Karl Kraus, Proust y Kafka, donde se presentaban apreciativamente los momentos de cada uno de estos autores acerca de la vida moderna y se contemplaba su arte como un esfuerzo —según decía Benjamin de la obra de Kafka— "por posponer el futuro", el temido "juicio final".⁸⁰ Es posible que tales ensayos hayan contenido elementos de crítica marxista, pero esto no hizo que Benjamin explicara la desesperación de sus protagonistas como algo simplemente reducible a su experiencia de modernidad específicamente capitalista. Pero junto con estas obras estaba escribiendo Benjamin la más brechtiana de sus obras, "El autor como productor" (1934), donde se materializa más intensamente el optimismo revolucionario acerca del proletariado y la tecnología, si bien con un concepto mucho más matizado del "compromiso" literario de lo que suele verse en el ensayo.⁸¹

La paradójica presentación de perspectivas aparentemente opuestas le servía a Benjamin como el principio ambiguo organizador de sus pensamientos acerca del siglo xx.⁸² Aunque había en Lukács ciertos elementos entrelazados de esperanza y temor, lamento y utopía, y más aún en Brecht y en Adorno en sus estilos diferentes, sólo Benjamin cultivaba radicalmente una ambivalencia que hace de su trabajo una mezcla tan explosiva, eludiendo aun los esfuerzos de síntesis más refinados. Muchos de sus partidarios omiten este hecho y, seleccionando los elementos de su pensamiento que son propicios para su enfoque, presentan evaluaciones muy parciales y mutuamente excluyentes de sus obras.⁸³ Este montaje de opuestos no era sólo una "cara

experiencia integrada apareció ya en 1933, en el ensayo de Benjamin, "Erfahrung und Arbeit", reproducido en *Illuminationen* (Frankfurt, 1961), pp. 313-317.

⁸⁰ Véase *Illuminations*, pp. 201-216 y 111-140, y *Reflections*, comp. Peter Demetz (Nueva York, 1978), pp. 239-273. El comentario sobre Kafka aparece en la p. 129 de *Illuminations*. Al esgrimir este argumento en favor de la estudiada ambivalencia de Benjamin, estoy en desacuerdo con Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, quien sostiene que a una etapa "brechtiana", de 1932 a 1937, siguió en efecto una etapa "adomesca" en 1939-1940.

⁸¹ Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 85-104.

⁸² Jürgen Habermas, "Consciousness Raising or Redemptive Criticism", p. 44, señala la ambivalencia presente en el tratamiento de la declinación de la aureola por parte de Benjamin, mientras que Burckhardt Lindner ha sugerido el alcance más amplio de la ambigüedad intencional de Benjamin. Véanse los ensayos de Lindner, "Herrschaft als Trauma" *Text und Kritik*, 56 (1977), y "'Links hatte noch alles sich zu enträtseln'" en *Walter Benjamin im Kontext* (Frankfurt, 1978).

⁸³ Tenemos, por ejemplo, las presentaciones mutuamente excluyentes y mutuamente hostiles de Gershom Scholem, el analista del misticismo judío, en su reciente obra,

BENJAMIN-ADORNO *AMBIGÜEDAD*

de Jano", donde se desarrollen simultáneamente los métodos materialistas y los métodos teológicos,⁸⁴ como se observa tan gráficamente en el ensayo sobre Kafka y en las "Tesis sobre la filosofía de la historia". Tampoco era simplemente una yuxtaposición de "textos" estéticos y sociales de significados aparentemente distantes. También se relaciona con sus respuestas ante la declinación histórica de la tradición y la aureola, la crisis de una cultura y una inteligencia literaria más contemplativa, y el advenimiento de la sociedad colectiva y de la reproducción mecánica. *AMBIGÜEDAD*

La ambigüedad referente al "progreso", la tradición cultural, la tecnología, la sociedad masiva, la ciudad —una motivación central en gran parte de la cultura modernista—, se había anticipado en algunos sentidos en la obra de Marx, como hemos visto, donde se entrelazan dialécticamente ciertas respuestas contradictorias al mundo industrial capitalista. Pero Marx había desenredado la trama en una forma esperanzadora, en vez de dejar tales respuestas como opciones alternativas de un dilema. Su pensamiento había modificado, al radicalizarlo socialmente, el optimismo racionalista de la Ilustración: la expectativa de la victoria es sólo la señal más obvia de una dialéctica cuya esencia es la transformación inexorable de la pérdida temporal (la declinación de los oficios y de la comunidad) en un avance histórico. Después de todo, Marx era un producto de mediados del siglo XIX. En cambio, la dialéctica de Benjamin se encuentra "paralizada", como escribió alguna vez: tal es la naturaleza de la ambigüedad.⁸⁵ El procedimiento de Adorno consistía a menudo en la "exposición" de las realidades regresivas de desarrollo aparentemente liberadores, y Benjamin (como lo hizo en el ensayo de "La obra de arte") podría sostener ocasionalmente lo contrario, pero su obra de los años treinta contiene en conjunto, de manera paradójica y simultánea, las dos antinomias de una postura ambivalente. Una de las limitaciones principales de su llamado "debate" —es decir, la crítica del trabajo de Benjamin por parte de Adorno— es el hecho de que esta perspectiva

Walter Benjamin - *Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt, 1975) que minimiza la importancia del marxismo de Benjamin; y los tratamientos igualmente unilaterales de los miembros de la Nueva Izquierda Alemana (como Hildegaard Brenner, "Die Lesbarkeit der Bilder"), que sólo estudian las obras más claramente marxistas.

⁸⁴ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 141-143.

⁸⁵ Wolfgang Iser lo ha enunciado muy convincentemente en "Weimar Culture: Experiments in Modernism", *Social Research*, 39:2 (verano de 1972), pp. 278-280, e Ivo Frenzel lo analiza en casos específicos (incluido el de Benjamin) en "Utopia and Apocalypse in German Literature", en el mismo número.

⁸⁶ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 171.

ya más amplia no estaba realmente presente, ya que Benjamin no quiso hacerla explícita. Por otra parte, el enfoque crítico de Adorno sobre las obras de Benjamin hizo que Adorno pasara por alto los componentes utópicos (sin duda retrógrados de su propia obra. En los capítulos siguientes analizaremos las raíces históricas, estéticas y filosóficas de su modernismo y su marxismo contrastantes. Pero para tal efecto tendremos que incluir, e incluso trascender, los términos de la disputa establecidos en las respuestas críticas de Adorno a la obra de Benjamin.

VII. BENJAMIN Y ADORNO: EL DESARROLLO DE SU PENSAMIENTO

EN LUGAR de una síntesis teórica, las obras de Benjamin revelan una explosiva fecundación recíproca de corrientes intelectuales y experiencias históricas registradas como por un sismógrafo. En ciertos sentidos, no podría haber sido mayor su alienación frente al ambiente en su infancia y su adolescencia.¹ Nacido en 1892 en el Berlín de la clase media alta, y sometido a la atmósfera pomposa, hipócrita y pesada de la cultura guillermina, siempre se sintió alejado de la nueva metrópoli alemana, ya que se resistía a muchos de sus gustos y modales.² La posición económica de sus padres dependía de la exitosa empresa de antigüedades y alfombras orientales de su padre,³ lo que proveyó a Benjamin una exposición temprana al fetichismo de las mercancías artísticas: cuando escribió, años más tarde, acerca de su hogar juvenil como un "mausoleo", y de sus padres como judíos asimilados, gazmoños y confiados, se sentía repelido, por ejemplo, por la forma en que sus padres ostentaban sus ricos tesoros ante sus invitados.⁴ La "prisión" del gimnasio autoritario era igualmente insostenible, y Benjamin se inclinó pronto, al final de su adolescencia, hacia el *Wandervogel* o movimiento juvenil, la revuelta generalizada de la juventud de clase media de la época contra la represión patriarcal de la familia y la escuela.⁵ Primero en su gimnasio de Berlín y luego en las universidades de Friburgo y de Berlín en los años de 1912-1914, cayó bajo la influencia de las concepciones idealistas y metafísicas de Gustav Wyneken acerca de la reforma educativa y una

¹ Burckhardt Lindner analiza muy bien esta circunstancia en "Links hatte noch alles zu enträteln", *Walter Benjamin im Kontext*, p. 7.

² Werner Fuld, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen* (Munich, 1979), pp. 61-64. Este libro es ahora el estudio más importante de la vida de Benjamin.

³ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴ Hannah Arendt, "Introduction" en Benjamin, *Illuminations*, pp. 28-29; Benjamin, *Reflections*, p. 10.

⁵ Benjamin escribió amargamente, en los años treinta, acerca de la opresiva disciplina escolar y sus resultantes actividades en el movimiento juvenil. (*Reflections*, páginas 18-20, 49). Véase a este respecto a Fuld, *Walter Benjamin*, pp. 35-61, y Bernd Witte, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk* (Stuttgart, 1976), pp. 15-22.

juventud libre,⁶ aunque se distanció del movimiento juvenil que se movía hacia la derecha.

Al mismo tiempo, Benjamín se vio influido hasta cierto punto por un idealismo más técnicamente filosófico en las conferencias neokantianas dictadas por Heinrich Rickert en Friburgo⁷ (aunque nunca le gustó ninguno de sus profesores),⁸ y estudió las críticas de Kant contra el empirismo anglofrancés.⁹ Aunque más tarde criticaría la metafísica ahistórica de los neokantianos, hay en su obra ciertos elementos neokantianos. Hay, por ejemplo, una afinidad entre la concepción que tiene Benjamín del lenguaje (uno de los intereses centrales de su desarrollo inicial) y el del neokantiano Ernst Cassirer, quien estaba influido por la estética simbolista francesa. Cassirer sostuvo ampliamente que las "descripciones" lingüísticas de la realidad (ya fuesen las del mito, la ciencia o el arte), lejos de ser señales o intentos de representación arbitrarios, son formas simbólicas asignadas a las percepciones sensoriales.¹⁰ Aunque absorbió una cantidad similar de "formalismo" kantiano, Benjamín encontró desagradable a Hegel desde 1918.¹¹ Ésta habría de ser más tarde una fuente de fricción con Adorno, cuyo marxismo descansaba en gran medida en la dialéctica hegeliana de las mediaciones entre sujeto y objeto.

Sin embargo, mucho más decisivas para todo el desarrollo intelectual de Benjamín fueron otras dos corrientes que absorbió por primera vez y reconstruyó durante los años de la primera Guerra Mundial y el primer periodo de Weimar. La primera era la herencia de los poetas simbolistas franceses; la segunda, la del misticismo judío. En mayo de 1913, Benjamín visitó París por primera ocasión. Durante la mayor parte de su vida, París habría de continuar como un magneto central de su producción crítica,¹² como una ciudad (la experiencia de la modernidad urbana, de la cual era París el gran modelo, habría

⁶ Witte, *Walter Benjamin*, pp. 15-16.

⁷ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, p. 41; vol. 2, p. 857. Lieselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins* (Frankfurt, 1973), pp. 9-24, examina la relación de Benjamín con el conjunto del neokantismo de la "Escuela de Marburgo".

⁸ Gershom Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 24, 32.

⁹ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 47, 50, 61, 81.

¹⁰ Plotenbauer, *Aesthetische Erfahrung*, p. 137; David Biale, Gershom Scholem: *Kabbalah and Counter-History* (Cambridge, Mass., 1979), p. 253, n. 111. En "Probleme der Sprachsoziologie: Ein Sammelreferat", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 4 (1935), págs. 246-268. Benjamín citó con gran aprobación la obra de Cassirer.

¹¹ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 166, 171. Fuld, *Walter Benjamin*, p. 182.

¹² Fuld, *Walter Benjamin*, p. 42.

de convertirse más tarde en una gran preocupación)¹³ y como el hogar del arte modernista francés. En el periodo de 1914 a 1916, leyó con avidez a Baudelaire y a Mallarmé.¹⁴ Proust llegó después de 1919. Ya en 1915, Benjamin estaba traduciendo al alemán la poesía de Baudelaire, cuyas traducciones se publicaron a principios de los años veinte. En 1926-1927 aparecieron las traducciones de Proust y de Verlaine, así como una nueva fascinación por los surrealistas contemporáneos.¹⁵ Antes de la guerra, Benjamin, había leído muy poca literatura moderna. Pero en 1915 y 1916 a la edad de veintitrés años, como escribiría más tarde, se vio "cautivado por la teoría del lenguaje en las obras de Stéphane Mallarmé".¹⁶ Pero no fueron sólo los simbolistas franceses quienes capturaron su imaginación. Benjamin se vio atraído a muy temprana edad por la poesía de Stefan George y de Hugo von Hofmannsthal, dos de los simbolistas más importantes en idioma alemán, aunque criticaba los usos conservadores que daban a su arte. A principios de los años veinte, Benjamin sostenía una nutrida correspondencia con Hofmannsthal, quien sentía gran entusiasmo por el trabajo de Benjamin, compartía su concentración en el lenguaje como contrapeso del subjetivismo, y publicó su extenso ensayo sobre las "Afinidades electivas" de Goethe en su propia revista.¹⁷ *WALTER*

En su primer artículo importante, "Sobre el lenguaje como tal y el lenguaje de los hombres" (1916), Benjamin desarrolló la insistencia simbolista en que el lenguaje se comunica a sí mismo y no los significados subjetivos o intersubjetivos o las imágenes mentales de los objetos. La idea de que la densidad material del lenguaje constituye el mundo que ha de aprehenderse era ya una premisa básica para Benjamin: "El lenguaje de esta lámpara —escribió— no comunica la lámpara... sino la lámpara-lenguaje, la lámpara en comunica-

¹³ El tratamiento más completo de la fascinación de Benjamin por la ciudad se encuentra en Henning Günther's *Walter Benjamin: Zwischen Marxismus und Theologie* (Olten, Suiza, 1974), pp. 165-188.

¹⁴ Benjamin, *Briefe*, vol. I, pp. 120, 133, 171, 198, 213; Fuld, *Walter Benjamin*, p. 69; "Curriculum Vitae Dr. Walter Benjamin", en Siegfried Unseld, comp. *Zur Aktualität Walter Benjamins* (Frankfurt, 1972), p. 53.

¹⁵ Fuld, pp. 79, 121; y *Zur Aktualität Walter Benjamins*, p. 232. El principal estudio del surrealismo por parte de Benjamin, publicado en 1929, aparece en traducción inglesa en *Reflections*.

¹⁶ Fuld, *Walter Benjamin*, pp. 64-69. Witte, *Walter Benjamin*, pp. 32, 99-106, 164-165.

¹⁷ Whitte, *Walter Benjamin*, pp. 32, 99-106, 164-165, 194. Fuld, *Walter Benjamin*, p. 140. Adorno comentó en términos críticos (véase a Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 38, 52) la atracción que sentía Benjamin por el esteticismo de George.

ción."¹⁸ En otro de sus primeros artículos, "Sobre la facultad mimética" (1920), habla Benjamin de la capacidad humana fundamental de "producir semejanzas evanescentes" en un "relámpago". Tales capacidades se ven auxiliadas por la presencia ubicua de la "correspondencia natural", pero los ancianos y los niños (cuya lógica es asociativa y analógica) están mucho más familiarizados con esta lógica poéticamente concebida de Benjamin se nutrió en tales fuentes. Charles Rosen ha definido la inspiración simbolista de Benjamin en estos términos:

La idea debe parecer surgida sólo de la yuxtaposición de palabras que se reflejan recíprocamente: esto implica que se usa más de una faceta del significado de cada palabra para crear estas reflexiones... Se asegura la iniciativa independiente de las palabras debilitando sistemáticamente el movimiento lineal, el flujo de la oración tradicionalmente cultivada en estilo literario. Es en el lenguaje emancipado de la comunicación donde Benjamin encontraba la representación de las ideas... Benjamin trata las ideas como Mallarmé trata las palabras: las nombra, las yuxtapone y deja que se reflejen recíprocamente. renunciando al argumento directo, recurre a las ideas a través del lenguaje para producir sus propios significados cruzados: sus arreglos son un material para la contemplación, obligan al propio lector a extraer el significado de las resonancias de las ideas... Al igual que la poesía de Mallarmé, la crítica de Benjamin es alusiva, no coercitiva. Es en el uso surrealista más moderno del choque... la conexión de incongruencias... donde Benjamin deja atrás el simbolismo... Los extremos se yuxtaponen con escaso o ningún comentario mediador, y la idea surge en el silencio existente entre ellos.²⁰

Al mismo tiempo que Benjamin se relacionaba intensamente con el simbolismo, en 1915-1916, entraba en estrecho contacto con Gershom Scholem, quien más tarde sería bien conocido como el más profundo de los intérpretes modernos de las tradiciones del misticismo en la historia judía.²¹ Aunque Benjamin nunca aceptó plenamente el sionismo de Scholem (quien a su vez sentía gran hos-

¹⁸ Benjamin, *Reflections*, pp. 314-316, 324.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 332-336.

²⁰ Charles Rosen, "The Origins of Walter Benjamin", *New York Review of Books*, 10 de noviembre de 1977.

²¹ Véase el excelente estudio de David Biale, *Gershom Scholem*.

tilidad hacia el interés posterior de Benjamin por el marxismo,²² los dos hombres se influyeron recíprocamente en sus perspectivas sobre el judaísmo, el lenguaje y la historia durante dos decenios.²³ Scholem, quien emigró a Palestina en 1923, alentó a Benjamin para que lo siguiera; aunque nunca lo hizo, Benjamin consideró tal posibilidad durante muchos años.²⁴ En 1917, Benjamin se casó con Dora Kellner, cuyo padre era uno de los principales precursores sionistas y un amigo íntimo de Theodor Herzl.²⁵ A través de tales relaciones, y de su lectura de las filosofías místicas de Ernst Bloch y Franz Rosenzweig en 1919-1920,²⁶ se desarrolló una corriente importante de teología judía en la vida intelectual de Benjamin.

Este componente judío de su pensamiento —que habría de interrelacionarse primero con su estética simbolista y luego con su teoría social marxista— requiere ciertas consideraciones históricas más amplias, así sean breves. Teniendo en mente la ascendencia judía de Lukács, Adorno (quien era judío a medias) y Benjamin, para no mencionar al propio Marx, podríamos especular acerca de las fuentes indirectas de su creatividad intelectual en la tradición judía: la existencia de su creatividad intelectual en la tradición judía: la necesidad de concentrarse en la interpretación de textos sagrados compartidos como un vehículo esencial de la continuidad étnica en la diáspora;²⁷ la habilidad verbal, históricamente condicionada, de los judíos como una fuente de supervivencia económica y defensa psíquica contra los sentimientos de inferioridad e inseguridad en ambientes antisemíticos; la estimulación del pensamiento conceptual y el análisis textual promovida por la antigua prohibición contra las imágenes grabadas de la deidad;²⁸ o las fuentes sociales particulares de la explosión de obras innovadoras ocurrida entre los intelectuales judíos de Europa Central en el medio siglo anterior al Holocausto. El último elemento se ha relacionado a menudo con las nuevas oportunidades culturales unidas a la emancipación sólo parcial, la continua-

²² Benjamin, *Briefe*, vol. 2, pp. 525-533 (una discusión sobre el marxismo entre estos dos pensadores).

²³ Biale, *Gershom Scholem*, pp. 103-104. Véase también la carta de Benjamin a Scholem, 25 de abril de 1930, en Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 513.

²⁴ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 173-195; Benjamin, *Briefe*, vol. 2, especialmente pp. 455, 461 y 478.

²⁵ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 30-31.

²⁶ Scholem, "Walter Benjamin", en *Leo Baeck Yearbook*, 10 (1965), p. 132; Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 217-221, 234, 249.

²⁷ Cecil Roth, *A History of the Jews* (Nueva York, 1970), pp. 124-132.

²⁸ William Johnston especula de este modo en *The Austrian Mind*, pp. 23-29.

ción de una posición social marginal que concedía a los judíos una libertad mayor frente a las ortodoxias teóricas de sus diversos campos.²⁹ En términos más específicos, sabemos que Benjamin, junto con Scholem y muchos otros intelectuales judíos jóvenes de principios del siglo xx, reaccionaron virulentamente contra el ambiente asimilacionista liberal de sus exitosos padres burgueses. En este sentido, se ha sugerido a menudo que el marxismo, al igual que el sionismo, era una forma común de la revuelta política entre tales intelectuales judíos jóvenes contra su posición de "forasteros" o los esfuerzos empresariales miopemente confiados, o el nacionalismo alemán, de sus padres.³⁰

Por lo que toca a la aportación judía al modernismo estético, se nos ha prevenido recientemente contra el supuesto de que la mayoría de los modernistas o sus partidarios eran judíos, o de que la mayoría de los intelectuales judíos eran modernistas, o de que la mayoría en 1930.³¹ Teniendo en mente esa reserva importante en el periodo de 1890-1930, el número desproporcionadamente elevado de judíos (en relación con su proporción en la población) en el florecimiento de judíos (en relación en el florecimiento de la cultura vienesa de fin de siglo y de la cultura de Weimar en los años veinte, o entre los defensores intelectuales del modernismo.³² Benjamin y Adorno no eran sólo marxistas después.

²⁹ Howard Sachar, *The Course of Modern Jewish History* (Nueva York, 1958), páginas 394-398; Oscar Handlin, "The Jews in the Culture of Middle Europe", en Marx Kreutzberger, comp., *Studies of the Leo Baeck Institute* (Nueva York, 1967), pp. 159-175; Stanley Rothman y Philip Isenberg "Sigmund Freud and the Politics of Marginality", *Central European History*, 7:1 (marzo de 1974), pp. 65-69. Véase una panorámica reciente de la creatividad intelectual judía en el periodo de 1890-1933, centrada en diez ejemplos (entre ellos el de Benjamin), en la interesante presentación popular de Frederic Grunfeld, *Prophets Without Honour* (Nueva York, 1980). En *The Ordeal of Civility: Marx, Freud, Lévi-Strauss and the Jewish Struggle with Modernity* (Nueva York, 1974), John Murray Cuddihy contempla tal creatividad a la luz de la incomodidad de los intelectuales judíos en las sociedades modernas, y el deseo consiguiente de "revelar" sus bajos fondos.

³⁰ Véase, por ejemplo, a Arendt, "Introduction", pp. 28-33.

³¹ Peter Gay, "Encounter with Modernism: German Jews in German Culture, 1890-1914", en Freud, *Jews and Other Germans* (Londres, 1978). Walter Laqueur constituye un ejemplo particularmente claro de la tendencia criticada por Gay, en *Weimar: A Cultural History* (Nueva York, 1973), pp. 72-77.

³² Véase a Laqueur, *Weimar*, pp. 72-77, aunque exagera la importancia de las figuras estudiadas por Carl E. Schorske en *Fin de Siècle Vienna*, y Helmut Gruber, "The Politics of German Literature: A Study of the Expressionist and Objectivist Movements", tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1962. Gruber escoge cuarenta y un expresionistas y descubre que la mitad de ellos son judíos. (Véanse pp. 15-17.)

de 1928, sino que habían estado en rebelión *estética* contra la sociedad burguesa y la vida cultural tradicional antes de esa fecha. La existencia comercial de sus padres, la "mácula" de esa vida de comercio que se ha considerado "natural" para los judíos, era repudiada por ellos mediante las formas más extremas de la rebelión cultural moderna contra la vida liberal burguesa. Tanto en Benjamin como en Adorno, de manera diferente, un elemento estéticamente aristocrático formaba parte de su desdén por la sociedad capitalista (como había ocurrido con Lukács). Había cierta continuidad aquí, en medio de un desplazamiento generacional. Tanto los padres de Benjamin como los de Adorno se adaptaban a la vida estética de sus patrocinadores burgueses: el padre de Benjamin vendía alfombras orientales y el padre de Adorno vendía vinos finos, mientras que la madre de Adorno era una cantante de concierto (y su tía, quien ejercía gran influencia sobre él, era pianista).³³

Pero sólo Benjamin —y no Adorno ni Lukács— estaba directamente influido por algunos aspectos de la propia herencia intelectual judía, aunque Adorno habría de prestar considerable atención intelectual años cuarenta (junto con toda la Escuela de Frankfurt, que en los años cuarenta) al antisemitismo y el prejuicio racial en la sociedad moderna.³⁴ En efecto, Benjamin formaba parte de un renacimiento no sólo de la creatividad intelectual judía, sino de la religiosidad judía en los decenios posteriores a 1900. Como una parte de la religión vuelta más amplia contra el positivismo y el cientificismo, algunos escritores como Scholem, Benjamin, Buber, Bloch, Rosenzweig y Kafka se rebelaron contra el "espíritu práctico" de la desarraigada clase media y la estúpida respetabilidad de las generaciones anteriores de judíos liberales asimilacionistas. Tales personajes empezaron a cultivar corrientes contrarias, apocalípticas y místicas, dentro de la tradición judía (por ejemplo, la *cábala*), que habían sido repudiadas en la perspectiva de la "Ilustración" racionalista de los judíos "eman-

³³ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 1. Es probable que esta pauta haya sido más común en Viena, donde el esteticismo de la intelectualidad de fines del siglo XIX se compartía con la clase burguesa en general. Ésta es una de las tramas principales de la interpretación de Schorske, *Fin de Siècle Vienna*.

³⁴ Véase a Martin Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 31-35 y 219-252, acerca del origen judío de muchos de los miembros de la Escuela de Frankfurt, y el análisis del antisemitismo de los años cuarenta en el que Adorno desempeñó un papel importante. Véase también el estudio de Jay, "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of Anti-Semitism", *New German Critique*, 19 (invierno de 1980), páginas 137-150.

cipados" del siglo XIX.³⁵ Dichas corrientes habrían de formar una parte permanente del bagaje intelectual de Benjamin y no fueron descartadas en modo alguno cuando abrazó las perspectivas materialistas de la teoría marxiana.³⁶ L. N. S. I. S. I. M. B. I. C. A. B. A. L. A.

La cábala era un conjunto de enseñanzas místicas medievales que ejerció cierta influencia entre muchos grupos judíos tras la expulsión de España alrededor del año 1500. Benjamin encontró en estas enseñanzas los medios necesarios para reforzar y extender metafísicamente la concepción del lenguaje que estaba aprendiendo de los poetas simbolistas. En *Major Trends in Jewish Mysticism* (1940), explicaba Scholem que el modo cabalístico de interpretación de los textos sagrados judíos servía para revivir los modos primitivos y míticos del pensamiento mediante el restablecimiento de temas rabinicos en forma paradójica, dándoles así una ambigüedad sugerente que agudizaba la sensación de misterio.³⁷ Para los cabalistas, todo el cosmos es una red interminable de correspondencias y símbolos correlacionados; todo refleja todo lo demás. La dimensión del tiempo apropiada para la comprensión de estas conexiones simbólicas, y por ende la liberación de su potencia religiosa, se encontraba en la "totalidad momentánea" de una "ahora" místico, los instantes fugaces del entendimiento verdadero.³⁸ Lo que distinguía tales doctrinas místicas judías de las variedades no judías era el grado de 1) la descripción impersonal, objetiva, más bien que la confesión autobiográfica y autoexpresiva; y 2) "su actitud metafísicamente positiva hacia el lenguaje como el instrumento del propio Dios".³⁹

Todos estos conceptos daban nueva sustancia y dirección al simbolismo de Benjamin. Las nociones cabalísticas de las correspondencias cósmicas y naturales, el congelamiento del tiempo en una epifanía del "ahora", y la necesidad de un lenguaje impersonal, encajaban perfectamente en la poesía simbolista francesa. Benjamin incorporó el sentido de la paradoja primitiva de los cabalistas en su concepción del poder de la remembranza arcaica. Esto se lograría en parte me-

³⁵ Leon Wieseltier, "The Revolt of Gershom Scholem", *New York Review of Books*, 31 de marzo de 1977.

³⁶ Henning Günther ha presentado el tratamiento más extenso de la relación existente entre el componente teológico y el marxismo de la obra de Benjamin, en *Walter Benjamin*, pp. 21-90.

³⁷ Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (Nueva York, 1946), páginas 22-25, 29, 35.

³⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

dante las cualidades del lenguaje, el que para Benjamin era una realidad última coextensa con la creación de Dios. En el paraíso, escribió Benjamin en 1916, "la vida del hombre estaba bendita en puro lenguaje y mente", porque la creación de Dios se estaba completando mediante el poder lingüístico de asignar nombres a las cosas, tal como lo había hecho Dios en el Génesis. Cuando se hace ahora ese "nombriamiento", restablece la "chispa mágica" primordial entre el lenguaje y los objetos. A la usanza simbolista, Benjamin sostuvo que la "chispa" era una *receptividad* al lenguaje de las cosas, "de donde surge a su vez el brillo de la palabra de Dios silenciosamente, en la magia muda de la naturaleza". Pero después del Pecado Original y la maldición de Babel, el lenguaje se transformó en mero discurso, un sistema instrumentalizado de signos usados para comunicar "algo (distinto de los signos mismos)", lo que disolvió su creatividad edénica y su misterio simbólico.⁴⁰

Según Benjamin, la interpretación literaria, que trata los textos como recipientes de una sustancia sagrada no aprovechada, podría liberar tal poder revelador: por ejemplo, si se compararan sus menores detalles con su intención o su significado cotidiano, en una constelación con el presente, el crítico habría "redimido" el "objeto" a través de las redes simbólicas contenidas en el lenguaje metafórico. Esta "constelación con el presente" sugiere que el pasado religioso arcaico no sería tanto "recapturado" como dotado de nuevo significado a través de los ojos del presente.⁴¹ En otra dirección, el traductor, al mediar entre los lenguajes, podría ayudar a enfocar la realidad central de la palabra de Dios liberando los significados a partir de una sola forma de ellos. Con tales procedimientos, la verdad habrá sido iluminada no como "una revelación que destruye el secreto" (del lenguaje), sino como la "revelación que le hace justicia".⁴² Mediante sus fuentes simbolistas y judías místicas, Benjamin aplicaba así la enseñanza teológica a la práctica hermenéutica. Aun después de absorber algunos elementos del marxismo, escribió Benjamin en 1931: "Nunca he podido investigar y pensar sino en un sentido teológico, si puede decirse así, o sea de acuerdo con la enseñanza talmúdica de los cuarenta y nueve niveles del significado de la Tora."⁴³ Lo que no men-

⁴⁰ Benjamin, *Reflections*, pp. 314-333; Biale, *Gershom Scholem*, pp. 105-106.

⁴¹ Pfothenauer, *Aesthetische Erfahrung*, p. 53; Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 210 n; Adorno, "On Walter Benjamin", *Prisms*, pp. 233-255.

⁴² Citado en Arendt, "Introduction", p. 41. Véase también a Benjamin, *Illuminations*, pp. 69-82, un ensayo titulado "The Task of the Translator", escrito en 1923.

⁴³ Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 524.

cionó fue que, a través de la lógica de la metáfora, los significados individuales sugerían simultáneamente otros significados.

Aparte del poder revelador de la exégesis crítica, Benjamin estaba en deuda con el judaísmo, primordialmente a través de la influencia de Scholem, por su noción mesiánica de la historia. Durante milenios, la indefensión de exiliados de las comunidades judías había sido com- pensada con la esperanza utópica en la venida de un Mesías que redimiría el pasado e instauraría un reino secular de la felicidad. Pero lo importante para la forma de utopismo abrazada por Benjamin era el hecho de que tal esperanza no estaba en un estado de desarrollo y continuidad histórica inmanente, sino en una intervención apoca- líptica y trascendente, según la interpretación de Scholem.⁴⁴ Mientras que Scholem subrayaba la reorientación sionista de la aspiración tras- cendente hacia una acción secular, Benjamin permanecía en gran medida dentro de la perspectiva del exilio judío: su vida habría de transcurrir en una esperanza sin cesar diferida.⁴⁵ Reviviendo las an- tiguas nociones judías descritas por Scholem, escribió Benjamin en 1940, en las dos últimas oraciones de su último ensayo: "El futuro no se volvió un espacio de tiempo homogéneo y vacío para los judíos. Porque cada segundo de ese tiempo era la pequeña puerta por la que podría entrar el Mesías."⁴⁶ Reforzando el enfoque espacial de las "co- rrespondencias" simbolistas y cabalísticas, tales perspectivas habrían de dar una orientación fuertemente antievolutiva al marxismo muy des- usado de Benjamin.

Es posible que el pesimismo histórico de Benjamin, y su agudo sentido del fin de la tradición, que desataban expectativas a la vez catastróficas y mesiánicas, estuviesen condicionados por una conciencia de los peligros para los judíos que compartía con Kafka.⁴⁷ Más comúnmente, sin embargo, sugirió que la Guerra Mundial y sus consecuencias sociales era lo que había destruido toda sensación de una cultura orgánicamente unificada, continuamente transmitida, o un conjunto de "experiencias"; y la sombra de esa guerra se extendió

⁴⁴ Scholem, "On the Messianic Idea in Judaism", en *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality* (Nueva York, 1971), pp. 9-36.

⁴⁵ Leon Wieseltier, "Gershom Scholem and the Fate of the Jews", *New York Review of Books*, 14 de abril de 1977; en su ensayo "On the Messianic Idea", Scholem subrayó el rechazo sionista de la posición impotente de quienes viven en la esperanza diferida (*The Messianic Idea*, pp. 35-36).

⁴⁶ Benjamin, *Illuminations*, p. 264.

⁴⁷ Arendt, "Introduction", p. 37. En su carta de 1938 a Adorno, Benjamin expresó gran angustia por el destino de los judíos alemanes bajo Hitler. Véase *Aesthetics and Politics*, p. 139.

por encima de Weimar y de los nazis. En "El cuentista" (1936), escribió:

Nuestra imagen, no sólo del mundo externo sino también del mundo moral, ha experimentado de la noche a la mañana ciertos cambios que jamás se creyeron posibles. Con la Guerra Mundial empezó a manifestarse un proceso que no se ha detenido desde entonces... Porque nunca se ha visto la experiencia refutada tan completamente como la experiencia estratégica por la guerra táctica, la experiencia económica por la inflación, la experiencia corporal por la guerra mecánica, la experiencia moral por los poderosos. Una generación que había ido a la escuela en un tranvía tirado por caballos, ahora estaba de pie bajo el cielo abierto en un campo donde nada había igual, fuera de las nubes, y bajo esas nubes, en un campo de batalla de torrentes destructivos y explosiones, estaba el pequeño, frágil cuerpo humano.⁴⁸

El desplazamiento de Benjamin hacia la izquierda política (como era común entre los intelectuales izquierdistas de Weimar), primero hacia el anarquismo y luego hacia el marxismo, estaba fuertemente afectado por sus reacciones ante la Guerra Mundial. Había sido excusado del servicio militar a causa de su propia "fragilidad"; fue declarado inepto como un *Zitterer*, alguien que "tiembla".⁴⁹ Pero la depravada tecnología de la guerra de gases, los tanques de oruga y otros instrumentos de la aniquilación, formaban parte de su visión de la "violencia estetizada" de la sociedad burguesa avanzada.⁵⁰

Sin embargo, Benjamin no era un pacifista. Por lo menos en los años siguientes a la Guerra Mundial y repelido por ella, Benjamin mostró actitudes nihilistas y anarquistas hacia la sociedad burguesa (si bien en una forma más bien distante y literaria). Lo atrajo el ataque feroz y violento de los dadaístas contra la lógica del significado y del discurso, al igual que sus experimentos con la palabra mágica.⁵¹ Después de 1918 empezó a mostrar, según Scholem, una actitud marcadamente nihilista y amoral hacia sus padres (de quienes dependía

⁴⁸ Benjamin, *Illuminations*, p. 84. Se expresan nociones similares en "Erfahrung und Armut", en *Illuminationen* (Frankfurt, 1961), p. 317.

⁴⁹ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 20-21.

⁵⁰ Benjamin, "Theories of German Fascism" (1930), *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), pp. 120-128; Benjamin, "The Work of Art".

⁵¹ Véase a Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 101-104, donde examina la relación de Benjamin con Hugo Ball, el dadaísta alemán radicado en Zurich; véase también los comentarios de Benjamin sobre el futurismo y el dadaísmo en *Reflections*, p. 184. "Work of Art", pp. 237-238, 250-251.

todavía en lo financiero) y su clase social.⁵² En 1920, en un ensayo titulado "Crítica de la violencia", parecía inclinarse oblicuamente en favor de la violencia revolucionaria "divina", por oposición a la violencia "legislativa"; además, citó con cierta extensión y en tono apropiado a Georges Sorel.⁵³ Lo que distinguía particularmente esta forma anarquista y "divina" y le daba su "pureza", era una liberación frente a la racionalidad instrumental y deliberada de la acción marxista, entrelazada con el desarrollo evolutivo (aunque dialéctico).⁵⁴ Aunque avanzó hacia una política más marxiana, Benjamin habría de conservar la intensa inclinación apocalíptica de sus primeros años.

Pero durante gran parte de su vida, la "destrutividad" de Benjamin se orientó menos contra ese mundo "burgués" exterior que había llegado a despreciar, que contra su propio yo o su propia personalidad. Su fascinación por los libros antiguos, las citas yuxtapuestas, los fragmentos y las ruinas arquitectónicas, las citas yuxtapuestas, la grafía y el cine y la "lectura" del yo como un texto o un montaje de imágenes: todo esto formaba parte de la obsesión de Benjamin por liberar el poder poético de los objetos mientras se extinguía la subjetividad del liberador. El escritor que rechazó inicialmente la estética de la autoexpresión,⁵⁵ y que más tarde describiría el desvanecimiento baudelaireano de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad,⁵⁶ se vio afligido durante toda su vida por la sensación de su propia indefensión práctica, su vacilación patológicamente paralizantes que observaba en Proust, el archiesteta, uno de sus autores favoritos.⁵⁷ Aunque su voz era "hermosa, melódica e impresionante", según Scholem, Benjamin le parecía a algunas personas (incluida su esposa Dora) distante de su propio cuerpo, un hombre incorpóreo, elusivo, intelectualmente "distráido", que erigía una muralla de secreto alrededor de su persona.⁵⁸ Benjamin escribió con amargura que una testarudez soñadora y una tendencia a aparecer completamente desmañado habían sido imbuidas en él por la forma en que su madre usaba pequeñas pruebas diarias de conducta para co-

⁵² Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 71-72.

⁵³ Benjamin, *Reflections*, pp. 277-300.

⁵⁴ Habermas, "Consciousness Raising", p. 55.

⁵⁵ Benjamin, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt, 1966), p. 372.

⁵⁶ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 42-48.

⁵⁷ Fuld, *Walter Benjamin*, p. 21.

⁵⁸ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 10-11, 34-35, 121-122.

nocer su aptitud para la vida práctica,⁶⁹ la misma clase de "educación" que había alienado a Kafka, frente a su padre y el mundo.⁶⁹

Un escape de la carga de la personalidad era su fascinación por los objetos. Otro era el desprecio de la importancia de la continuidad temporal, el reino de la "mera realización" (de la que él tenía muy poco en lo personal, lo profesional o lo político), para favorecer en cambio la sensibilidad espacial que absorbió de los modernistas franceses. "En el espacio —escribió Susan Sontag a propósito de Benjamin— podemos ser otra persona. El tiempo no nos da mucha libertad: nos arroja hacia adelante, nos impulsa por el túnel estrecho hacia el futuro. En cambio, el espacio es amplio, lleno de posibilidades, posiciones, intersecciones, pasajes, desviaciones. . ."⁶¹ Más allá de la disolución espacial del yo se encuentra la posibilidad de su liquidación literal. La muerte, la obsesión simbolista, perseguía siempre a Benjamin y era un tema central de sus meditaciones sobre el arte y la política, ya fuesen barrocas, baudelaireanas, o fascistas. En 1922, cuando escribía *Los orígenes de la tragedia alemana*, que aparece saturada por la panorámica de la muerte en el catastrófico siglo XVII, uno de sus amigos, Charlotte Wolff, afirmó que el propio Benjamin añoraba la muerte,⁶² algo que también puede observarse en varias de sus cartas de este periodo.⁶³ A mediados de los años veinte escribió: "En un sueño me suicidé con un rifle. Cuando el rifle se disparó, no desperté, sino que me vi yaciendo allí, durante cierto tiempo, como un cadáver. Sólo entonces desperté."⁶⁴ En 1940 había de realizar el acto con morfina aunque dentro de una situación de inmenso peligro objetivo: estaba huyendo de los nazis. Pero antes, en 1932, había llegado también muy cerca del suicidio.⁶⁵ Este acto, la "única acción heroica disponible para las *multitudes maladvives* de las ciudades en épocas reaccionarias",⁶⁶ como escribió en uno de los sayos sobre Baudelaire, fue quizá su última "empatía con la materia inorgánica".

Volviendo a su primer desarrollo intelectual, podemos contemplar

⁶⁹ Benjamin, *Reflections*, p. 4.

⁶⁰ Véase la conocida *Letter to His Father* (Nueva York, 1966).

⁶¹ Susan Sontag, "The Last Intellectual" *New York Review of Books*, 12 de octubre de 1973.

⁶² Asja Lacin, *Revolutionär im Beruf*, p. 44.

⁶³ Benjamin, *Briefe*, vol. I, pp. 281, 325 y 422 (para el periodo de 1921-1926).

⁶⁴ Benjamin, "Einbahnstrasse", *GS*, IV/1, p. 153.

⁶⁵ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 207-208, 222-223, 232-233.

⁶⁶ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 76.

las obras principales del periodo premarxista de Benjamin como un entrelazamiento de temas simbolistas y judaicos con las experiencias históricas catastróficas del decenio de 1914-1923. En su tesis doctoral sobre la crítica del arte de los románticos alemanes (1920), Benjamin se concentró en los aspectos de la obra de Schlegel y Novalis que anunciaban los simbolistas franceses: la crítica contemplada no como un juicio sino como el método de terminación de la obra de arte, y por lo tanto, necesariamente, como poética en sí misma; el alejamiento del estilo y la lógica discursivos en favor de la iluminación de los detalles como mónadas que contienen al todo; la noción de la construcción poética como el tema principal de la poesía misma; el propósito del arte como un instrumento para mantener viva en forma secular la experiencia mística; y, quizá lo más importante de todo, la visión de la mente y del mundo, distanciada del subjetivismo, como un corredor de espejos que se reflejan infinitamente en forma recíproca. Además, atenuando la idea de la evolución natural orgánica de los románticos, Benjamin interpretaba la visión romántica de la historia como una nostalgia mesiánica de la utopía que exhalaba una sensación de ruptura espiritual, de crisis y esperanza.⁶⁷

En 1923 publicó Benjamin un ensayo brillante sobre las *Wahlverwandtschaften* [Afinidades electivas] de Goethe. Benjamin interpretaba la novela con nociones simbolistas del mito derivadas particularmente de Nietzsche.⁶⁸ A través de los lenguajes del arte, afirmaba Benjamin, los humanos son temporalmente capaces de contener las fuerzas míticas preindividualistas del caos instintivo y el barbarismo primitivo. Pero al hacerlo así, al ayudar a superar la cadena sin sentido de desastres que es el tiempo histórico, el arte deberá ser capaz de controlar estas fuerzas míticas y darles cierto orden formal. Pero en vista del retorno del caos instintivo, siempre prevalece la fragili-

⁶⁷ Rudbeck, "The Literary Criticism of Walter Benjamin", pp. 31-35; Witte, *Walter Benjamin*, pp. 12-13, 93-95. Los elementos de continuidad entre el romanticismo alemán y el simbolismo francés son familiares ahora para los especialistas en literatura comparada. Véase a René Wellek, "Symbolism in Literary History", *Discriminations* (Nueva Haven, 1970), pp. 116-119. Mallarmé estaba aparentemente muy interesado en Novalis.

⁶⁸ Scholem, *Walter Benjamin*, p. 79, examina el interés de Benjamin por la visión del mito de Nietzsche en los años siguientes a la primera Guerra Mundial. Véase también a Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno* (Nueva York, 1978), p. 37.

214 *Walter Benjamin* *Barroco* // BENJAMIN-ADORNO
dad humana, una sugerencia simbólica de las reacciones del propio Benjamin ante la violenta turbulencia de estos años.⁶⁹
En su principal obra premarxista, *Los orígenes de la tragedia alemana* (terminada en 1925), combinaba todas las corrientes de su inicial desarrollo intelectual y personal en una interpretación sumamente esotérica y erudita de las obras melancólicas del barroco del siglo xvii. Significativamente, empezó a trabajar en este estudio en 1916, durante la Guerra Mundial, y el texto sugiere tales conexiones.⁷⁰ Benjamin consideró el drama barroco alemán, por oposición a la literatura clásica del siglo xviii, como expresión de una época de catástrofe, fragmentación y discontinuidad similar a la del siglo xx.

En la extensa introducción metodológica, Benjamin enunció sus propias estrategias críticas. Las "cosas", los fenómenos concretos de la historia, son sin quererlo "estrellas" con las que construye el crítico una "constelación" histórica yuxtaponiendo lo que antes había estado aislado; en el proceso, tales objetos del pasado se "redimen" mediante las intervenciones creadoras de verdad del presente.⁷¹ Al construir las "Ideas" que dan significado a los fragmentos, los detalles minuciosos, y las citas que encontramos, el crítico renueva a través de la memoria el modo primordial de aprehensión de las palabras como algo simbólico y no comunicativo. "En última instancia, ésta no es la actitud de Platón —comentó Benjamin—, sino la actitud de Adán",⁷² el edénico asignador de nombres. En una terca autonegación, Benjamin concebía el proceso crítico como la producción de un mosaico de citas cuyos significados recíprocos emergerían de sus ubicaciones relativas⁷³ (una especie de combinación cubista de "objetos encontrados"), aunque su texto efectivo contuviera muchos comentarios filosófico-históricos.

Al interpretar el barroco alemán, Benjamin se concentraba en las fuentes históricas de la alegoría frente al "símbolo" clásico de Goethe, y en la percepción de la historia del siglo xvii como un panorama de declinación y muerte. Dadas las catástrofes políticas, mili-

⁶⁹ Rudbeck, "The Literary Criticism of Walter Benjamin", pp. 59-62.

⁷⁰ Witte, *Walter Benjamin*, p. 117; Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (Londres, 1977), p. 66. Aparte del análisis de Witte, en *Trauerspielbuch*, véase a Richard Wolin, "An Aesthetic of Redemption: Benjamin's Path to *Trauerspiel*", *Telos*, 43 (primavera de 1980), pp. 61-90.

⁷¹ Benjamin, *Origin*, pp. 34-36.

⁷² *Ibid.*, pp. 36-37; sobre la noción de las "ideas" en este punto, véase a Haus Heinz Holz "Prismatisches Denken", *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1968), pp. 89-92.

⁷³ Benjamin escribió entonces acerca de sus "más de 600 citas, ordenadas de manera muy sistemática y clara" (Benjamin, *Briefe*, vol. 1, p. 339).

tares y sociales de la época —la Guerra de los Treinta Años y sus consecuencias—, los dramaturgos barrocos alemanes, incapaces para dar un sentido a los fragmentos y las ruinas en su ambiente natural habitual, usaron construcciones alegóricas a fin de rescatar el mundo efímero para la eternidad.⁷⁴ Mientras que el símbolo goetheano es vivido y completamente palpable, importante en sí mismo y en su relación con otras cosas antes de que signifique alguna idea o algún concepto (el "realismo" clásico que aplaudía Lukács), el objeto recibe sus únicos significados a manos del alegorista conceptualizador. En esta forma, la alegoría es el modo favorecido para un mundo en ruinas, ya que sus objetos están privados de significación en sí mismos. Perseguido por la idea de la catástrofe, el dramaturgo barroco percibe el tiempo histórico como un montón de basura siempre creciente: "Las alegorías son, en el reino de las ideas —escribió Benjamín—, lo que son las ruinas en el reino de las cosas."⁷⁵ En vez de considerar las armonías clásicas de la naturaleza y la antigüedad como modelos vivientes orgánicamente completos, los alegoristas barrocos concebían ambas como algo fracturado y deteriorado.⁷⁶ La alegoría culminante de esta visión lúgubre reside en las manifestaciones emblemáticas multiformes de la muerte: "La melancolía traiciona el mundo en aras del conocimiento. Pero en su tenaz autoabsorción abarca los objetos muertos en su contemplación a fin de redimirlos."⁷⁷ Así pues, la ruina histórica tiene su equivalente corporal en la descripción de la *physis* humana como un cadáver,⁷⁸ la alegoría preminente de una idea, el *momento mori*. Pero entonces tales objetos es cogidos revelan autorreflexivamente la naturaleza del propio proceso literario alegórico, donde "la vida fluye" de las cosas de este mundo⁷⁹ y "significan" tal montaje en formas inorgánicas.⁸⁰

Presentado como su *Habilitationschrift*, el estudio hecho por Benjamin del barroco alemán fue rechazado por la Universidad de Frankfurt porque parecía incomprensible.⁸¹ Sin embargo, es probable que Benjamin haya dudado acerca de la prosecución de una carrera académica en las conservadoras universidades alemanas (aun Frankfurt,

⁷⁴ Benjamin, *Origin*, pp. 139-140, 224-225.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 177-179.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 216-218.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 183.

⁸⁰ Peter Bürger, *Theorie der Avant-Garde* (Frankfurt, 1972), p. 95.

⁸¹ Witte, *Walter Benjamin*, pp. 140-141; Arendt, "Introduction", pp. 24-25.

la más liberal) en primer lugar, y había deseado el reconocimiento público de una habilitación exitosa para convencer a su padre de que debía otorgarle un ingreso adecuado para proseguir una vida académica independiente.⁸² Pero la inflación de 1923 arruinó el negocio de su padre; y aunque un estipendio mayor había sido posible antes, ya no lo era. Además, la oportunidad de editar una revista y actuar como consultor se derrumbó cuando el impresor de Benjamin, un señor Littauer, se fue a la quiebra.⁸³ Después de 1925, Benjamin se ajustó a la nueva situación financiera ganándose la vida en el periodismo literario, pero todo el curso de los acontecimientos después de 1923 lo volvió más consciente que nunca de las bases económicas de su propia existencia como un intelectual presuntamente "libre".⁸⁴ Mientras que la inflación estaba arrojando en brazos de los nazis a ciertos sectores de la *Mittelstand*, y ayudando a formar un gran proletariado académico entre los graduados universitarios,⁸⁵ Benjamin escribió un devastador "Análisis de la inflación alemana" en su colección de notas contemporáneas, *Einbahnstrasse*, elaborado durante el periodo de 1924-1928. Lo que más lo indignaba era la negativa de las clases medias a aceptar la influencia controladora de los intereses monetarios y materiales en sus propias vidas y en las vidas de todos los demás miembros de la sociedad, su utilización anacrónica de conceptos clasistas carentes de significado, y su aspiración nostálgica por el retorno de una estabilidad de la preguerra que era una "misericordia estabilizada" para quienes se encontraban por debajo de ellas.⁸⁶

En noviembre de 1923 escribió Benjamin: "Quienquiera que trabaje seriamente como intelectual en Alemania está amenazado por el hambre en la forma más grave."⁸⁷ La amenaza de su propio empobrecimiento y proletarización como intelectual, su resentimiento contra la cultura idealista del mandarinato académico, y sus reflexiones sobre las luchas de clases enteramente visibles de la época de Weimar esta-

⁸² Benjamin, *Briefe*, vol. I, p. 293.

⁸³ "Werkbiographie", *Text und Kritik*, 31/32 (1971), p. 82.

⁸⁴ Witte, *Walter Benjamin*, p. 137.

⁸⁵ Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, pp. 61-67.

⁸⁶ Benjamin, *Reflections*, pp. 70-76. Véase a Lebovics, *Social Conservatism in Germany and the Crisis of the Middle Classes*, caps. 1-2, acerca de la evitación de las cuestiones de la clase económica y el interés material entre la *Mittelstand*, en favor de nociones anacrónicas de la posición social y el individualismo moral. Benjamin amplió su ataque contra la "falsa conciencia" de la *Mittelstand* y de muchos intelectuales literarios en su ensayo de 1930, "Die Politisierung der Intelligenz", reproducido en *Angelus Novus*, pp. 422-428.

⁸⁷ Benjamin, *Briefe*, vol. I, p. 311.

han empujando lentamente a Benjamin en una dirección materialista. En este proceso participó, muy conscientemente, en la "guerra de clases" entre el profesorado alemán arraigado, en la "cultura de la intelectualidad libre" democrática y socialista, y aristocrático, y la cultura urbana de Weimar (en gran parte judía).⁸⁸ Pero Benjamin, más aún que Tucholsky y Ossietzky (las figuras principales del periódico *Weltbühne*), era un hombre "sin hogar" de la izquierda; ellos tenían siquiera una posición profesional segura por el momento. Más que la mayoría de ellos, y sin duda más que Adorno, Benjamin habría de seguir experimentando la amenaza directa del hambre y la necesidad material, lo que en parte pudo haberlo llevado a subrayar tales necesidades "infraestructurales" en mayor medida que su más joven amigo, quien subrayaba su influencia "mediada" que su más económico de sus padres y su propia necesidad de vender ensayos como una mercancía literaria a fin de sobrevivir apenas, eran ensayos "in-mediatas", aunque no las únicas, de su creciente marxismo a mediados de los años veinte.⁸⁹

En 1924, al inicio de sus dificultades económicas, Benjamin se dedicó por primera vez al estudio serio de una obra marxista importante, la *Historia y conciencia de clase* de Lukács. Aunque profundamente afectado por la obra,⁹⁰ Benjamin no se sentía optimista acerca de la crisis de la sociedad burguesa. Lukács había sugerido en este libro las opciones históricas del socialismo o el barbarismo (más tarde de habría de abandonar el grano de escepticismo dentro de su tratamiento más ortodoxo), pero Benjamin fue más allá, considerando la victoria del proletariado algo dudoso. Aunque la burguesía se estaba eclipsando, el desarrollo histórico tendía hacia una conflagración inmensa y una catástrofe fatal a través de su propia autodestrucción, lo que podría significar el advenimiento del fascismo. La única esperanza era una intervención del proletariado (escatológica, en efecto)

⁸⁸ Acerca del conflicto existente entre los profesores y los intelectuales libres; véase a Ringer, *The Decline of the German Mandarins*, p. 161. Sauer, en "Weimar Culture", hace una excelente descripción breve del surgimiento de una "intelectualidad libre" en Alemania después de 1890. Véase un estudio meticuloso de un grupo decisivo de izquierdistas "libres" en los años veinte, en Istvan Deak, *Weimar Germany's Left Intellectuals: A Political History of the Weltbühne and Its Circle* (Berkeley, Cal., 1968). Acerca del rechazo de la cultura y las actitudes sociales de los profesores universitarios por parte de Benjamin, véase a Fuld, *Walter Benjamin*, p. 234.

⁸⁹ Bernd Witte, "Benjamin and Lukács", *New German Critique*, 5 (primavera de 1975), pp. 25-26.

⁹⁰ Benjamin, *Briefe*, vol. I, pp. 350, 355, 381.

para detener el deslizamiento temporal. Desde el principio, el marxismo de Benjamin se dirigía claramente contra toda confianza en la evolución histórica, la que en 1928 le parecía metafóricamente como una mecha encendida que avanzaba hacia la dinamita:

Si la abolición de la burguesía no se logra para cierto momento casi calculable del desarrollo económico y técnico (la inflación y la guerra de gases son señales de su aproximación), todo estará perdido. Antes de que la chispa llegue a la dinamita, deberá apagarse la mecha. El momento de la intervención, el peligro y el ritmo son cuestiones técnicas, no caballerescas.⁹¹

Benjamin no se unió jamás al Partido Comunista, aunque durante cierto tiempo consideró tal posibilidad como un "experimento" de compromiso político.⁹² Su hermano era un comunista que trabajaba como médico en las secciones más pobres de Berlín Oriental y tenía cierta influencia sobre él en estos años.⁹³ Más importante fue el hecho de que, en 1924, Benjamin conoció y se enamoró de una comunista latviana, precursora del teatro infantil proletario, llamada Asja Lacis, quien más tarde presentó a Benjamin con Brecht. Luchó arduamente contra sus intereses místicos judíos, y fue la causa directa de la única visita de Benjamin a Moscú, en el invierno de 1926-1927.⁹⁴ (El matrimonio de Benjamin con Dora se había venido derrumbando durante varios años; ambos siguieron caminos separados, y Benjamin realizó muchos viajes al extranjero.)⁹⁵ En Moscú, Benjamin se sintió impresionado por la *avant-garde* teatral, literaria y cinematográfica constructivista, y por los lazos que tenía con la clase trabajadora a través del movimiento de "trabajadores corresponsales" para ilustrar la experiencia social y técnica.⁹⁶ Poco después de su regreso a Berlín, escribió en son de rapsodia acerca de los efectos liberadores del nuevo cine de Eisenstein en una forma que anunciaba en parte, dos años antes de toda relación estrecha con Brecht, sus tesis posteriores de "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica".⁹⁷ Sin

⁹¹ Benjamin, "Einbahnstrasse", GS, 4:1, p. 122, citado y analizado en Witte, "Benjamin and Lukács". He alterado un poco la traducción del alemán.

⁹² Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 368, 425-426.

⁹³ Lacis, *Revolutionär im Beruf*, p. 43.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 42-51; Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 344-359.

⁹⁵ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 98-99, 117-122.

⁹⁶ Lacis, *Revolutionär im Beruf*, p. 51; Witte, "Benjamin and Lukács", pp. 15-18,

21-22.

⁹⁷ Benjamin, "Diskussion über russische Filmkunst und kollektivistische Kunst überhaupt" (1927), *Alternative*, 56/7 (octubre-diciembre de 1967), pp. 219-220.

embargo, aunque se sentía entusiasta acerca de las potencialidades de la nueva tecnología y de la vida colectiva que encontró, había también una frialdad, un desapego y una ironía notables en sus reflexiones privadas sobre Moscú, sobre todo en sus comentarios acerca de la evidencia creciente de la dictadura burocrática y del partido.⁹⁸

Lo que atrajo a Benjamin hacia el comunismo era su carácter de oponente de la burguesía occidental, una fuerza de negación, no tanto porque ofreciera soluciones positivas que Benjamin pudiera aceptar jamás sin discusión⁹⁹ (aunque "El autor como productor" y "La obra de arte" parecían sugerir que las había aceptado). El marxismo, como el nihilismo y el anarquismo que nunca serían enteramente desplazados por aquél,¹⁰⁰ sirvió a Benjamin, en parte, para hacer su obra inaceptable para la derecha. Scholem comentó a Benjamin, en 1931, que los rusos no tendrían ningún uso para su "dinamita", excepto en el campo burgués, ya que distaba tanto del punto de vista del partido. En vez de refutar la sugerencia, Benjamin contestó que trataba de "volatilizar" su obra, "como espíritus, para garantizar su rechazo por el otro bando, a riesgo de que resulte inaceptable para todos".¹⁰¹ Aunque Benjamin tomó muy en serio en su trabajo el componente teórico marxista, y por lo menos después de 1933 leyó *El capital*, los Manuscritos de 1844 y los escritos políticos de Marx con gran cuidado, había en él algo de la visión que Karl Kraus tenía de los comunistas, la que citó con aprobación en su ensayo sobre el gran satírico: "El comunismo... el diablo lo pone en práctica, pero Dios lo preserva como una amenaza constante sobre las cabezas de quienes tienen propiedades y quisieran obligar a todos a preservarlas, empujándolos, con el consuelo de que los bienes mundanos no son los más elevados, a los frentes del hambre y el honor patriótico."¹⁰² De igual modo, casi cien años antes, Heine había escrito: "Por odio a los partidarios del nacionalismo, casi podría amar a los comunistas."¹⁰³ En efecto, "casi". Aunque la idea de la solidaridad proletaria colectiva era atractiva como una compensación de la obsesión "burguesa" por el ego, Benjamin sabía bien que no sería capaz, "bajo ninguna cir-

⁹⁸ Benjamin, *Reflections*, pp. 102-110.

⁹⁹ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, p. 52.

¹⁰⁰ Rolf Tiedemann, "Nachwort" a la obra de Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* (Frankfurt, 1967), pp. 185-190.

¹⁰¹ Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 531.

¹⁰² Benjamin, *Reflections*, p. 272.

¹⁰³ Citado en Fuld, *Walter Benjamin*, p. 217.

cunstancia", como escribió alguna vez, "de formar un frente unido, así fuese con mi propia madre".¹⁰⁴

Una manifestación del carácter heurístico y ambiguo del marxismo de Benjamin es el hecho de que, al mismo tiempo que se sentía fascinado por Brecht y su práctica teatral, se aproximaba a Adorno en 1929 (se habían conocido en Frankfurt en 1923),¹⁰⁵ a pesar de que Adorno reprobaba fuertemente la influencia que Brecht ejercía sobre él. Benjamin encontró en Brecht cierto "pensamiento elemental" que Adorno despreciaba pero que, según Benjamin, obligaba a los vuelos teóricos a relacionarse con realidades materiales básicas experimentadas por las masas.¹⁰⁶ Para él, Brecht era una especie de principio de la realidad, en contacto con los modismos proverbiales del lenguaje plebeyo cotidiano, lo que ayudaría a Benjamin a alejarse del esoterismo de su propio estilo y pensamiento.¹⁰⁷ Sin embargo, durante el decenio siguiente permaneció suficientemente independiente de Brecht para mantener conexiones intelectuales no sólo con Adorno sino —y aún más importantes— con el misticismo judío que aprendió con la ayuda de Scholem, y con los modernismos simbolistas y surrealistas que siempre intervinieron en su obra. Es claro que ningún tipo de marxismo, ya fuese el de Brecht o el de Adorno, podría contener por sí solo sus formas proteicas.

La inclinación de Benjamin hacia el marxismo en el periodo de 1925-1929 coincidió con una modificación de su concepción de su propio papel social y se vio influida por ella. Hasta 1924 (cuando fue rechazado su *Habilitationschrift*) permaneció dentro de un mundo hermético, místico y estetizado, y sus escritos eran en gran medida los reflejos narcisistas de un intelectual melancólico; en cambio, durante los ocho años siguientes trató Benjamin de llegar a un público más amplio de lectores educados a través de su actividad periodística (como reseñista literario). Tratando de sensibilizar a este auditorio intelectual mayoritariamente burgués ante la bancarrota de la sociedad y la cultura burguesas tal como él la contemplaba, Benjamin se esforzaba también por examinar las bases sociales de su propia actividad literaria dentro del mercado capitalista. Aunque simpatizaba con las luchas del proletariado, sabía muy bien que su función habría de ser una fuerza crítica dentro de la vida cultural burguesa,

¹⁰⁴ Benjamin, *Reflections*, p. 11.

¹⁰⁵ Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 494; Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 197-199.

¹⁰⁶ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 81.

¹⁰⁷ Habermas, "Consciousness Raising", p. 31; Arendt, "Introduction", pp. 14-16.

así fuese hostil a ella.¹⁰⁸ Al revés de Brecht, Benjamin nunca jugó a ser un proletario, ni orientó su obra directamente hacia la clase trabajadora.

En 1926 se mudó Benjamin a París. Aparte de sus viajes y de la necesidad de retornar a Berlín durante cortas temporadas para encontrar trabajo durante los seis años siguientes, habría de permanecer en París hasta su muerte en 1940.¹⁰⁹ En el periodo de 1918-1924, había estudiado literatura alemana desde los barrocos hasta los románticos, con perspectivas simbolistas tomadas de Baudelaire y de Mallarmé. Inmediatamente después de su llegada a la capital francesa, se dedicó al estudio más profundo de la literatura francesa moderna, incluidos Proust¹¹⁰ y Valéry¹¹¹ (los simbolistas más recientes), pero también, por primera vez, los surrealistas contemporáneos. En 1927 escribió a Hofmannsthal que estaba mucho más interesado en las corrientes literarias actuales francesas que en las alemanas, y estaba tratando de aproximarse a su espíritu.¹¹² Aunque le interesaba la ruta seguida en esos años por Breton, Aragon y otros surrealistas, lo que más atraía su atención era su guerra de guerrillas contra la cultura burguesa. En su obra principal sobre el movimiento, "Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia" (1929), Benjamin aplaudía la revelación del espacio público existente en el interior de la presunta privacidad subjetiva del yo, hecha por los surrealistas. Al mismo tiempo, describía a los surrealistas como alguien que había roto con el mundo mercantilizado en su "iluminación profana" o materialista del rostro "esclavizado" de los objetos. Luego examinaba con entusiasmo la experiencia surrealista de París, donde se registraban las imágenes visuales de la metrópoli en un sorprendente montaje.¹¹³ La destilación de los "choques" urbanos que aparece en *Le Paysan de Paris*, de Aragon, lo atrajo particularmente y se convirtió en una inspiración para todo el estudio de las *Arcades*.¹¹⁴

Mientras que los intereses marxistas y surrealistas de Benjamin se desarrollaron después de 1928, sus tendencias simbolistas y místicas judías no habían menguado. Todavía consideraba seriamente su emigración a Palestina a fines de los años veinte,¹¹⁵ y a Rusia a mediados

¹⁰⁸ Witte, *Walter Benjamin*, pp. ix-xi, 136, 162-163.

¹⁰⁹ Scholem, *Walter Benjamin*, p. 160.

¹¹⁰ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 395, 403-406, 409-412.

¹¹¹ Scholem, *Walter Benjamin*, p. 119.

¹¹² Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 446-447.

¹¹³ Benjamin, *Reflections*, pp. 177-192.

¹¹⁴ Scholem, *Walter Benjamin*, p. 170.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 173-195; Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 261-262, 278-281, 454-458.

de los años treinta.¹¹⁶ Después de 1929, sus relaciones con Brecht, Scholem (por carta) y Adorno lo colocaban en un campo de tensión entre fuerzas mutuamente excluyentes al parecer. Mientras que Adorno lo instaba a venir a Nueva York (donde se había reubicado el Instituto de Investigación Social) y Scholem lo invitaba a Jerusalén, Brecht le aconsejaba que viviera cerca de él en Dinamarca. Benjamin rechazó a todos, prefiriendo su permanencia en París.¹¹⁷ Temía que cualquiera de tales mudanzas lo hiciese demasiado dependiente de alguno de sus amigos, en lo financiero y lo intelectual.¹¹⁸ Por el contrario, confrontó a cada uno (generalmente en forma implícita) con las perspectivas de los otros: hablando de marxismo con Scholem y de política con Adorno, contrarrestaba a Brecht con su metafísica y su obra sobre Baudelaire y Kafka. En consecuencia, se describió en 1938 "como un hombre que se siente a gusto entre las fauces de un cocodrilo que mantiene separadas con alfileres de hierro".¹¹⁹

Las obras de Benjamin de los años treinta, donde se contraponen la utopía y la catástrofe, se escribieron en un marco personal de continua inseguridad económica y creciente desesperación por el estado del mundo. El divorcio de Dora sólo llegó en 1930, tras una batalla prolongada y angustiosa (que Benjamin perdió) acerca de su responsabilidad financiera hacia ella en el futuro.¹²⁰ "Preocupado por la guerra en el frente económico", y angustiado por el crecimiento del poderío nazi, en 1931 y 1932 se aproximó al suicidio.¹²¹ Era claro que, como en el caso de muchos escritores modernos, la expresión literaria era para él por lo menos una "contra-toxina" temporal contra su propia "descomposición", como escribió en una carta que envió en esa época a Scholem.¹²² Otra "contra-toxina" pudo haber sido su esperanza desesperada en la Unión Soviética, a la que Benjamin apoyó con espíritu crítico (aunque con ciertas reticencias acerca de la burocracia y los juicios de las purgas) hasta el pacto Hitler-Stalin de

¹¹⁶ Rosemarie Heise, "Der Benjamin Nachlass", *Alternative*, 56/7 (octubre-diciembre de 1967), pp. 188-189.

¹¹⁷ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 197.

¹¹⁸ Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 599; Arendt, "Introduction", p. 52.

¹¹⁹ He ampliado aquí una idea formulada por Irving Wohlfahrt en "No-Man's Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character'", *Diacritics*, 8:2 (septiembre de 1978), p. 49, y "On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections", p. 196. La cita es de Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 155.

¹²⁰ Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 196-205.

¹²¹ *Ibid.*, pp. 207-208, 222-223, 232-233.

¹²² Benjamin, *Briefe*, vol. 2, pp. 555-556.

1939.¹²⁸ (Por supuesto, esto habría de influir en su conflicto con Adorno.) Intelectualmente aislado, y viviendo muy pobremente en París, Benjamin se vio ayudado un poco por la concesión de un pequeño estipendio del Instituto de Investigación Social a principios de 1934, pero se resistió a los ruegos de Horkheimer y Adorno para que se uniera al Instituto en el exilio en los Estados Unidos.¹²⁹ Aun con la conciencia más clara de lo expuesto de su posición como un izquierdista judío refugiado de Alemania, si los nazis invadieran Francia, le insistió a Adorno, en enero de 1938, que "todavía había algunas posiciones por defender en Europa".¹²⁵ Ese mismo año, la decisión de Adorno de negar la publicación del ensayo sobre el "París del Segundo Imperio" lo arrojó a la depresión más profunda, ya que ello amenazaba aún más su supervivencia económica y fortalecía su sensación de aislamiento; pero la revisión del ensayo, bajo las circunstancias de la guerra que se aproximaba, presentaba grandes dificultades.¹²⁰ Sin embargo, por encima de este último golpe y durante toda la última parte de los años treinta, las dificultades financieras, el dolor por la creciente desgracia de los judíos de Alemania,¹²⁷ y un sentimiento de inminente catástrofe mundial, afligían a Benjamin.¹²⁸

Después del pacto nazi-soviético y de la invasión de Polonia por los nazis, Benjamin escribió sus últimas reflexiones sobre la historia, las que ponían en la picota todas las nociones del progreso evolutivo y subrayaban una "esperanza en el pasado" mediante "el asidero de un recuerdo que relampaguea en un momento de peligro". Pero tres meses después de la caída de Francia, el 26 de septiembre de 1940, Benjamin se suicidó en la frontera española. Aunque tenía una visa norteamericana, nada lo atraía hacia los Estados Unidos. Como dice Hannah Arendt (quien lo conoció en París) acerca de sus expectativas en ese país: "Es probable que la gente no encontrara otro uso para él que enseñarlo por todo el país como el 'último europeo'." Careciendo de una visa francesa de salida, ya que se negaba invariablemente a los refugiados alemanes por el régimen de Vichy

¹²⁸ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 150; Scholem, *Walter Benjamin*, pp. 274-275; y Rolf Tiedemann, "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?", en Peter Bulthaupt, comp., *Materialien zur Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte* (Frankfurt, 1978), pp. 101-102.

¹²⁴ Fuld, *Walter Benjamin*, pp. 240-241; Jay, *Dialectical Imagination*, p. 197.

¹²⁵ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 197.

¹²⁶ Fuld, *Walter Benjamin*, p. 276; Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 158.

¹²⁷ De Benjamin a Adorno, 9 de diciembre de 1938, *Aesthetics and Politics*, p. 139.

¹²⁸ Véase, por ejemplo, su carta de 1935 en Benjamin, *Briefe*, vol. 2, p. 698.

que estaba ansioso por complacer a los nazis, Benjamin había planeado a regañadientes escapar por la frontera española con un grupo de refugiados por un camino habitualmente desprotegido; de allí irían a Lisboa y se embarcarían hacia los Estados Unidos. Pero ese mismo día habían cerrado la frontera los españoles. Agotado por el viaje y afectado del corazón, desdichado ante la idea de un exilio norteamericano, y temeroso de ser devuelto a la Gestapo (la que ya había tomado su apartamento de París), Benjamin se tragó quince tabletas de un compuesto de morfina y murió en agonía.¹²⁹

Al revés de Benjamin, cuyo desprecio por la existencia burguesa estaba influido por un agudo y prolongado conflicto con sus padres, Adorno consideraba su propia infancia como un paraíso perdido, protegido contra las duras realidades, y esto habría de servirle como una imagen de un futuro utópico liberado.¹³⁰ Su padre, un exitoso comerciante en vinos, proveía seguridad económica sin interferir con los intereses absorbentes de su hijo en la música y la filosofía. Fue criado por su madre, una cantante profesional, y por su tía, una pianista acompañante que le enseñó a tocar el piano a edad temprana y así lo proveyó de un modelo de activa participación musical. Contento en este ambiente burgués alemán estéticamente cultivado, Adorno estaba protegido también contra las realidades políticas alemanas por el tono liberal de su ciudad natal, Frankfurt, y por el hecho de que era demasiado joven para luchar en la primera Guerra Mundial o para verse afectado profundamente por su impacto demoledor sobre la sociedad alemana.¹³¹ Sólo tenía once años en 1914.

Adorno experimentó la crisis de la sociedad burguesa, a principios de los años veinte, en términos de problemas filosóficos que estudiaba en la Universidad de Frankfurt, donde habría de recibir su doctorado en 1924. Allí fue discípulo del neokantiano heterodoxo Hans Cornelius, en cuyos seminarios conoció a Max Horkheimer, quien habría de ser su amigo y colaborador durante toda su vida. Adorno y Horkheimer tenían un interés común en las perspectivas fenomenológicas de Edmund Husserl, donde se registraba con gran agudeza, en su opinión, la crisis y la disolución del idealismo burgués. La tesis doctoral de Adorno exploraba el esfuerzo de Husserl por en-

¹²⁹ Arendt, "Introduction", pp. 17-18; Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 197-198.

¹³⁰ Carlo Petazzi, "Studien zu Leben und Werk Adorno", *Text und Kritik* 56 (1977).
²⁴; Jürgen Habermas, *Philosophisch-Politische Profile* (Frankfurt, 1971), pp. 183-189;
 George Lichtheim, "Adorno", en *From Marx to Hegel*, p. 128.

¹³¹ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 1-2.

contrar un conocimiento seguro en los objetos del mundo, las "cosas en sí mismas", al mismo tiempo que subrayaba el temor de Husserl de que tales fenómenos transitorios proveyeran escasa base para la verdad.¹³² Pero había ciertas fuentes no académicas de su postura posterior. Estaba profundamente impresionado por la *Geist der Utopie* de Ernst Bloch (1918), que utilizaba motivos expresionistas utópicos para conectar la esperanza mesiánica con un marxismo escatológico. Mientras que el trabajo de Lukács y de Benjamin tenía en esta época fuertes elementos de esta visión apocalíptica, Adorno se sentía atraído por la forma expresionista que le servía de marco.¹³³ En 1942 se refirió a Bloch como "el filósofo del expresionismo para quien la palabra conocimiento y la palabra expresión son la misma cosa. Esto ya no se veía bien en Alemania".¹³⁴ Aunque más tarde subrayaría la forma como Schoenberg y Kafka objetivaron a menudo los procedimientos retóricos expresionistas, la primera experiencia decisiva de Adorno acerca de las posibilidades liberadas por la desintegración cultural ocurrió a través del movimiento expresionista.¹³⁵ Así pues, la preocupación de Adorno por una subjetividad amenazada contrastaba desde un principio con el gusto de Benjamin por las suspensiones lingüísticas de expresión personal de los simbolistas.

En la primavera de 1924, Alban Berg, el admirador de Schoenberg, acudió a Frankfurt para una presentación de su obra maestra expresionista, *Wozzeck*. Adorno, profundamente conmovido por la música, se presentó con el compositor, y los dos convinieron de inmediato en que Adorno viajaría a Viena para estudiar composición con Berg. Los dos años que pasó en la capital austriaca (1925-1926) fueron fundamentales para la educación de Adorno como pensador estético y social. En el decenio anterior a la primera Guerra Mundial, y sobre todo después de la caída de la monarquía de los Habsburgo en 1918, Viena vivía como un cascarón hueco de su barroco pasado católico e imperial, una ciudad llena de recuerdos de desolación y muerte lenta agudizados por el continuo sofocamiento burocrático y, en los años veinte, por la nueva enfermedad económica.¹³⁶ Las tradiciones aristo-

Viena etc. X

1

4

¹³² *Ibid.*, pp. 3-10.

¹³³ Petazzi, "Studien", pp. 27-28.

¹³⁴ Citado en Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 4.

¹³⁵ Su primer artículo publicado, escrito a la edad de dieciocho años, mostraba el derrumbe de las formas tradicionales en la literatura expresionista: T. Wiesengrund, "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur kritik neuer Dichtung", *Die Neue Schaubühne*, 2:9 (1920), pp. 233-236, reproducido en GS, vol. 2, pp. 609-611.

¹³⁶ Johnston, *The Austrian Mind*, pp. 73-75, 391-392.

críticas y burguesas no eran simplemente abandonadas o atacadas por sus artistas, como lo eran entre los dadaístas y constructivistas del Berlín contemporáneo, sino que se contemplaban en un estado visible de avanzado rigor mortis: muchos de los escritores y músicos modernistas más talentosos de Viena —Musil, Broch, Hofmannsthal, Kraus, Schoenberg, Berg y Webern (al igual que Kafka, de Praga)— no se sentían tan liberados de las formas sociales y culturales tradicionales como obligados a demostrar la autodestrucción histórica y el agotamiento de tales formas *desde adentro*. Esta perspectiva y el agotamiento de la tradición vivía sólo a través de su superación históricamente necesaria (un paradigma perfecto para una *Aufhebung*, o “negación”, hegeliana que simultáneamente “elevaba” y “preservaba”), habría de constituir una de las características inevitables del método histórico del análisis social y estético de Adorno.

Según Schoenberg, cuya obra afectó particularmente a Adorno, la justificación del surgimiento de la politonalidad residía en la evolución interna de la lógica musical del siglo XIX; el propio Schoenberg sólo estaba ejecutando su desenvolvimiento objetivo hacia la disolución final del centro tonal clásico.¹³⁷ Adorno sostuvo en 1925 que se requería el radicalismo cultural de Schoenberg en vista de la preocupación por la tradición histórica que solían usar los conservadores para justificar sus ataques a lo moderno. Hacia 1929, interpretaba Adorno que sirve a los propósitos ideológicos del privilegio clasista: “La disputa de la declinación de las obras en la historia tiene un propósito reaccionario; la ideología de la cultura como privilegio clasista no tolerará el hecho de que sus bienes elevados decaen eternamente, esos bienes cuya eternidad garantiza supuestamente la eternidad de la existencia de la propia clase.”¹³⁸

A fines de los años veinte subrayaba Adorno la necesidad de una superación dialéctica de la tradición, no un derrocamiento cabalístico. El expresionismo de Webern, discípulo de Schoenberg, debería ubicarse históricamente como la terminación y la inversión simultánea del individualismo romántico; una inversión similar se lograba en *Wozzeck* de Berg.¹³⁹ En 1932, sostuvo Adorno que la revelación freudiana de Schoenberg, acerca del ego en desintegración y las expresiones del inconsciente, había requerido medios musicales objeti-

¹³⁷ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 13-14, donde se examina el *Harmonielehre* de Schoenberg (1911).

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹³⁹ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 15, 210n.

ves radicalmente nuevos: el fin de las falsas armonías y la emancipación de la disonancia. Esto proveería una comunicación formal del urgente material expresivo.¹⁴⁰

Las raíces de Schoenberg se encontraban claramente en la revuelta expresionista contra el esteticismo vienés de fin de siglo. Como Karl Kraus, su compañero vienés a quien admiraba profundamente, y como el arquitecto Adolf Loos, Schoenberg defendía la "verdad" moderna contra el lenguaje poético y las fachadas "ilusorias" del impresionista *art nouveau*, y de la "belleza" simbolista.¹⁴¹ En la obra de Schoenberg, el arte se convierte en un medio vital para la expresión radical de las "verdades" emocionales de la angustia personal (sexual y de otra índole). Mientras que sus obras teóricas aclaran cómo debería desarrollarse la "expresión" por la vía del material musical objetivo (y así se distinguió claramente de los expresionistas, tales como Werfel y Toller), es indudable la dinámica explosiva y la intensa carga emocional de la música misma, sobre todo antes de 1914.¹⁴²

Pero la rebelión emocional no significaba necesariamente el compromiso político. Schoenberg, como muchos de los otros artistas vieneses principales, siguió siendo un revolucionario cultural, aunque no un revolucionario "estético". Mientras que los rebeldes culturales modernistas de París, Berlín y Moscú estaban tratando de unir su arte a la acción revolucionaria después de 1918, la batalla de Schoenberg contra la sociedad burguesa asumió una forma organizada en el santuario de su "Sociedad para la Ejecución Privada de la Música", un círculo de sus admiradores que se reunió desde 1918 hasta 1921, buscando algunos medios para evitar las presiones comerciales en la producción y la recepción de su música.¹⁴³ Algo de este agrupamiento exclusivo modernista, que mantenía alejados a las masas y al mundo comercializado en la mayor medida posible, subsistía alrededor de Schoenberg a fines de los años veinte y atraía profundamente a Adorno¹⁴⁴ (aunque Berg le parecía personalmente mucho más accesi-

¹⁴⁰ Adorno, "On the Social Situation of Music", Telos, 35 (primavera de 1978), páginas 133-137, originalmente publicado en la primera edición de la revista del Instituto de Frankfurt, *Zeitschrift für Sozialforschung*.

¹⁴¹ Allan Janik y Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (Nueva York, 1973), pp. 67-112.

¹⁴² Esto se advierte muy bien en los análisis de Schoenberg que hacen Schorske en *Fin de Siècle Vienna*, pp. 344-364, y Charles Rosen, *Arnold Schoenberg*, 1-22. Como en el capítulo II, he aprovechado la distinción que hace Walter Sokel entre el expresionismo objetivo y subjetivo en *The Writer in Extremis*, pp. 50-51, 106-113, 161.

¹⁴³ Rosen, *Schoenberg*, pp. 65-69.

¹⁴⁴ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 22.

ble).¹⁴⁵ La experiencia de Adorno con este enclave de *avant-garde* era importante para la formación de su noción de las formas disponibles para la "negación" crítica en la sociedad burguesa avanzada: aunque asumió una forma filosófica con el auxilio de las categorías marxianas, el concepto de la "negación" de Adorno habría de carecer en gran medida de peso político y análisis clasista. Sin un "sujeto" revolucionario colectivo, sólo podrían esperarse la protesta de la *avant-garde* contra el conjunto social represivo y los "momentos" de trascendencia utópica expresados en el trabajo de *avant-garde*.

A fines de los años veinte, Adorno pasó algún tiempo en Frankfurt con Horkheimer, mientras completaba su trabajo posdoctoral. Luego pasó a Berlín en 1930, donde participó en algunos círculos intelectuales que incluían a Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Bertolt Brecht.¹⁴⁶ Estas figuras, todas ellas ligadas al pensamiento y al arte social modernista, estaban tratando de desarrollar una estética marxiana crítica, diferente de las versiones comunistas oficiales. En estos años conoció Adorno por primera vez los métodos del análisis marxiano. Junto con muchos de sus amigos, Adorno se sintió profundamente influido por la *Historia y conciencia de clase* de Lukács, y hacia 1928 estaba incorporando en sus propias obras las críticas a la ideología burguesa formuladas por Lukács.¹⁴⁷ (Compartió la *Ideologiekritik* más con Horkheimer que con Benjamin; las obras de este último estaban relativamente libres de este modo de análisis social.)¹⁴⁸ Por supuesto, Adorno y Horkheimer no adoptaron totalmente la perspectiva de Lukács, ni siquiera en la forma relativamente crítica de *Historia y conciencia de clase*. Ambos rechazaron de plano la "teoría de la identidad" de Lukács, la afirmación de que el entendimiento objetivo de la historia y de sí mismo, la conciencia de clase del proletario, debidamente dirigidos por el Partido Comunista, estaban en unidad. Para ellos, la relación existente entre la teoría y la práctica tendría que estar altamente mediada; la validez de la teoría sería estrictamente independiente de las necesidades instrumentales del partido o de la clase trabajadora.¹⁴⁹ Adorno citaba ocasionalmente las injusticias clasistas impuestas al proletariado, pero su posición filosófica estaba arraigada en el sujeto racional individual, aunque contemplara al individuo históricamente y dentro

¹⁴⁵ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 15-16.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 17-20.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 20-21, 25-28.

¹⁴⁸ Lindner, "Herrschaft als Trauma", p. 82.

¹⁴⁹ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 27-32.

de un todo social mediador. En su crítica cultural, Adorno subrayaba reiteradamente, desde fines de los años veinte, que el escritor o el músico individuales sirven mejor a los propósitos sociales despejando los problemas internos de su material estético, en lugar de construir su obra como una contribución a las colectividades sociales actualmente existentes ¹⁵⁰ (un argumento usado contra Brecht y Benjamin en los años treinta, según hemos visto).

Fue a partir de tales consideraciones que Adorno / Benjamin posición política de Benjamin, a mediados de los años treinta, peli- grosamente cercana a la de Brecht y Lukács. Aunque criticaba el tra- bajo de Benjamin a mediados de los años treinta, Adorno se había visto profundamente influido por algunas de sus obras en el periodo de 1928-1931, especialmente por la introducción metodológica a la pre- marxista *Los orígenes de la tragedia alemana*. En su libro titulado *The Origin of Negative Dialectics*, Susan Buck-Morss ha demostrado vincentemente la repercusión de esta presentación del método de Benjamin sobre la forma del análisis marxiano del propio Adorno (los dos habían hablado extensamente a este respecto en 1929); así trata Buck-Morss de distinguir a Adorno de los otros miembros del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, el que estaría enca- bezado por Horkheimer después de 1931 (pero al que Adorno sólo se unió siete años más tarde). Usando en particular el ensayo de Adorno titulado "La actualidad de la filosofía", una disertación inau- gural como nuevo miembro de la facultad de filosofía de la Universi- dad de Frankfurt, y otra charla de 1932, "La idea de la Historia na- tural", Buck-Morss ha demostrado que, para Adorno, la historia aparecía como "configuraciones concretas dentro de los fenómenos", y a menudo en sus detalles aparentemente más insignificantes. Al revés de Horkheimer, quien se concentró en la iluminación ideoló- gica del pensamiento social burgués con categorías filosóficas tomadas de Hegel, Marx y Freud, Adorno se detuvo en el análisis microscó- pico más minucioso de los aspectos particulares empiricos, carentes de conceptos, de los artificios culturales. La importancia de estos detalles reside en su misma contingencia como una "pintura" ma- terial, única y concreta, del todo social. El filósofo no trataba de encontrar verdades universales, transhistóricas, que fuesen ilusorias (Horkheimer aceptaba esto), sino de construir "constelaciones" de as- pectos particulares discontinuos, transitorios, a fin de encontrar cierto grado de verdad histórica efimera, no buscada por los productores

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 82-87.

de los fenómenos (como el ejecutante de jazz o Schoenberg).¹⁵¹ Usando un lenguaje notablemente similar al de Benjamin, expresó Adorno en su conferencia inaugural:

El texto que la filosofía debe leer es incompleto, contradictorio y fragmentario... La interpretación filosófica auténtica no encuentra un significado fijo que se encuentre ya detrás de la cuestión, sino que la ilumina en forma repentina y momentánea, y la consume al mismo tiempo... La interpretación de lo que no es intencional mediante la yuxtaposición de los elementos analíticamente aislados, y la iluminación de lo real mediante el poder de tal interpretación, es el programa de todo conocimiento auténticamente materialista... Porque la mente es en efecto incapaz de producir o captar la totalidad de lo real, pero quizá pueda penetrar el detalle, explotar en miniatura la masa de la realidad meramente existente.¹⁵²

La historia recibía su significación sólo a través de la inevitable referencia de nuestra posición en el presente, y necesitaba que el sujeto filosóficamente conocedor descifrara sus significados tal como se sedimentan en los detalles minuciosos concretos del material cultural.¹⁵³ Todo esto se había sugerido en la introducción de Benjamin al *Trauerspielbuch*. Pero Adorno era muy selectivo en su recepción del Benjamin premarxista. No era sólo que evitase las formas de la afirmación teológica y mística con las que Benjamin había concebido su método de crítica inmanente y de análisis microscópico.¹⁵⁴ Nunca aceptó la noción de Benjamin de una intervención lingüística crítica como la construcción de una constelación radicalmente espacial, arrancada al tiempo históricamente evolutivo; ya en 1925 insistía en la *Aufhebung* temporal, dialéctica, de la tradición cultural. De igual modo, mientras que las primeras y las últimas obras de Benjamin presionaban por la eliminación de la subjetividad del autor (la de sus textos interpretados o la suya propia), Adorno insistía siempre en una mediación del sujeto y el objeto. El método de la crítica histórica de Benjamin procedió durante toda su carrera por líneas meta-

¹⁵¹ *Ibid.*, especialmente pp. 44-46, 88-114. Véase también a Lindner, "Herraschalt als Trauma", pp. 78-91.

¹⁵² Adorno, "The Actuality of Philosophy", *Telos*, 31 (primavera de 1977), páginas 126-127, 133.

¹⁵³ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 50-53.

¹⁵⁴ Esta es la distinción principal citada por Buck-Morss entre la introducción del *Trauerspielbuch* y el método de Adorno. Véanse las pp. 90-95 de *Origin of Negative Dialectics*.

foricamente poéticas e impersonales, la conexión de correspondencias imaginistas inspiradas por los simbolistas (aunque tales "imágenes" fuesen producidas por alguien que estuviese influido por conceptos marxianos o de otra clase). En cambio, Adorno interpretaba en forma explícita y sistemática sus detalles microscópicos en forma categorías sociológicas y filosóficas. Aunque las revelaciones expresionistas de la personalidad individual amenazada eran su materia prima favorita (algo que Benjamin había rechazado desde largo tiempo atrás como el producto de una preocupación burguesa por el "alma" privada), Adorno mediaba teóricamente sus datos en una forma descartada por las "correspondencias" de Benjamin.

En su primera obra de crítica marxista que mostraba la influencia de algunos de los métodos de Benjamin. "Die Oper Wozzeck" (1929), Adorno mostraba ya la distancia que lo separaba de su más viejo amigo. A pesar del intento de Berg, había una convergencia estructural entre la lógica interna de la música expresionista y un entendimiento crítico marxista de la sociedad contemporánea, alegaba Adorno: "El sufrimiento de cada individuo ha entrado a la lucha de clases y se ha rebelado contra el orden burgués."¹⁵⁵ Aunque la referencia a la "lucha de clases" era desusada en Adorno, no ocurría lo mismo con el examen apreciativo de la subjetividad expresionista mediante la teoría dialéctica. Los contrastes existentes entre Benjamin y Adorno a fines de los años treinta se debían mucho menos a algún cambio de Benjamin después de 1928, o algún alejamiento brusco del libro barroco —el método de análisis al que Adorno lo instaba a regresar—, que a la revelación más gráfica de ciertas diferencias existentes entre los dos pensadores desde las primeras etapas de sus "carreras".¹⁵⁶ Qui-

¹⁵⁵ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 23 y 211n.

¹⁵⁶ He subrayado este punto porque Buck-Morss, en su importante libro sobre Adorno, contempla sus críticas a Benjamin enteramente dentro de la perspectiva de Adorno, como derivadas del alejamiento, por parte de Benjamin, de un "programa común" que supuestamente habían compartido ambos pensadores en 1928-1929. Sin embargo, Adorno fue muy selectivo en su recepción de Benjamin en estos años, como he tratado de demostrar. Buck-Morss considera que el trabajo inicial de Benjamin (antes del surrealismo y de Brecht a fines de los años veinte) conduce en efecto hacia la interpretación de Adorno en mayor medida que hacia el pensamiento posterior del propio Benjamin. Esto se aclara en una reseña excelente de *The Origin of Negative Dialectics*, publicada por Peter Hohendahl en *Telos*, 34 (invierno de 1977-1978), pp. 134-137. En los años cincuenta, Adorno pudo apreciar la continuidad de la obra de Benjamin, sugiriendo ahora que las raíces de su estudio de las *Arcades* y su "La obra de arte" se encuentran en los escritos premarxistas. Véase, por ejemplo, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms*, pp. 227-242.

rá convenga sugerir aquí un último contraste de sus años formativos antes de 1928: como hemos visto, la perspectiva de Benjamin después de la primera Guerra Mundial contenía matices políticos revolucionarios de naturaleza anarquista, y el impacto de la inflación revolucionaria lo hacía considerar su situación como análoga, aunque no idéntica, a la del proletariado a mediados de los años veinte. Estos dos ingredientes eran ajenos a la postura de Adorno, quien usaba los métodos analíticos marxistas en formas despolitizadas y con escasa referencia a la clase trabajadora.

Aparte de la absorción altamente selectiva de métodos críticos tomados de Lukács y Benjamin, y las primeras sugerencias de categorías freudianas, los primeros estudios marxistas de Adorno muestran la huella de un gran desarrollo social de la República de Weimar: el proceso de racionalización y monopolización dentro de la industria alemana, que se desarrolló con gran rapidez tras la inflación de 1923. La creciente concentración del capital y la compra de empresas más pequeñas; la creciente tendencia a evadir los mecanismos del mercado y la dinámica de la competencia, y a fijar precios de empresas directamente la expansión de la demanda de consumo, y crear técnicas empresariales norteamericanas de la producción en masa y la racionalización del proceso laboral a fin de elevar la productividad del trabajo y disminuir las operaciones espontáneas; el uso de la tecnología avanzada, la eficiencia administrativa, la falta de imaginación:¹⁵⁷ todos estos rasgos del capitalismo poscompetitivo, posliberal, de la República de Weimar, habrían de recibir un tratamiento teórico en la obra de la Escuela de Frankfurt. En el primer número de su revista, *Zeitschrift der Sozialforschung*, publicó Adorno el principal tratamiento inicial del análisis social de la música, que sugería tales procesos de capitalismo administrado¹⁵⁸ pocos años antes de que Friedrich Pollock conceptuara estos desarrollos para el Instituto a través de la teoría del "capitalismo monopólico estatal".¹⁵⁹ En esta

¹⁵⁷ Véase en particular a Robert Brady, *The Rationalization Movement in German Industry: A Study in the Evolution of Economic Planning* (Nueva York, 1970). Sobre la relación de este aspecto de la historia de Weimar con la Escuela de Frankfurt, véase a Slater, *Origin and Significance of the Frankfurt School*, pp. 16-21.

¹⁵⁸ Adorno, "On the Social Situation of Music", pp. 128-164.

¹⁵⁹ Véase a Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 152-155, sobre la obra de Pollock. Siegfried Kracauer, un amigo de la familia de Adorno con quien había estudiado desde 1917 (Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 2) y de quien siguió siendo amigo íntimo durante varios decenios, habla examinado la racionalización del trabajo la penetración de los métodos automatizados en las oficinas durante los años veinte, su análisis precursor de las clases medias bajas titulado *Die Angestellten* (Frank-

concepción. el Estado operaba ahora para ayudar al control técnico y administrativo de las corporaciones y a la coordinación de la economía en una forma poscompetitiva.¹⁶⁰ Esta habría de ser una característica importante de la clase de análisis marxiano de la Escuela de Frankfurt y se reflejó en la principal de las obras escritas en colaboración por Adorno y Horkheimer en los años cuarenta. *The Dialectic of Enlightenment*, donde apareció el capítulo "La industria de la cultura".

En sus dos ensayos sobre "La situación social de la música" (1932), Adorno afirmó que los cambios históricos del proceso de racionalización aparecen de un modo altamente mediado, dentro de la "Neue Sachlichkeit", o música objetivista de la cultura de Weimar en los años veinte. La conexión no era del todo descabellada: muchos escritores, artistas y compositores relacionados con esta corriente estaban trabajando positivamente al culto norteamericano (o soviético) de la tecnología en sus diversos intentos por destruir los vestigios de la subjetividad romántica y expresionista en su obra.¹⁶¹ Adorno sostenía ahora que mientras la música de Schoenberg desarrollaba un principio objetivo del orden en forma dialéctica, a partir de las fuentes psicológicas subjetivas de su material, los objetivistas carentes de imaginación, Stravinsky y Hindemith, revocaban artificialmente toda expresión individual en sus reversiones anacrónicas a las formas musicales burguesas. Adorno combinó en su defensa de Schoenberg y Berg ciertas motivaciones paralelas tomadas de sus contemporáneos vieneses Karl Kraus, Adolph Loos, Sigmund Freud y Oskar Kokoschka.¹⁶² Mientras que esta cultura vienesa montaba una protesta poderosa contra el conjunto social cada vez más tecnificado y racionalizado, precisamente mediante la demostración de la reducción de la expresión individual en el mundo contemporáneo, Stravinsky, Hindemith y los nuevos "objetivistas" estaban abrazando la alienación del yo en las economías industriales más avanzadas: "Se manifiesta la organización esta-

furt, 1930). "Das Ornament der Masse", un ensayo de Kracauer escrito en 1927 (reproducido y traducido al inglés con el título de "The Mass Ornament" en *New German Critique*, 4 [primavera de 1975], 65-76), había elucidado las repercusiones de la tecnificación en las formas de la cultura popular. Acerca de Kracauer y su relación con Adorno, véase a Martin Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer", *Salmagundi*, 31/32 (otoño de 1975-invierno de 1976), pp. 49-106.

¹⁶⁰ Slater, *Origin and Significance of the Frankfurt School*, pp. 20-21.

¹⁶¹ Acerca del fenómeno muy difundido del *Neue Sachlichkeit* en las artes y el pensamiento social de Weimar, véanse dos estudios iluminantemente amplios: Willett, *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, y Lethen, *Neue Sachlichkeit*.

¹⁶² Adorno, "On the Social Situation of Music", pp. 133-138.

tal-corporativa de un contexto económico altamente industrial, que en la música objetivista aparece como una imagen conformante." Tanto en la manera de su composición como en su reproducción, la música objetivista muestra la misma "limitación de... la libertad y las mismas tendencias hacia la tecnificación y la racionalización experimentadas fuera de la música en el desarrollo social y económico. La perfección de la máquina y la sustitución de la fuerza de trabajo humana por las fuerzas mecánicas se ha vuelto una realidad también en la música".¹⁶³ Pero la "transición del capitalismo competitivo al capitalismo monopólico" (a la que se refirió específicamente Adorno), que se oculta en los mismos procesos que parecen hacer la sociedad más "racionalizada" debe entenderse como creadora de un orden más irracional aún que el antiguo orden liberal burgués.¹⁶⁴ (Se decía "irracional" aquí en el sentido marxiano de una mala dirección de los recursos sociales en contra de la satisfacción real de las necesidades humanas.)

En esta forma sugirió en primer término Adorno, bajo el impacto de la economía de la República de Weimar de influencia norteamericana, la visión de la sociedad capitalista contemporánea que habría de recibir expresión plena en *Dialectic of Enlightenment*, escrita en los Estados Unidos en 1944-1945. El paso siguiente, la percepción del advenimiento del fascismo como una continuación del sistema férreo del capitalismo administrado, y por ende la visión de las realidades norteamericanas teniendo frecuentemente en mente la realidad nazi (las perspectivas distorsionantes del posterior exilio norteamericano de Adorno), también se sugería en sus ensayos de 1932 acerca de la música. Así pues, el desarrollo del pensamiento social de Adorno reflejaba en parte las interacciones norteamericano-alemanas desde el capitalismo estabilizado de mediados de los años veinte, pero también algo de su propia "imaginación fuertemente dialéctica".¹⁶⁵ Se ha sugerido que las polaridades del pensamiento de Adorno —la esperanza utópica y la evaluación oscuramente pesimista— se formaron parcialmente en el doble impacto que ejercieron sobre él la cultura utópica expresionista de 1918-1922 y la destrucción de su perspectiva mesiánica en la tranquilizante época de restauración económica, política y cultural iniciada en Alemania después de 1924.¹⁶⁶

¹⁶³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶⁵ El término de "imaginación dialéctica" es el título del estudio de la Escuela de Frankfurt hecho por Martin Jay.

¹⁶⁶ Petazzi, "Studien zu Leben und Werk Adorno", p. 28.

Así se olvida que el expresionismo de Adorno se había formado en gran medida en el crisol vienés (que nunca tuvo una fase milenaria), y que su dimensión utópica era una cuestión muy subordinada a partir de 1925. Armado con la visión sombría de la desintegración del individuo "autónomo" burgués, Adorno usó la racionalización técnica (posliberal de la economía de Weimar para transferir ese lamento tan fuerte en Viena) al análisis de las sociedades industriales avanzadas como la Alemania nazi y los Estados Unidos.

Aunque continuó escribiendo ensayos dialécticos sobre la música, las obras principales de Adorno en el decenio de 1928-1937 no fueron exámenes del capitalismo moderno ni de su arte, sino críticas de las últimas fases de la filosofía burguesa. Al revés de su amigo Horkheimer, Adorno era mucho menos un sociólogo que un filósofo, aunque utilizara categorías sociales en última instancia, y la ciencia social de Horkheimer era altamente filosófica.¹⁶⁷ Mientras que los ensayos de Horkheimer revelaban una profunda indignación moral por la injusticia social, con una impronta creciente de la inutilidad schopenhaueriana de la lucha, Adorno estaba preocupado por el problema de la verdad (aunque siempre era una verdad social, histórica, no una verdad eterna).¹⁶⁸ Pero estas diferencias no les impidieron trabajar muy unidos después de 1936, ni que Adorno se viese influido por el trabajo del Instituto antes de 1938 (cuando se unió formalmente al grupo de Nueva York). De todos modos, los estudios filosóficos escritos por Adorno acerca de Kierkegaard (en 1928-1933) y de Husserl (1934-1937) eran en gran medida independientes del Instituto, aunque compatibles con algunas de sus direcciones principales bajo Horkheimer.

Al igual que en sus análisis musicales, Adorno trataba de demostrar la autodestrucción dialéctica de la tradición en las filosofías "burguesas" tardías de los pensadores existencialistas y fenomenológicos. Así como Schoenberg, Berg y Webern habían completado la "supresión" (*Aufhebung*) del individualismo romántico, Kierkegaard y Husserl habían revelado, a pesar de sí mismos, la autoliquidación de todo idealismo burgués que trate de construir el mundo a partir de una subjetividad pura. El análisis de Adorno no trataba sólo de "exponer" los sesgos ideológicos del idealismo, sino de revelar su verdad social (nada intencional): la falacia filosófica de la contemplación del mundo como enteramente autogenerado, y la falacia histórica del

167 Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 66-68, 234n.

168 *Ibid.*, pp. 9, 67.

supuesto de la experiencia integrada real (*Erfahrung*) bajo las condiciones administradas de la burguesía avanzada.¹⁶⁹ Más tarde, en los años cincuenta, en un estudio de Martin Heidegger, Adorno habría de continuar estas líneas de argumentación en una polémica devastadora contra el lenguaje de la "autenticidad" existencial que estaba de moda.¹⁷⁰ Aunque Husserl había dejado atrás el psicologismo en algunos sentidos, y Adorno había aprendido mucho de su análisis microscópico de la percepción de los objetos, Adorno pensaba que aquí habla una aspiración, como entre los existencialistas, por las "esencias" ahistóricas más allá de la apariencia.¹⁷¹

Estos filósofos burgueses reducían el objeto al sujeto —acusaba Adorno—, en vez de mediar dialécticamente el uno con el otro. Invirtiendo el problema, los marxistas ortodoxos y los positivistas burgueses eliminaron el papel del sujeto activo en el conocimiento y en la historia. Adorno se oponía así a todas las teorías de la "identidad" que armonizaban falsamente, o aun eliminaban, las contradicciones existentes entre lo particular y el todo, lo individual y lo colectivo, la historia y la naturaleza, y el objeto y el sujeto, como ocurría cada vez más en la práctica en las sociedades industriales avanzadas monolíticas. Al igual que Horkheimer, había aprendido mucho de las versiones dialécticas de las categorías de opuestos realizadas por Hegel, donde cada antinomia, llevada hasta su conclusión lógica, revela al opuesto sin identificarse con él.¹⁷² Sin embargo, las premisas de la obra de Hegel, la postulación de una identidad final entre la lógica y el Ser, la mente y la realidad, y las pretensiones ontológicas de la verdad absoluta, eran ajenas a las ambiciones más modernas y limitadas de Adorno, las que compartía con los miembros de la Escuela de Frankfurt que se agrupaban alrededor de Horkheimer, incluido Herbert Marcuse. (Además, la dialéctica no era reducible a las categorías lógicas, como había demostrado Marx.) No había ningún campo final de conocimiento o realidad, sólo chispazos contingentes, fragmentarios, de la verdad histórica que se encontraban en un "campo de fuerzas" insolubles y continuamente cambiantes entre el sujeto y el objeto.¹⁷³ En consecuencia, mientras que el trabajo filosófico realizado por Adorno en los años treinta, así como sus análisis musicales, mostraba algo de la influencia de los métodos de Benjamin— el

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 114-121; Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 68-70.

¹⁷⁰ Véase a Adorno, *The Jargon of Authenticity* (Londres, 1973).

¹⁷¹ Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 68-69.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 46-49.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 46-47.

estudio de Kierkegaard, por ejemplo, descifraba la "constelación" histórica concreta del pensador y la "imagen" del "interior burgués".¹⁷⁴ También se relacionaba con la clase de estudios dialécticos realizados por Horkheimer, Marcuse y otros miembros del círculo interior de la Escuela de Frankfurt en este decenio.

En el capítulo siguiente examinaremos en mayor extensión la obra de la Escuela de Frankfurt; por ahora sólo necesitaremos citar brevemente otras características comunes de su obra que Adorno compartió a partir de los años treinta. Además de la teoría histórica del capitalismo administrado posliberal, y el énfasis filosófico en la mediación dialéctica, la Escuela de Frankfurt empezó a utilizar a principios de los años treinta los conceptos psicoanalíticos en el análisis social, en gran medida a resultas de un pesimismo creciente acerca de la potencialidad revolucionaria de la clase trabajadora. Esperaban estos autores que la teoría freudiana ayudaría explicar las fuentes psíquicas del conservadurismo instintivo de las masas —"el errado amor por lo que las daña", como escribieron Adorno y Horkheimer en *Dialectic of Enlightenment*—, si se filtraba adecuadamente a través de una perspectiva marxiana revisada de la sociedad industrial.¹⁷⁵ Antes, en su *Habilitationschrift* de 1926, Adorno había recurrido a Freud en sus esfuerzos por encontrar un conocimiento racional en el funcionamiento del inconsciente, y había enmarcado las investigaciones de Freud en la diversidad de las filosofías irracionalistas generalizadas en Alemania en los años veinte.¹⁷⁶ A fines de los años treinta, sobre todo con la ayuda del artículo de Erich Fromm para la obra colectiva del Instituto titulada *Studien über Autorität und Familie*, y de los ensayos de Horkheimer, Adorno subrayaba el análisis freudiano de la dependencia masoquista de la autoridad en sus artículos sobre el jazz y la cultura de masas.¹⁷⁷ Así pues, la teoría psicoanalítica proveía un acceso a los problemas de la conformidad de las masas y el autoritarismo en las sociedades avanzadas y, concomitantemente, perspectivas psicosociales sobre la liquidación del individuo en un mundo de dominación técnica.

Mientras que el Instituto se concentraba en los años treinta en la desatención de la existencia material objetiva de diversas formas del pensamiento burgués individualista e irracionalista, a fines de ese decenio, de modo genuinamente dialéctico, apareció una intensifi-

¹⁷⁴ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 114-121.

¹⁷⁵ Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 36-37, 105, 116.

¹⁷⁶ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 17-19.

¹⁷⁷ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 194.

cación del interés por el eclipse de la subjetividad individual.¹⁷⁸ Era esta alarma la que sonaba Adorno a Benjamin en sus cartas de 1935. 1938, donde criticaba la aparente "identificación de Benjamin con los agresores", tecnológicos y colectivos, y acusaba a Benjamin de negar un papel al "sujeto" racional en el proceso del conocimiento. Mientras que el "descubrimiento" del inconsciente por parte de Benjamin dejaba de lado a Freud y asumía la forma impersonal del espacio-imagen público de los surrealistas dentro de la mente "privada",¹⁷⁹ a fines de los años treinta había llegado Adorno a citar una destrucción de la subjetividad individual como la amenaza más desastrosa para cualquier esperanza de un futuro diferente, más prometedor. Ahora —insistía una y otra vez Adorno—, cuando el sujeto colectivo (es decir, los trabajadores) había perdido todo vestigio de la negación real, sólo el individuo vulnerable, en su existencia inmensamente menguada, retenía los últimos vestigios de resistencia ante el todo social cada vez más homogeneizado; estos vestigios —subrayaba Adorno— deberán alimentarse con cuidado. En su expresión más dolorosa y personal, en ciertos sentidos su obra más lúcida, *Minima Moralia: Reflections of a Damaged Life*, escrita en los Estados Unidos a principios de los años cuarenta, escribió Adorno:

En vista del unísono totalitario con el que se proclama la erradicación de las diferencias como un propósito en sí mismo, es posible que aun una parte de la fuerza social de la liberación se haya retirado temporalmente a la esfera individual. Si la teoría crítica aletea allí, no es sólo con una mala conciencia... Mientras que el individuo, como todos los procesos de producción individualistas, se ha quedado atrás del estado de la tecnología y se ha vuelto históricamente obsoleto, se convierte en el custodio de la verdad, como el condenado contra el victorioso.¹⁸⁰

Adorno llegó a los Estados Unidos en 1938 para unirse a la Escuela de Frankfurt en Nueva York. Preocupado por su propia carrera intelectual y culturalmente arraigado en Europa Central, había permanecido en Alemania durante el mayor tiempo posible. En 1934, cuando vio que la emigración era necesaria, su primera elección fue Viena, pero su solicitud para continuar sus estudios fue rechazada por la facultad de filosofía de la Universidad. Entonces fue a Inglaterra, donde

¹⁷⁸ *Ibid.*, pp. 52, 276-277.

¹⁷⁹ Benjamin, *Reflections*, pp. 177-192.

¹⁸⁰ Adorno, *Minima Moralia*, (Londres, 1974), pp. 17-18, 129.

EL DESARROLLO DE SU PENSAMIENTO

SOC. ELEG. Monofonista:
A239=M

estudió en Merton College, Oxford, cuya refinada atmósfera académica lo atraía. Sin embargo, durante los tres años y medio siguientes realizó frecuentes viajes a Alemania, visitando a su familia en Frankfurt y a su futura esposa, Grete Karplus, en Berlín.¹⁸¹

Más aún que otros miembros del Instituto de Frankfurt, Adorno habría de sentirse intensamente alienado de la sociedad y la vida intelectual norteamericana. A causa de sus conexiones superficiales con el judaísmo y su alejamiento de toda política, Adorno se había sentido mucho más a gusto que Benjamin en la Alemania prenazí. Ahora, en los Estados Unidos, se profundizaron en la Alemania prenazí. Ahora, Adorno y su elitismo izquierdista. Trabajando en un Proyecto de Investigación Radical de la Universidad de Princeton, bajo la dirección del sociólogo Paul Lazarsfeld, Adorno reaccionó airado contra su estudio puramente empírico y cuantitativo de la recepción de programas de radio. Alegaba Adorno que estas técnicas sólo validaban las pretensiones comerciales de que las opiniones del público eran espontáneas y los consumidores eran los árbitros de lo que se producía. Pero sólo la teoría social crítica podría demostrar las formas administradas del "gusto" y la "elección", la producción de una "conciencia cosificada, en gran medida manipulable, apenas capaz de una experiencia espontánea". Las reacciones del auditorio estaban formadas, eran la interiorización de las "órdenes" suaves del aparato. (Adorno descartó arrogantemente, con objeciones filosóficas, toda necesidad de verificación empírica de tales afirmaciones.) Cuando llegó a los Estados Unidos en 1938, escribió Adorno casi treinta años después, "no había advertido la medida en que la 'racionalización' y la estandarización habían penetrado en los llamados medios masivos".¹⁸²

Mientras que su rechazo cultural frente a las formas colectivas y tecnificadas del capitalismo avanzado aumentaba en los Estados Unidos, al igual que su pesimismo político acerca del cambio estructural cualitativo, en ciertos sentidos se aproximaba ahora Adorno a un marco analítico marxiano. La cultura y la sociedad norteamericanas lo curaron, pensaba Adorno, de todos los supuestos idealistas que le quedaban acerca de la primacía o autonomía del Geist o del cultivo estético.¹⁸³ La mercantilización casi total de la vida cultural en los Es-

¹⁸¹ Rose, *The Melancholy Science*, p. 9; Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 136-138; Jay, *Dialectical Imagination*, p. 68.

¹⁸² Adorno, "Scientific Experiences of an European Scholar in America", *The Intellectual Migration*, comps. Donald Fleming y Bernard Bailyn (Cambridge, Mass., 1969), pp. 340-349.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 367.

tados Unidos, la dominación de los valores de intercambio en una sociedad que estaba ejerciendo una influencia creciente sobre Europa y era la onda del futuro, llevaron a Adorno a subrayar más que nunca las estructuras burocráticas corporativas de la toma de decisiones finales.¹⁸⁴ Los efectos muy homogeneizantes de la "cultura masiva", y la defensa de una ideología falsa de la igualdad, podrían iluminar quizá las disparidades de clases socioeconómicas todavía arraigadas, según esperaba Adorno en 1942.¹⁸⁵ Uno de los argumentos centrales de la *Dialectic of Enlightenment* (escrita a principios de los años cuarenta) era que el "progreso" de la racionalidad tecnológica, sin cambios revolucionarios en la estructura social y económica, estaba provocando el retorno del barbarismo mítico como una característica primordial de la sociedad capitalista avanzada. Pero un desencanto creciente con toda praxis política para la generación de los cambios necesarios en opinión de Adorno, y una certeza creciente del carácter monolítico de la interconexión del todo social, conducen fácilmente a la omisión de estos aspectos marxistas de su obra.

Dialectic of Enlightenment, *Minima Moralia*, y la *Philosophy of Modern Music*, las tres obras principales del exilio norteamericano de Adorno, contenían muchos pasajes donde se asimilaba la sociedad norteamericana a la de la Alemania nazi. Sólo se ofrecía la sugerencia de que el terror y la coerción directos diferían de las formas más suaves, pero no menos eficaces, de conformismo impuesto, para distinguir entre las realidades ampliamente contrastantes.¹⁸⁶ Pero más significativos aún como una indicación de la perspectiva histórica de Adorno eran ciertos pasajes donde se distinguía la sociedad capitalista norteamericana contemporánea de las estructuras relativamente precapitalistas de Europa Central antes de la primera Guerra Mundial. Aunque la antigua sociedad no podría retornar jamás, Adorno subrayaba que, gracias a sus vestigios "feudales", había permitido cierta libertad frente al valor de cambio, la falsa "identificación" de las cosas a causa de su conversión a equivalencias puramente cuantitativas, monetarias. Estos reductos de libertad frente a lo que era en los Estados Unidos un capitalismo total permitieron un florecimiento final del pensamiento y la cultura europeos, incluido el de los modernistas. Usando este contraste histórico para iluminar el actual estado de cosas, sin afirmar (como lo había hecho Lukács) que

¹⁸⁴ Esto es evidente en el capítulo de *Dialectic of Enlightenment* que se ocupa de la "industria de la cultura", pp. 120-168.

¹⁸⁶ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 187.

¹⁸⁶ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 172.

la alta cultura de la Europa del siglo XIX podría adaptarse simplemente al siglo XX, Adorno y Horkheimer escribieron en *Dialectic of Enlightenment*:

Fue la Europa prefascista la que no siguió la tendencia hacia el monopolio cultural. Pero fue precisamente este retraso lo que dejó al intelecto y la creatividad cierto grado de independencia y permitió la existencia de sus últimos representantes, por frágil que fuese. En Alemania, la incapacidad del control democrático para impregnar la vida había conducido a una situación paradójica. Muchas cosas estaban exentas del mecanismo del mercado que había invadido a los países de Occidente. El sistema educativo que había invadido a los países así como los niveles artísticos, las grandes orquestas, los teatros, frutaban de protección. Los poderes políticos, los museos, dispuestos, que habían heredado tales instituciones del absolutismo, las habían dejado con cierto grado de libertad frente a las fuerzas dominantes del mercado, como lo habían hecho los príncipes y los señores feudales hasta el siglo XIX. Esto fortalecía al arte en esta última fase, frente al veredicto de la oferta y la demanda.¹⁸⁷

Según Adorno, esta misma cultura antigua, en declinación, generaba las protestas de *avant-garde* contra la alienación capitalista, como las que descifraba en las obras del círculo de Schoenberg. (Este era el contexto histórico de la insistencia de Adorno en la inversión dialéctica de la tradición, y no en su abandono caballesc.) Pero tal resistencia a los criterios del mercado, la posibilidad misma de una cultura crítica, se frustraba en los Estados Unidos por la ubicuidad (e interiorización) de los valores de cambio tan manifiesta en los productos de la "industria de la cultura". "Los Estados Unidos... despliegan el capitalismo en un estado de pureza casi total, sin ningún vestigio precapitalista", escribió Adorno en 1967, cuando ya podía evaluar plenamente la creciente semejanza de Europa Occidental con este estado de cosas. (Esto era precisamente lo que había atraído a Brecht, el defensor de una tecnología capitalista "reorientada", hacia los Estados Unidos en los años veinte.) Los padres de Adorno, como muchos empresarios austriacos y alemanes (especialmente los judíos), habían tratado de justificar su riqueza alentando la educación intelectual y estética de sus hijos. Pero los Estados Unidos, por comparación, eran una sociedad sin apologías, francamente adquisitiva, cuyo culto al éxito empresarial —como ha demostrado Richard Hofstadter— estaba

¹⁸⁷ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 132-133.

marcado por una clara falta de respeto a los valores estéticos y el pensamiento crítico especulativo.¹⁸⁸ precisamente los puntales de la formación europea cultivada de Adorno. En *Minima Moralia*, valorizaba Adorno los vestigios "feudales" que diferenciaban a Europa de los Estados Unidos. Convendrá una cita extensa:

En Europa sobrevive el pasado preburgués en la vergüenza que se siente cuando se recibe un pago por servicios o favores personales. El nuevo continente no sabe nada de esto... Lo que se consideraba deshonroso en los artistas y los académicos era precisamente lo que provocaba su mayor rechazo, la remuneración; y Hölderlin, el tutor privado, tanto como Liszt, el pianista, experimentaron en el empleo episodios que generaron su oposición a la conciencia dominante... Aunque la fuerza mayor de la utilidad burguesa superara y compenetrara en exceso tales reacciones, subsistía la duda de que el hombre estuviese hecho sólo para el intercambio. En la conciencia europea, los vestigios del pasado eran fermentos de lo nuevo. En cambio, en los Estados Unidos, ... la evidencia de la máxima de que el trabajo no es una desgracia, la ausencia franca de toda presunción acerca de la ignominia, en el sentido feudal, de las relaciones de mercado, la democracia del principio de las ganancias, contribuyen a la persistencia de lo que es totalmente antidemocrático, la injusticia económica, la degradación humana. A nadie se le ocurre que podría haber algunos servicios que no se pueden expresar en términos de valor de cambio. Ésta es la verdadera condición del triunfo de esa razón subjetiva que es incapaz de pensar la verdad intrínsecamente válida, y la percibe sólo como algo que existe para los demás, como algo intercambiable. Si al otro lado del Atlántico la ideología era el orgullo, aquí es la entrega de las mercancías.¹⁸⁹

Tales observaciones pasaban por alto ciertos contrastes históricos importantes entre los Estados Unidos y Europa Central en los años treinta y principios de los cuarenta. Adorno no prestaba atención al hecho de que el fascismo alemán e italiano floreciera entre élites precapitalistas que desdénaban el comercio, aunque fortaleciera el poder económico de las grandes empresas. Además, la misma ubicuidad de la ideología y la práctica capitalistas en la sociedad norteamericana, sin amenazas revolucionarias o siquiera moderadamente socialistas que las pusieran en peligro (como ocurría en el continente europeo), había permitido también que prevaleciera el sistema social

¹⁸⁸ Hořtadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, p. 251. La extensa discusión del componente mercantil del antiintelectualismo norteamericano se encuentra en las páginas 293-298.

¹⁸⁹ Adorno, *Minima Moralia*, pp. 195-196.

sin recurrir a medidas verdaderamente autoritarias. Obviamente, la tradición y la realidad de las salvaguardias legales constitucionales, la larga experiencia de la vida política, jugaba también aquí un papel importante. De todos modos, los comentarios de Adorno sobre la sociedad norteamericana sugieren la fuerza de la oposición a la instrumentalización del arte y el pensamiento, y a las "identidades" comercialmente inducidas, en el anticapitalismo de Adorno, formado en la rica cultura estética de los vestigios "feudales" de Europa Central.

Adorno no estaba sugiriendo un retorno a los privilegios aristocráticos o académicos, según el modelo alemán del siglo XIX. No era un "mandarín" que tratara de usar la filosofía idealista y la cultura tradicional como una defensa de intereses sociales creados para la cultura educativa, como lo hacían los profesores descritos en el estudio hecho por Fritz Ringer, de la comunidad académica alemana y su larga batalla de retaguardia contra la moderna sociedad capitalista en el periodo de 1890-1933.¹⁹⁰ Adorno compartía el elitismo cultural de los académicos alemanes, su desconfianza de la razón instrumental y los valores utilitarios, positivistas, así como su actitud defensiva hacia una sociedad masiva moderna y tecnológica (en suma, el "Occidente"), pero no compensaba el vulgar materialismo "moderno" con un idealismo igualmente vulgar que escondía las injusticias materiales y la infelicidad sentida detrás de una cortina de retórica grandilocuente. Tampoco cosificaba la cultura y el pensamiento idealistas tradicionales como un conjunto de verdades protegido contra los movimientos cambiantes de la historia. Además, Adorno rechazaba las ideologías nacionalistas y los llamados a la *Gemeinschaft* utilizados por muchos profesores para canalizar políticamente sus lamentos culturales.¹⁹¹

Pero había un grupo de "mandarines modernistas" que rechazaban las concepciones nostálgicas reaccionarias de sus colegas, entendían realísticamente la inevitabilidad histórica de la sociedad industrial, y estudiaban sus características con métodos de las ciencias sociales influidos, en parte, por el materialismo histórico (Weber, Tönnies, Simmel, Brentano y Troeltsch fueron sus principales luminarias), aunque compartían la política nacionalista y la perspectiva social pesimista.¹⁹² Si pueden ser descritos como mandarines del "centro" (lo que refleja algo de su política moderadamente "conservadora" o

¹⁹⁰ Ringer, *Decline of the German Mandarins*.

¹⁹¹ Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 294-295.

¹⁹² Ringer, *Decline of the German Mandarins*, pp. 128-143, 202-212, 269-281.

"liberal"), quizá podamos ver a Adorno como una especie de "mandarín" de la izquierda, a condición de que no tomemos esto tan al pie de la letra, que reduzcamos su pensamiento simplemente a una defensa de los privilegios institucionales o sociales creados; el término deberá entenderse en sentido metafórico como algo sugerente de una perspectiva social general. Sería necesaria también otra precisión vital: Adorno subrayó reiteradamente la inversión dialéctica, históricamente necesaria, de la alta cultura del siglo XIX en la mejor obra avanzada de los modernistas. En el pensamiento de Adorno subsistían algunas huellas históricas de la perspectiva social de la antigua élite intelectual, pero tales huellas se refractaban a través de los prismas de lo estéticamente moderno (un rasgo común en la *avant-garde* vienesa) y lo socialmente marxista. Mientras que Lukács trataba de compensar sus inicios patricios con su defensa de un arte realista popularmente recibido, Adorno no se disculpaba por las fuentes aristocráticas de su postura de *avant-garde* cultural, las que se habían filtrado a través de la *haute bourgeoisie* estéticamente cultivada de Frankfurt y de Viena. Aunque había en sus críticas ciertos rasgos socialistas y democráticos genuinos, era inconfundible la nota del desdén estético tradicional de la clase alta por la cultura masiva mercantilizada. El mismo Adorno había escrito acerca de este anticapitalismo socialista-aristocrático de manera verdaderamente dialéctica: "Los vestigios de lo antiguo [la pedantería acerca de lo ignominioso, en el sentido feudal, de las relaciones del mercado, la democracia del antiguo principio de la ganancia] eran fermentos de lo nuevo en la conciencia europea."¹⁹³

Los ataques izquierdistas "aristocráticos" de Adorno contra la cultura masiva norteamericana coincidían históricamente con una forma conservadora del "populismo" surgido en la vida intelectual norteamericana a mediados de los años treinta. Frente al hitlerismo y el estalinismo, y con el éxito aparente de las políticas del Nuevo Trato para evitar los peores efectos de la depresión, muchos escritores nor-

¹⁹³ Esto no significa que una "vena" aristocrática nos convierta en un elitista conservador. En las críticas formuladas por Adorno contra la "cultura popular" había claros elementos antiautoritarios, antiascéticos y democráticos. Mi propio análisis de la postura de Adorno deberá distinguirse del de autores como Edward Shils, quien pasa por alto las diferencias existentes entre la polémica izquierdista de Adorno y la de los conservadores de alta cultura. Para Shils, todos ellos son simplemente exiliados europeos elitistas que aborrecen la cultura masiva "democrática" del pueblo. (Véase "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Critique of Mass Culture", *Sewanee Review*, 65 [1957], p. 600.) Al mismo tiempo, he asociado a Adorno con los "mandarines" del estudio de Ringer más estrechamente que Martin Jay (*Dialectical Imagination*, páginas 294-295), quien no considera a los "mandarines modernistas".

americanos liberales, y anteriormente radicales, empezaron a celebrar los valores nacionales "nativos", la vida rural y el consenso político norteamericano. En este contexto, se aplaudía ahora la cultura norteamericana como una expresión verdaderamente democrática de la voluntad popular; su relación con la economía capitalista se dejaba de lado dentro de los perímetros del conflicto que ahora se percibía en el mundo: la batalla entre la "democracia" popular y el "totalitarismo".¹⁹⁴ Mientras que Adorno y sus colegas de la Escuela de Frankfurt se refirieron raras veces a alguna de estas ideologías nativistas en concreto, muchos de sus argumentos referentes a la cultura masiva norteamericana pueden considerarse como una respuesta crítica a esta clase de defensa "populista" de capitalismo norteamericano. Como hemos visto, el término mismo de "industria de la cultura" se había acuñado para atacar el supuesto de la espontaneidad y la libre elección implícito en el concepto de la "popularidad". (Desafortunadamente, Adorno y sus colegas se fueron al otro extremo y supusieron una servidumbre voluntaria por parte de los "manipulados".)

Adorno estaba ansioso por regresar a Alemania al final de la guerra, un caso casi único entre los intelectuales alemanes-judíos exiliados (incluidos sus colegas de la Escuela de Frankfurt). Aparte de la nostalgia del hogar, reconoció más tarde que el idioma alemán también lo impulsaba a regresar a causa de la "afinidad electiva especial" de ese idioma con la filosofía, y en particular con los aspectos especulativos de la filosofía.¹⁹⁵ Por supuesto, ésta era una referencia indirecta a la gran incomodidad que experimentaba Adorno en el ambiente cultural norteamericano. Pero además apuntaba hacia una observación central que continuó gobernando y justificando su trabajo en los años cincuenta y sesenta en Alemania Occidental: "La filosofía, que llegó a parecer obsoleta —escribió en 1966— continúa viviendo porque se perdió el momento para su realización."¹⁹⁶ Continuando con un gran auditorio para sus obras, y en el centro de la ahora famosa Escuela de Frankfurt, reubicada en su tierra natal, Adorno continuaba produciendo obras de sociología, crítica musical y filosofía a un ritmo furioso. Pero aunque se sentía menos alejado

¹⁹⁴ Richard Pells, *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years* (Nueva York, 1973), pp. 292-329.

¹⁹⁵ Adorno, "Auf die Frage: was ist deutsch?", *Stichworte: Kritische Modelle 2* (Frankfurt, 1969), p. 110.

¹⁹⁶ Adorno, *Negative Dialectics*, p. 3.

de su ambiente que en los Estados Unidos, Adorno siguió enmarcando sus obras en un molde de melancolía pesimista.¹⁹⁷

En el último decenio anterior a su muerte, ocurrida en 1969 cuando tenía 66 años de edad, escribió Adorno sus últimas obras importantes, *Negative Dialectic* (publicada en 1966) y *Aesthetische Theorie* (inconclusa a su muerte y publicada en forma póstuma en 1970).¹⁹⁸ Antes de esta época, a través de la publicación de las primeras ediciones de las obras de Benjamin,¹⁹⁹ Adorno prestó un servicio inmenso rescatando del olvido la *oeuvre* completamente desconocida de su infortunado amigo y contribuyendo grandemente a su influencia tardía. La obra de Benjamin siguió estimulando la de Adorno en la posguerra, tanto en el acuerdo como en el desacuerdo. En los dos últimos capítulos de este libro compararé sus versiones modernistas del marxismo y sus "intervenciones" marxistas en la cultura del siglo xx. Sin embargo, en el caso de cada pensador, será evidente el peso de la biografía personal y la experiencia histórica que hemos señalado en este capítulo: por ejemplo, las estructuras contrastantes del simbolismo y el surrealismo parisienses, o del expresionismo y el psicoanálisis vieneses; de las rupturas del tiempo del mesianismo y el judío o las evoluciones dialécticas alemanas; de las subjetividades suspendidas o mediadas; de la indignación política y la ambigüedad histórica o el pesimismo político casi total; y, por último, de la experiencia directa del mercado de mercancías literarias o la observación más distanciada de su erosión por el todo social administrado.

¹⁹⁷ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 256.

¹⁹⁸ Ambas obras publicadas por Suhrkamp Verlag, el difusor de la mayor parte de las obras de Adorno, Benjamin, Marcuse, Horkheimer, Bloch, Brecht, etcétera.

¹⁹⁹ Benjamin, *Schriften*, 2 vols (Frankfurt, 1955) *Illuminationen* (Frankfurt, 1961), y *Angelus Novus* (Frankfurt, 1966), fueron las primeras ediciones completas antes de que empezaran a aparecer los *Gesammelte Schriften* en 1972. Véase una lista completa de las publicaciones de Benjamin compiladas por Adorno entre 1950 y 1966 en *Zur Aktualität Walter Benjamins*, pp. 273-277.

VIII. UN MARXISMO MUY MODIFICADO

EN CONTRASTE con Brecht y Lukács, Benjamin y Adorno no eran "marxistas" en ningún sentido simple del término. Como hemos visto, muchas otras corrientes de pensamiento desempeñaban papeles igualmente importantes en la obra de los últimos dos autores (sobre todo en la de Benjamin); su "marxismo" era muy selectivo, incluso truncado. Adorno eludía en gran medida las categorías de la lucha de clases y desechaba por completo la noción clásica de la función central del proletariado en el cambio histórico. En cambio Benjamin, quien adoptaba unos cuantos argumentos marxianos importantes, los usaba a menudo en una forma primordialmente metafórica, una de las estrategias de su posición de "encrucijada" entre Marx, Mallarmé y Gershom Scholem. Es posible que Brecht haya sido "moderno", experimental y abierto por comparación con los comunistas, pero parece la ortodoxia misma cuando lo comparamos con Adorno o Benjamin. Aunque los dos últimos compartían muchas de las actitudes críticas de Brecht hacia el clasicismo literario de Lukács,¹ ni Benjamin ni Adorno podían aceptar, por ejemplo, el molde productivista, utilitario de izquierda, y de Ilustración francesa, del marxismo de Brecht. (El dramaturgo había elogiado las ciencias, por ejemplo, "por su gran éxito en la explotación y la dominación de la naturaleza".)² Ni Benjamin ni Adorno habrían racionalizado jamás la dictadura estalinista en términos del presunto valor progresista del aumento de la producción industrial socialista, una perspectiva tecnocrática ascética que Benjamin atacó acerbamente en sus últimas reflexiones sobre la historia,³ y que Adorno destrozó en sus constantes ataques contra la dominación técnica de la naturaleza.

Benjamin y Adorno estaban mucho más distantes del comunismo soviético y el leninismo que Gramsci, Bloch, Lukács, Brecht, o más tarde los "marxistas occidentales" (tales como Althusser, Lefebvre

¹ Véanse las conversaciones de Benjamin con Brecht en 1934-1938 (*Understanding Brecht*, pp. 105-121), y la acerba crítica de Adorno contra Lukács, "Reconciliation Under Duress" (1958), traducidas al inglés en *Aesthetics and Politics*, pp. 151-176. En este artículo, Adorno formula a Lukács algunas críticas similares a las de Brecht, pero también algunas observaciones que, en otros lugares, dirigiera contra el dramaturgo (como en "On Commitment", también traducido al inglés en el libro citado, pp. 177-195).

² *Brecht on Theatre*, comp. John Willett, p. 184.

³ Benjamin, *Illuminations*, pp. 258-289.

o Coletti). Esto derivaba en parte de una libertad renovadora en sus transformaciones del canon marxiano, a la que también contribuía, así como de una conciencia más amplia y un entendimiento menos burdamente utilitario de la cultura modernista de Occidente. Pero hay algo más. Benjamin y Adorno estaban libres no sólo del Partido Comunista sino también de toda la experiencia de la política y los movimientos efectivos de la clase trabajadora (aunque Benjamin trató de superar esto, en parte, mediante la construcción ocasional de puentes literarios entre la "producción" intelectual y la de la clase trabajadora). La estética marxista de Benjamin y de Adorno se benefició inmensamente de sus talentos poéticos o musicales, y de una familiaridad íntima con un vasto campo de la experiencia cultural moderna —de modo que sus tratamientos del arte revelan una atención concreta al detalle estético y un dominio de lenguajes formales avanzados, de ordinario ausentes en la crítica marxista—, pero sus obras padecen a menudo por la ausencia de especificidad histórica y de dirección comunicativa. Tales características revelan, en parte, la ausencia total de una relación significativa con la acción social. Es posible que esto haya sido en gran medida una cuestión de elección y predisposición: resulta difícil imaginar a cualquiera de ellos, pero en particular a Adorno, participando activamente en algún movimiento sindical o político, por atractivos que fuesen los marcos institucionales. Por supuesto, el problema surgía en parte por las realidades históricas de la época de Hitler y Stalin: la gran dificultad para interrelacionar una teoría marxista abiertamente crítica con la acción práctica tras la estalinización del PCA a mediados de los años veinte; el comportamiento cada vez más esclerótico y conservador del Pso y de muchos sindicatos alemanes en los años veinte, y por último el derrumbe y la destrucción totales de la izquierda tras la toma del poder por parte de los nazis.⁴ (Benjamin se ocupó por lo menos, directamente, de la educación política de las clases medias intelectuales en sentido amplio, en su actividad periodística de 1926 a 1932.) Cualquiera que sea el aspecto que se prefiera subrayar (sus predisposiciones personales o la situación histórica), subsiste el hecho de que el refinado cuerpo de pensamiento de Benjamin y de Adorno se vio minado desde adentro por un distanciamiento excesivo de su esoterismo frente a los problemas vitales y mundanos de la población no intelectual. Por supuesto, no quiere sugerirse con esto que toda acti-

⁴ Véase *Dialectical Imagination*, pp. 36-37, y Russell Jacoby, "The Critique of Automatic Marxism", *Telos*, 10 (invierno de 1972), pp. 119-146.

vidad intelectual deba subordinarse a las exigencias históricas inmediatas o a los problemas ordinarios de los trabajadores, sino que la teoría social crítica (incluida la que se concentra en la vida cultural) padece sustancialmente por su alejamiento excesivo de estas realidades. Benjamin y Adorno estaban conscientes de esto y trataban de matizar su trabajo con tales consideraciones. Pero ambos conservaron en sus obras los elementos estilísticos de un lenguaje privado, abierto plenamente sólo a los iniciados, aunque Benjamin hiciese esfuerzos importantes por superar sus propias tendencias esotéricas. En las obras de Adorno, en particular, el desencanto con las "masas" y con la acción política es tan total y abstracto que sirve, en parte, como una racionalización de su propia teorización hermética.

El carácter tan esotérico de las obras de Benjamin y de Adorno debilitó los avances reales que lograron sobre el marxismo "más rudimentario" de Brecht o de Lukács. A pesar de todas sus faltas, la obra de Brecht ha fecundado ricamente las producciones filmicas y teatrales críticas en muchas partes del mundo, y hay por lo menos una potencialidad latente en sus métodos de activación social de sus auditorios, basados en un entendimiento histórico más firme. Además, las obras de Lukács han sido una fuente de gran inspiración para muchos intelectuales que tratan de democratizar el comunismo en Europa Oriental y Occidental, aunque (sobre todo en los años treinta y cuarenta) su obra justificaba en ciertos sentidos al *statu quo* comunista (como ocurría también con la obra de Brecht). Por otra parte, la mayor penetración de la obra analítica de Benjamin y de Adorno se lograba a costa de su aislamiento social como una fuente interesante para la investigación primordialmente académica (de la que este libro es, por supuesto, un ejemplo). Es posible que todo esto refleje simplemente el talento diferente de cada uno de los cuatro autores, o bien los dilemas que afrontan siempre los intelectuales críticos, en particular los de la izquierda. En todo caso, parecía necesario hacer estas observaciones antes de iniciar el estudio de nuestras últimas versiones del "marxismo", muy modificadas aquí.

Benjamin no "aplicó" el marxismo al arte después de 1925. Introdujo en sus obras una fuente nueva de metáforas poéticas, la que apuntaba hacia el mundo social interpretado en la teoría marxiana y así intensificaba las complejas reverberaciones existentes entre las antinomias de su mundo de ideas. En esta forma, la teología mística judía (en particular sus corrientes revelatorias y mesiánicas) se yuxta-

ponía y se interrelacionaba poéticamente al mismo tiempo con ciertos aspectos del materialismo de Marx. Las direcciones políticas y religiosas, escribió Benjamin en 1926, habrían de transformarse ahora paradójicamente "de la una a la otra (en ambas direcciones)".⁵ La absorción fundamental del modernismo simbolista por parte de Benjamin proveía el método conectivo, en particular el poder evocativo, enigmático y resonante del enunciado metafórico. La sustancia teológica se presentaba en la forma más profana posible, mientras que el mundo mundano y secular se enfocaba como un texto inspirado y sagrado.⁶ La formulación clásica de este enfoque apareció en el ensayo de Benjamin sobre el surrealismo (1929):

La superación verdadera, creativa, de la iluminación religiosa, no se encuentra en los narcóticos. Reside en una *iluminación profana*, una inspiración materialista, antropológica, a la que el hachís, el opio, o cualquiera otra cosa, puede dar una lección introductoria. (Pero una lección peligrosa; y la lección religiosa es más estricta.)⁷

Adorno había censurado a Benjamin por combinar la enumeración mística, la motivación teológica de la "asignación de nombres", con la facticidad economicista en su primer ensayo sobre Baudelaire. Lo que podría decirse más ampliamente es que la "iluminación profana" de Benjamin contenía la combinación más ambigua de características aureolares y políticamente desestabilizadas, la confrontación de su enfoque esencialmente poético y místico del lenguaje con una selectiva sustancia marxista que amenazaba con liquidar ese enfoque (como ocurría también con su contratoxina del *Entzauberung* brechtiano). En el ensayo surrealista, por ejemplo, Benjamin elogiaba en la obra surrealista las revelaciones materialistas de los objetos físicos palpables que se encontraban dentro de los interiores visuales del yo. Breton está más cerca de las "cosas" que están cerca de Nadja que de ella, subrayaba Benjamin. Las obras surrealistas evocaban la "virtud revolucionaria" de vivir en una "casa de cristal" donde se abandonaba la "discreción acerca de nuestra propia existencia" en favor de la vida pública colectiva.⁸

El marxismo daba a Benjamin ciertas categorías sociales para su guerra contra lo privado y lo subjetivo y, al mismo tiempo, daba

⁵ Benjamin, *Briefe*, vol. 1, pp. 425-426, 29 de mayo de 1926, a Gershom Scholem.

⁶ Wille, *Walter Benjamin*, p. 178-181.

⁷ Benjamin, *Reflections*, p. 179.

⁸ *Ibid.*, pp. 179-180.

nuevo significado a su estética modernista. En su "Análisis de la inflación alemana", había atacado a la familia burguesa por su "régimen de asuntos privados", afirmando que "el desplazamiento del hincapié erótico hacia la esfera pública es a la vez feudal y proletario".⁹ No le interesaba a Benjamin el hecho de que Marx hubiese considerado la acción colectiva y el control social de la producción como un medio para la liberación de la personalidad subjetiva en una nueva vida asociada, y por lo tanto para justificar las pretensiones de la revolución burguesa sobre una base nueva. Según Benjamin, el marxismo continuaba el enfoque de sus propias teorías del lenguaje: añadía una significación política a la poesía impersonal del objeto simbolista o surrealista.

Al sugerir motivaciones marxianas, Benjamin utilizaba a menudo las imágenes visuales más concretas en la presentación de sus pensamientos, un procedimiento que liberaba muchos significados no agotados por los pensamientos marxianos. Describiendo su enfoque central como crítico (la "redención del pasado" mediante la construcción de nuevas "constelaciones" ocultas con el presente), reestructuró el método en términos marxistas: "El material histórico, revelado por el arado de la dialéctica marxista, se habría convertido en un suelo capaz de dar vida a la semilla que el presente había sembrado en él."¹⁰ Tal lenguaje poético no era sólo un medio ornamental para "expresar" los pensamientos de Benjamin. La densidad material de sus palabras conecta al lector de tales oraciones con las imágenes mismas que evocan; tales objetos palpables liberan luego su significación con el auxilio de la oración. En sus últimas reflexiones sobre la historia, afirmando ahora explícitamente los componentes religiosos de su pensamiento, presentaba Benjamin el materialismo histórico como un muñeco de vestiduras turcas que juega ajedrez guiado por el "jorobado" de la teología que se sienta en su interior y guía sus manos. La imagen alegórica concluye: "El muñeco llamado 'materialismo histórico' ganará todo el tiempo. Podrá derrotar con facilidad a cualquiera si cuenta con los servicios de la teología, la que ahora se encuentra marchita, como sabemos, y debe mantenerse oculta."¹¹ Aquí explicaba Benjamin su fábula, pero su misteriosa resonancia permanecía intacta. La forma poética no era una "fachada", sino una parte de la naturaleza misma de su "contenido" marxista.

⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹⁰ Benjamin, "Eduard Fuchs: Collector and Historian" (1937), *New German Critique*.

⁵ (primavera de 1975), p. 32.

¹¹ Benjamin, *Illuminations*, p. 253.

CRÍTICA DE ADORNO A ESTRUCTURAS DE BENJAMIN

252

mento ~~ADORNO~~ BENJAMIN-ADORNO BENJAMIN

Esto daba a sus ensayos un carácter extremadamente indirecto y una sugerencia enigmática que acentuaba las características experimentales de su "compromiso".

Lejos de alentar las analogías teológicas dentro de las cuales contemplaba Benjamin las teorías sociales e históricas del marxismo (como se ha sostenido),¹² Adorno trató de orientar a Benjamin hacia una forma del discurso más puramente secular.¹³ Más fundamentalmente, Adorno sugería la forma metafórica en que presentaba Benjamin la relación existente entre la "superestructura" y las "características correspondientes" de la "infraestructura", en vez de "mediar los rasgos culturales... a través del proceso social".¹⁴ Por esta razón, Adorno estaba decepcionado por la forma en que se estaban presentando las ideas poderosas, como una mera construcción metafórica. Pero Adorno no captaba toda la extensión de la imaginación metafórica de Benjamin: este autor no estaba eludiendo simplemente los análisis mediadores explícitos y la lógica filosófica discursiva; estaba eliminando en muchos casos el análisis causal, sustituyéndolo poéticamente por

!! el lenguaje relacional de las "correspondencias" simbolistas. Al mismo tiempo que introducía ciertas analogías de influencia marxiana como las existentes entre la poesía de Baudelaire y la estructura de las mercancías convertidas en fetiches (tratando de minimizar así el esteticismo de Baudelaire), Benjamin desarrollaba un marxismo en forma simbolista, debilitando sus pretensiones de explicación "científica". Así pues, el antídoto más poderoso para su propio esteticismo juvenil, el materialismo marxiano, se estetizaba también en esta medida. Viendo el peligro, Benjamin abrazó paradójicamente la "declinación de la aureola" y la "politización" del arte. Adorno, recurriendo a la teoría freudiana, interpretó tales maniobras de Benjamin como una "identificación" masoquista con los "agresores" tecnológicos y colectivistas,¹⁵ en vez de considerar la ambivalencia genuina en la concepción que tenía Benjamin de la crisis de la tradición cultural: una negativa a escoger entre perspectivas alternativas que planteaba en la forma más extrema posible.

WALTER BENJAMIN: LA OBRAS E ESTÉTICA DE ADO RNO
¹² Brenner, "Die Lesbarkeit der Bilder", pp. 55-56.

¹³ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 201.

¹⁴ Adorno a Benjamin, 10 de noviembre de 1938, *Aesthetics and Politics*, p. 123.

¹⁵ Adorno, *Über Walter Benjamin* (Frankfurt, 1970), pp. 58, 64. Estas son dos obras breves escritas en los años cincuenta y sesenta. Sin embargo, la observación estaba implicada ya en la carta dirigida a Benjamin el 18 de marzo de 1936, en la que Adorno critica su ensayo "La obra de arte": "...pareciera que teme usted un ataque consecuente del barbarismo... y se protegiera convirtiendo su temor en una especie de tabú a la inversa". *Aesthetics and Politics*, p. 123.

Benjamin se había sentido fascinado siempre por el poder "redentor" e "iluminante" que encontraba encerrado en los objetos físicos concretas. En el uso que daba Benjamin a las imágenes visuales más concretas, se veía a sí mismo, en efecto, como un medio lingüístico al servicio del poder de estos objetos. Sin embargo, al igual que los primeros simbolistas franceses, que se encontraban obsesionados con lo efímero de los momentos pasajeros de la vida, esta perspectiva asumía una forma extremadamente melancólica como una meditación sobre la muerte, lo que constituía un tema central de gran parte de la obra de Benjamin, desde el libro barroco hasta los estudios de París. En una forma por demás peculiar, el marxismo de Benjamin continuaba su búsqueda incesante de la estética de la muerte; sólo que ahora, por la vía de la teoría de la cosificación y el fetichismo de las mercancías, trataba Benjamin de borrar las huellas de la necrofilia decadente que había en él mismo mediante su relación con la economía de mercado y la violencia fascista que despreciaba por igual.¹⁶

La glorificación estética de los objetos mercantiles muertos, cosificados a partir de su conexión viviente con el proceso laboral en el que fueron creados, formaba uno de los focos centrales de la principal investigación marxista de Benjamin, el estudio del París del siglo XIX y los orígenes de la modernidad capitalista. Como hemos visto, escribió en el plan general del proyecto total: "La moda prescribía el ritual por el que la mercadería fetiche deseaba ser venerada... En relación con lo viviente, representa el derecho del cadáver. El fetichismo, que sucumbe ante la atracción sexual de lo inorgánico,

¹⁶ Resulta sorprendente que se haya pasado por alto en gran medida este tema de la muerte en la literatura ya abundante sobre Benjamin. Witte, *Walter Benjamin*, página 132, sugiere la significación general de la muerte en sus teorías estéticas, pero no la aclara grandemente. Gunther hace un buen análisis breve de la concepción que tiene Benjamin de la ciudad moderna en relación con la muerte en *Walter Benjamin*, pp. 174-176. Muchos comentaristas de *The Origin of German Tragic Drama* no han dejado de advertir su importancia central en esa obra, pero no se ocupan de su tratamiento posterior del tema, muy diferente, en el estudio de las *Arcades* o los ensayos acerca del fascismo. Véase un buen análisis de diversos tratamientos de la muerte en obras seleccionadas de la literatura moderna en Theodore Ziolkowski, *Dimensions of the Modern Novel* (Princeton, N. J., 1969), caps. 6 y 7. Ziolkowski subraya la conexión existente entre la obsesión por la muerte y la experiencia de lo efímero analizada en la *Lebensphilosophie* de Dilthey, Simmel y Nietzsche, y considera la simultaneidad modernista como una defensa contra el tiempo irreversible. Anna Balakian formula algunos comentarios iluminantes sobre la preocupación específicamente simbolista con la muerte en *The Symbolist Movement*.

es su nervio vital; y el culto de la mercadería pone esto a su servicio.¹⁷ En los dos ensayos completados sobre Baudelaire, Benjamin exploró la disolución de la personalidad a través de la empatía del poeta con la materia inorgánica y los bienes deteriorados (un síntoma de su propia existencia como una mercancía vendible en búsqueda de clientes)¹⁸ y a través del rendimiento "intoxicado" del poeta ante los "choques" inasimilables del *Erlebnis* urbano, lo efímero, lo nuevo y lo inesperado que se encuentra en las multitudes metropolitanas cambiantes. Tanto en el libro barroco como en los estudios de París, el cadáver funcionaba como una figura alegórica central; en el segundo caso, en cambio, como explicó Benjamin en cierta ocasión, se contempla "desde adentro"¹⁹ por el poeta, quien está sujeto al fetichismo prostituido de su propia "alma" mercantilizada. Había claramente una influencia biográfica en este análisis: el sentido que de sí mismo tenía Benjamin como una "mercancía" en el mercado literario, y como un conocedor de la pérdida mortal del yo en la anónima ciudad moderna.²⁰

Luchando contra tal cosificación (tal como había llegado a contemplar este proceso con la ayuda de la *Historia y conciencia de clase* de Lukács), trató paradójicamente de poner su atracción hacia los objetos muertos al servicio del esfuerzo tendiente a impartirles nueva vida. Su método de "iluminación profana" de las "cosas" del mundo físico habría de "explotarlas" de su existencia ordinaria y habitual como "objetos esclavizados y esclavizantes" mercantilizados, y liberarlas así, en efecto, de un uso social modificado. Una característica central de esta técnica era el alejamiento destructor de la familiaridad mediante la visión de los objetos a corta distancia pero desde muchos ángulos, una técnica de distanciamiento de montaje que Benjamin había usado todo el tiempo, pero que recibió de Brecht un manejo conceptual. En un ensayo de 1950, Adorno comentaba con perspicacia la obra de su amigo:

Permitiendo que el pensamiento se acerque demasiado a su objeto, por así decirlo, se vuelve el objeto tan extraño como una cosa cotidiana, familiar, bajo el microscopio. La técnica del agrandamiento pone lo rígido en movimiento y lo dinámico en reposo. El meollo de la filoso-

¹⁷ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 166. Pfofenhauer, *Aesthetische Erfahrung*, páginas 59-63.

¹⁸ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 55-61.

¹⁹ Benjamin, "Zentralpark", *GS*, 1/2, pp. 681, 684.

²⁰ Aparte de sus tratamientos del París de Baudelaire, véanse los comentarios de Benjamin sobre la naturaleza mortífera del Berlín capitalista a mediados de los años veinte, en *Reflections*, pp. 97-98.

fla de Benjamin es la idea de la salvación de los muertos como la res-
titución de la vida distorsionada a través de la consumación de su
propia cosificación hasta llegar al nivel inorgánico.²¹

En su fase marxista, la noción de tal redención de los objetos
muertos para una sociedad mejor dio un giro constructivo a la morbi-
dez de Benjamin, de otro modo paralizante. Su censura demoleadora
de la política fascista proveía otro medio para la destrucción de la
vena de decadencia simbolista presente en su perspectiva. Después
de 1930, Benjamin desarrolló su noción del culto de la muerte en la
cultura capitalista moderna citando la intoxicación estetizada con
la guerra tecnológica en la ideología fascista, la nostalgia fascista
por la primera Guerra Mundial (en Marinetti y Ernst Jünger), y las
preparaciones fascistas para la guerra siguiente. En lugar de "identifi-
carse con el agresor" en su esperanzada evaluación de la tecnología
moderna, como pretendía Adorno,²² Benjamin trataba de sugerir po-
sibilidades utópicas que deben rescatarse de las actuales violaciones
de su potencialidad, aniquilantes y agresivas. Sugiriendo que la este-
tización facista de la guerra y la política pseudorrevolucionaria era una
culminación de la decadencia de fines del siglo XIX, posibilitada por la
mala dirección social de las capacidades técnicas, Benjamin percibió
el clímax de la cosificación voluntaria en la pasión fascista por la auto-
destrucción universal "como un placer estético de primer orden".²³

Aparte de su arreglo peculiar de los conceptos de la cosificación y
el fetichismo de las mercancías, Benjamin utilizó en alto grado el
análisis marxiano fundamental de las contradicciones capitalistas entre
las fuerzas productivas y las relaciones de producción. En los ensa-
yos titulados "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica"
y "El autor como productor", Benjamin aplicó estas categorías a los
nuevos medios de comunicación de la sociedad capitalista. Habría
de utilizar frecuentemente este aparato conceptual, como lo había
hecho Brecht en relación con la emancipación de las producciones
literarias de *avant-garde* frente a las restricciones ideológicas en que
se debatía cada una de ellas. Pero la tecnología no era para Benjamin
un mero "hecho" científico, y su "progreso" no era necesariamente
una bendición para la humanidad. Mientras que Marx no pudo ha-
ber estado plenamente consciente de las posibilidades destructivas de
la maquinaria moderna, aunque había subrayado la regresión social

²¹ Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", pp. 240-241.

²² Adorno, *Über Walter Benjamin*, pp. 58, 64.

²³ Benjamin, *Illuminations*, p. 242.

HERNANDEZ A
P. 242

y el trabajo alienado en su manufactura, Benjamin subrayaba cómo, en la primera Guerra Mundial, la tecnología "traicionó por completo al hombre y convirtió el lecho nupcial en un baño de sangre".²⁴ Al examinar el fascismo, sostuvo Benjamin que la manipulación estética de la violencia destructiva servía para enmascarar el sistema de propiedad en cuya defensa ocurrían tales "holocaustos tecnológicos" (una causalidad demasiado simplificada); y en 1930 escribió que sólo la revolución proletaria podría conducir a un uso de la tecnología como una "clave para la felicidad y no un fetiche de la decadencia".²⁵ Es claro que, al revés de Adorno, Benjamin estaba sugiriendo un mal uso de la potencialidad por otra parte liberadora de las capacidades técnicas modernas. De otro lado, aunque parecía seguir la concepción más optimista de Brecht acerca de la tecnología, la lucha proletaria y la "estética de la producción", Benjamin criticaba cada vez más (en el curso de los años treinta) la noción del "progreso tecnológico" lineal y de la "dominación de la naturaleza" por medio de la Ilustración. En una de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* atacó la idolatría de la tecnología y el trabajo en el "marxismo vulgar" del PSD, una versión secularizada del ascetismo protestante, y su actitud implícitamente explotadora hacia el ambiente natural (una actitud compartida en ciertos sentidos por Brecht, como hemos visto). Todo esto presagiaba las "características tecnocráticas que más tarde se encontrarían en el fascismo", comentaba Benjamin.²⁶ Aquí coincidía con Adorno y Horkheimer, cuya *Dialectic of Enlightenment* también sostenía que el fascismo era la culminación de la tendencia de la Ilustración a reprimir la naturaleza desde afuera y desde adentro en la búsqueda de una "racionalidad" tecnológica cosificada. En efecto, las reversiones al barbarismo en el mundo moderno eran la revancha de una naturaleza brutalizada. Pero Benjamin no había implicado a Marx en todo esto, sino que había comparado el marxismo "vulgarizado" con las tendencias tecnocráticas de la sociedad burguesa. En cambio Adorno, menos ambivalente que Benjamin y sin ninguna simpatía por los aspectos productivistas de la síntesis de Marx, habría de afirmar en 1969 que Marx quería convertir el mundo entero en un taller gigante.²⁷

Benjamin no veía el fascismo simplemente en términos de la violencia estetizada o de los usos aniquilantes de una tecnología mal

²⁴ Benjamin, *Reflections*, p. 93.

²⁵ Benjamin, "Theories of German Fascism", p. 128.

²⁶ Benjamin, *Illuminations*, pp. 258-259.

²⁷ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 57.

dirigida. También expandió los incipientes análisis de las "masas" presentes en la obra de Marx. En su estudio de Baudelaire, Benjamin utilizó ampliamente el *Dieciocho Brumario*, donde Marx había sugerido una conexión entre las masas atomizadas y la moderna dictadura cesarista (sobre todo en su tratamiento de los campesinos y el *lumpenproletariat* urbano). Pero mientras que Marx veía tales "masas" manipulables como un vestigio anacrónico que pronto sería reemplazado por la marcha firme de la formación de la clase proletaria, Benjamin parecía estar menos seguro. En "París, capital del Siglo Diecinueve", se refirió a la "ambigüedad" peculiar a las relaciones y los eventos sociales de la época moderna.²⁸ En los dos extensos ensayos sobre Baudelaire, parecía sugerir que en la época de maduración del gobierno burgués se combinaban elementos de la sociedad masiva y la sociedad clasista. Un capitalismo consumista tiende a aislar a los consumidores como una masa atomizada y amorfa, lo que ayuda a disolver las diferencias clasistas estructuradas que de otro modo serían más evidentes. Precisamente esta "masa" amorfa, la "multitud", era el elemento social dentro del cual estaba concebida la poesía de Baudelaire, con sus esfuerzos por parar los choques de los eventos no asimilados (*Erlebnisse*). La erosión de la experiencia integrada y la autoposición en el flujo de consumidores atomizados se convirtió en una fuente del cultivo simbolista del momento efímero arrancado a la continuidad temporal. Pero en el ámbito político argüía Benjamin que, en los Estados fascistas, tal masificación, "el accidente de la economía de mercado que une [a la gente]" como compradores, se estaba volviendo "permanente y obligatorio" como un "destino en que la 'raza' se une de nuevo".²⁹ *Список литературы*

En el ensayo titulado "Algunos temas en Baudelaire", Benjamin consideraba la adaptación pasiva de los trabajadores de la línea de ensamblado a la máquina, sus repeticiones interminables de movimientos físicos, como algo análogo a la conducta de los transeúntes en una multitud: ambos grupos están condicionados para actuar en forma conductista, automática, como una reacción irreflexiva ante choques inasimilables. En lugar de conducir a la solidaridad clasista consciente como un resultado de experiencias compartidas de trabajo alienado en el taller (como creía Marx), tal bombardeo diario —implicaba Benjamin— podría crear igualmente una colección manipulable y amorfa de autómatas traumatizados.³⁰ Aunque sólo en este lugar

²⁸ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 171.

²⁹ *Ibid.*, pp. 62-63.

³⁰ Benjamin, *Illuminations*, pp. 175-177.

expresó tales temores, está claro que para 1939, cuando se escribió este ensayo, Benjamín se sentía más escéptico que nunca acerca del pronóstico marxiano de la acción proletaria. En este sentido, resulta iluminante que su objeto de investigación, la Francia de Luis Napoleón, y su punto de referencia contemporáneo, la Alemania de Hitler, hayan sido las fuentes históricas más comunes para los teóricos sociológicos de la sociedad de masas que han insistido en refutar las expectativas de Marx acerca de la lucha de clases.³¹

Independientemente de las dudas que la época fascista hubiera estimulado en Benjamín acerca del análisis clasista marxiano, el advenimiento de Hitler intensificó, por otra parte, sus concepciones materialistas de la cultura. Como Brecht y Adorno en sus modos diferentes, Benjamín subrayó que los "tesoros culturales" que los comunistas simplemente deseaban tomar y modificar habían sido transformados por las nuevas tecnologías de la reproducción, o se habían deteriorado en el proceso de su conversión en mercancías o en el botín del victorioso militar. Sensibilizado por las apropiaciones de la cultura clásica y romántica realizadas por los fascistas, y por su destrucción de las esperanzas de las generaciones anteriores acerca de un futuro más libre y más justo, Benjamín censuraba las nociones historicistas de la cultura que dignificaban su presunta "transmisión":

Quienquiera que haya surgido victorioso participa hasta ahora en la procesión triunfal donde los gobernantes actuales pasan por encima de quienes se encuentran postrados. De acuerdo con la práctica tradicional, los despojos se llevan en la procesión. Se llaman tesoros culturales, y un materialista histórico los contempla con cauteloso despego. Porque sin excepción, los tesoros culturales que examina tienen un origen que no puede contemplar sin horror. No deben su existencia sólo a los esfuerzos de las grandes mentes y talentos que los han creado, sino también al sacrificio anónimo de sus contemporáneos. No hay ningún documento de civilización que no sea al mismo tiempo un documento de barbarismo. Y así como tal documento no está libre de barbarismo, el barbarismo mancha también la forma en que se transmite de un propietario a otro. Por lo tanto, un materialista histórico se separa del documento en la mayor medida posible. Se considera obligado a descubrir el grano de la historia.³²

³¹ Edward Shils, "The Theory of Mass Society", en *Center and Periphery: Essays in Macrosociology* (Chicago, Ill., 1975), 91-107.

³² Benjamín, *Illuminations*, pp. 256-257. Véase también el artículo de 1937, "Eduard Fuchs", pp. 36-38.

UN MARXISMO MUY MODIFICADO.

La última oración de este pasaje sugiere la noción extremadamente antievolutiva de la "historia" que caracterizaba la interpretación desusada (y selectiva) del marxismo a manos de Benjamin. En muchas ocasiones hemos visto que Benjamin contemplaba con horror el continuo lineal de la secuencia histórica como un catastrófico "montón de basura", y consideraba las revoluciones y la "iluminación profana" como una ruptura del tiempo según el modelo de las "intervenciones" mesiánicas de la esperanza judía. Muchos ingredientes intervenían en la formulación de esta estructura básica de su pensamiento, la que estaba implícita ya en 1915.³³ Además del apocalipsisismo judío,³⁴ Benjamin encontró en la poesía simbolista el contraste fundamental entre el tiempo aditivo y las "epifanías" misteriosas y liberadoras, las "correspondencias limitadas por el espacio" entre las experiencias sincronizadas, antiguas y modernas.³⁵ Además, como lo había hecho Lukács en *Historia y conciencia de clase*,³⁶ Benjamin describió el tiempo lineal como un ritual vacío de repeticiones sin sentido y, por lo tanto, como un ingrediente central del trabajo alienado.³⁷ Podríamos mencionar también el "congelamiento" del tiempo histórico citado por Benjamin en el teatro épico de Brecht.³⁸ Por encima de estas fuentes, y fortaleciendo la sensibilidad de Benjamin hacia ellas, estaba su propia reacción ante la catastrófica "secuencia de eventos" de su propia vida: la primera Guerra Mundial; la "evolución" fascista para salir de la crisis de la sociedad de clase media; la fe dogmática en el progreso y en la inevitabilidad histórica de la victoria que había menguado la eficacia política del marxismo organizado en la época fascista; el inicio de la persecución de los judíos a gran escala (lo que fortalecía la necesidad de la redención apocalíptica), y el derrumbe final, para Benjamin, de la política comunista en el pacto nazi-soviético de 1939. Todos estos ingredientes históricos

³³ Habermas, "Consciousness Raising", p. 38-39.

³⁴ Acerca de las fuentes personales y teológicas del ataque de Benjamin a la idea del progreso y la visión de las rupturas del tiempo, véase a Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel", en *On Jews and Judaism in Crisis* (Nueva York, 1976), páginas 198-236. Por lo que toca a las bases pesimistas del mesianismo apocalíptico judío, véase a Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, pp. 10-11.

³⁵ Véase a Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 81-90.

³⁶ Lukács, *History and Class Consciousness*, pp. 88-90. E. P. Thompson presenta un estudio más empírico de tal alienación en "Time, Work Discipline and Industrial Capitalism", *Past and Present*, 51 (1967).

³⁷ Benjamin, *Illuminations*, pp. 176-180.

³⁸ Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 18-21.

ayudaron a moldear el ataque despiadado de Benjamin contra la teoría del progreso en *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940).

En este ensayo extraordinariamente críptico, expresaba Benjamin con toda claridad su distinción entre el continuo lineal de la evolución histórica —lo que llamaba aditiva y el desarrollo inmanente en y la explosión de la secuencia aditiva y el desarrollo inmanente en el "tiempo vacío, homogéneo"— para producir una "cámara histórica de tiempo retardado" (para producir un "tiempo lleno con la presencia del ahora" (*Jetztzeit*), el místico "*nunc stans*").³⁹ "[Cada] segundo de tiempo era la puerta estrecha por la que podría entrar el Mesías", escribió acerca de las antiguas formas de la esperanza judía. Mientras que el "ángel de la historia" contempla el crecimiento marginal de la destrucción que es el movimiento del presente hacia el pasado, una tormenta proveniente del paraíso lo impulsa hacia el futuro, una tormenta llamada "progreso". Con la esperanza de detener este "montón de basura" que "crece hasta el cielo", las clases verdaderamente revolucionarias tratan de perpetuar el momento en que se rompe la secuencia ordinaria de los segundos acompañados.

La conciencia de que están a punto de hacer explotar el continuo de la historia es característica de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran revolución introdujo un nuevo calendario. El día inicial de un calendario sirve como una cámara histórica de tiempo retardado. Y básicamente es la misma fecha la que sigue recurriendo en forma de días festivos, que son días de recuerdo. Por lo tanto, los calendarios no miden el tiempo como lo hacen los relojes; son monumentos de una conciencia histórica que no ha dejado la menor huella en Europa durante los últimos cien años. En la Revolución de Julio ocurrió un incidente demostrativo de que esta conciencia vivía aún. En la primera noche de pelea, resultó que se estaba disparando contra los relojes de las torres al mismo tiempo e independientemente desde varios lugares de París.⁴⁰

El ensayo sugiere que Benjamin quería ir mucho más lejos que Marx en la revisión de la noción liberal del progreso lineal. No estaba contemplando sólo la historia como un desarrollo dialéctico que combina el progreso técnico y la regresión social; ahora expresaba

³⁹ Benjamin, *Illuminations*, p. 261. Véase también, acerca de esta distinción, a "Eduard Fuchs", pp. 28-29.

⁴⁰ Benjamin, *Illuminations*, pp. 261-262.

plenamente una necesidad de detener, en efecto, el flujo mismo del tiempo de reloj. Sintiendo la discrepancia existente entre su propia concepción y la de Marx, trataba Benjamin de usar a Marx selectivamente para desarrollar su "cámara histórica de tiempo retardado": las *Tesis* se referían, significativamente, al *Dieciocho Brumario* de Marx, donde se describe a Robespierre como alguien que invocó a la antigua Roma como un "pasado lleno del tiempo del ahora", como dice Benjamin, "que arrancó al continuo de la historia".⁴¹ Pero Benjamin olvidaba que, según Marx, la burguesía había usado estas imágenes revolucionarias para disfrazar el hecho de que estaba sirviendo a sus propios intereses clasistas: la revolución proletaria no tendría que invocar el pasado, ya que podría sacar su poesía del futuro.⁴² En las notas preparatorias de las *Tesis* sostuvo Benjamin que, según Marx, "no deberá concebirse una sociedad sin clases como el punto final de un desarrollo histórico", ya que "contiene características mucho más mesiánicas".⁴³ Pero de este modo estaba caracterizando la raíz obvia de la escatología marxiana en el desarrollo inmanente, contradictorio en sí mismo, del capitalismo a través del tiempo. En otras partes pisaba terreno más firme, contrastando las bases pesimistas de sus esperanzas apocalípticas con los fuertes vestigios del pensamiento "progresivista" de Marx. A mediados de los años treinta escribió Benjamin: "Afirma Marx que las revoluciones son las locomotoras de la historia mundial. Pero es posible que debemos verlas de una manera totalmente diferente. Es posible que las revoluciones sean un ancla para el freno de emergencia que la humanidad acciona en su tren."⁴⁴ Tal grado de desesperanza acerca del curso evolutivo de las cosas, y tal concentración en la ruptura del tiempo, conectan la filosofía de la historia de Benjamin con los pensadores más "anarquistas", Blanqui y Nietzsche (a quienes cita en las *Tesis*), en mayor medida que con Marx, aunque Benjamin introdujera ciertos contenidos sociales marxianos en estas discontinuidades radicales.

El método hermenéutico de Benjamin, y su concepto de la acción revolucionaria, enfocaban su "marxismo" en lo que Peter Szondi, el crítico literario alemán, ha descrito correctamente como una "esperanza en el pasado", tomando la frase de un pasaje de las *Tesis*. No era éste un deseo de retroceder en el tiempo, sino un rescate de las esperanzas de generaciones anteriores para la coyuntura actual,

⁴¹ *Ibid.*, p. 261.

⁴² *The Marx-Engels Reader*, 2a. ed., pp. 596-597.

⁴³ Benjamin, *GS*, 1, 3, p. 1232.

⁴⁴ *Ibid.*

una acción redentora dirigida contra el curso de la evolución en que se habían destruido tales esperanzas (como el abuso criminal de la tecnología moderna del siglo XX había violado las posibilidades iniciales que había contenido en la "infancia" de lo moderno, a principios del siglo XIX).⁴⁵ Esto es lo que Benjamin quería decir cuando citaba la invocación de la República Romana en la Revolución Francesa que aparece en la frase de Karl Kraus: "el origen es la meta", o cuando examinaba la liberación de la secuencia temporal y el deslizamiento hacia la muerte en las "correspondencias" baudelaireanas, o sus propios recuerdos de la infancia. En la fascinación de las fotografías antiguas, por ejemplo, buscaba Benjamin "ese punto imperceptible donde, en la inmediatez del largo momento pasado, el futuro se inserta tan persuasivamente que, en retrospectiva, podremos descubrirlo".⁴⁶

La palabra "inmediatez" apunta hacia la diferencia existente entre Benjamin y Adorno sobre esta cuestión crítica. Mientras que el dialéctico buscaba la mediación del pasado y el presente, y criticaba la "antihistórica" unión de lo "arcaico" y lo "nuevo" realizada por Benjamin,⁴⁷ las constelaciones de Benjamin parecían sincronizar ciertos momentos del pasado "esclavizado" con las necesidades del presente. Frente a una noción aditiva de la tradición, la transmisión lineal de "tesoros", Benjamin buscaba "explosiones" del continuo de modo que pudiera tomar selectivamente los "sedimentos" prometedores, no transmitidos y marginales, los desperdicios de la civilización, como lo hace el "héroe" de la ciudad moderna en Baudelaire, el pepenador.⁴⁸ La reunión y reordenación de los detalles omitidos, las citas, las imágenes grabadas, los objetos o los textos antiguos, habían sido durante largo tiempo una obsesión de Benjamin. Sin embargo, hacia 1940 se había vuelto urgente el rescate de la esperanza utópica del pasado oculto frente a las posteriores apropiaciones erradas (de los nazis, por ejemplo), una cuestión que fortalecería las facultades debilitadas de la resistencia socialista. Aunque los sufrimientos de las generaciones pasadas no se "redimirían" jamás por completo, pensaba Benjamin (al revés de Marx) que el recuerdo de los antecesores

⁴⁵ Peter Szondi, "Hope in the Past", *Critical Inquiry*, 4:3 (primavera de 1978), pp. 491-506.

⁴⁶ Benjamin, "A Short History of Photography", *Screen*, 13 (primavera de 1972), página 7.

⁴⁷ De Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, *Aesthetics and Politics*, p. 112.

⁴⁸ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 79-80.

esclavizados, más que los nietos liberados, deberá guiar la obra "vengadora" de la "última clase esclavizada".⁴⁹

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo "como realmente fue" (Ranke). Significa captar un recuerdo que relampaguea en un momento de peligro... que afecta el contenido de la tradición y a sus receptores. La misma amenaza se cierne sobre ambos: la tradición deberá hacerse de nuevo el instrumento de las clases gobernantes. En toda época conformismo que está a punto de rescatar la tradición frente a un avivar la chispa de la esperanza en el pasado el historiador que está firmemente convencido de que *ni siquiera los muertos* estarán seguros frente al enemigo si éste triunfa. Y este enemigo no ha dejado de ser el vencedor.⁵⁰

Las construcciones metafóricas de Benjamin, sus alusiones teológicas y su "cámara de tiempo retardado" antilineal de la historia, ayudaron mucho a una restauración del marxismo en un campo triangular con el misticismo judío y el modernismo estético francés, aunque ciertos conceptos marxianos se usaron en relativa "pureza": la lucha de clases (modificada por una esperanza mucho menor en la victoria del proletariado); las contradicciones entre las fuerzas productivas y las relaciones de la tecnocracia y la guerra técnica; y el fetichismo de las mercancías (aunque el propio Benjamin reconocía la adoración de los "objetos muertos"). El "marxismo" de Adorno no era menos idiosincrásico, aunque al igual que Benjamin compartía ciertas perspectivas con otros "marxistas occidentales", tales como un abandono de la creencia en el progreso automático y un hincapié en la conciencia y la cultura dentro de la totalidad social. Pero si Adorno desarrolló también una disposición peculiar de las categorías marxianas, sus fuentes no eran judías ni francesas, sino que se encontraban dentro del desarrollo "inmanente" del pensamiento y la cultura críticos austro-alemanes, tal como Adorno las interpretaba.

Dada la concentración de Adorno en los métodos dialécticos, conven-

⁴⁹ Benjamin, *Illuminations*, p. 260.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 255. Las Tesis de Benjamin han provocado amplia discusión, como corresponde. Pueden encontrarse otras evaluaciones, más detalladas que la mía, en Scholem, "Walter Benjamin and His Angel"; Gerhard Kaiser, *Benjamin Adorno: Zwei Studien*, pp. 1-74; Irving Wohlfahrt, "On the Messianic Structure of Benjamin's Last Reflections"; y la colección compilada por Peter Bulthaupt, *Materialien zur Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte*.

drá empezar por los suyos, mientras los comparamos con la dialéctica de Marx. Adorno compartía los métodos micrológicos de Benjamin donde se descifraban socialmente ciertos fenómenos contingentes particulares tal como aparecían en la vida cultural. Pero aunque había cierta yuxtaposición aquí, los contrastes eran siempre por lo menos igualmente claros. Las claves del enfoque dialéctico de Adorno eran "no identidad" y "mediación". Adorno se negaba categóricamente a derivar la realidad de alguna base final. Ni el sujeto ni el objeto, ni la "totalidad" ni los particulares concretos, ni la naturaleza ni la historia, etc., deberán reducirse jamás el uno al otro; cada uno de ellos se encontraba en un "campo de fuerzas" de tensión y elementos retenidos que distinguía al uno del otro. "La dialéctica —escribió Adorno— es la sensación consistente de la ausencia de identidad. No empieza por asumir una postura. Mi pensamiento se siente atraído hacia ella por su propia insuficiencia."⁵¹ Al mismo tiempo, todas las partes de la totalidad se encuentran en una mediación perpetua, pero esta relación no es extrínseca a ellas, sino que está inherente en su misma estructura: "La mediación se encuentra en el objeto mismo, no es algo entre el objeto y lo que genere."⁵² Más consistentemente que Marx, cuyas obras posteriores parecían minimizar a veces el papel activo del sujeto en la historia, Adorno subrayó siempre la relación mediada existente entre el objeto y el sujeto, la tendencia de cada polo a revelar, en sus estructuras internas, las influencias constitutivas del otro. En esta forma se diferenciaba de Benjamin, quien tendió durante toda su vida a verse a sí mismo como un medio para el lenguaje ambiguo de los objetos mientras interpretaba el marxismo como la revelación del espacio-imagen público, colectivo. El lector cuidadoso de los ensayos de Adorno advertirá cuán a menudo yuxtaponía aparentes opuestos —por ejemplo, la naturaleza y la historia, la psique y la sociedad, la afirmación o la negación— para mediarlos desarrollando cada una de las antinomias aparentes del otro en una crítica mutua, un procedimiento dialéctico que debía a Hegel más aún que a Marx. Instó a usar este método a Benjamin, cuyas conexiones metalóricas tendían hacia una simultaneidad no mediada de perspectivas dispares. Además, en el hegeliano marco marxista se encontraba el consistente e imaginativo tratamiento hecho por Adorno de la *Aufhebung* de la tradición, las reversiones donde actuaban tan-

ADORNO / BENJAMIN
⁵¹ Adorno, *Negative Dialectics*, p. 5.

⁵² Citado en Williams, *Marxism and Literature*, p. 98.

to la continuidad como la negación (como en los análisis de Husserl y de Schoenberg). Este método distinguía la perspectiva histórica de Adorno frente al rechazo más total del desarrollo lineal de Benjamin. (Sin embargo, deberá agregarse aquí que Adorno no estaba satisfecho con la consistencia dialéctica de Hegel, quien había basado su filosofía en una reducción del ser a la mente que resultaba tan errónea como la reducción opuesta, de la conciencia a la materia, hecha por los marxistas ortodoxos.⁵³ Además, Adorno no compartía la creencia de Hegel en el progreso histórico necesario, ni relacionaba las pretensiones metafísicas con la verdad absoluta, ya que como un modernista subrayaba la relatividad y la contingencia provisional de toda búsqueda del conocimiento. Las afirmaciones de una certeza absoluta eran quiméricas, un esfuerzo por contener la acción continuamente disolvente del tiempo).⁵⁴

Adorno había aprendido mucho de la dialéctica materialista de Marx y sus críticas al idealismo hegeliano, aunque siempre había rechazado la afirmación marxiana fundamental del proletariado como el agente colectivo del cambio revolucionario. Aún antes de la victoria nazi en 1933, percibió a la clase trabajadora industrial como un reflejo integrado y pasivo de la sociedad capitalista.⁵⁵ Con esta perspectiva, Adorno empezó pronto a ver la teoría como la única "práctica" que quedaba. Pero no era éste el único alejamiento importante de Marx. También difería Adorno por cuanto defendía decididamente el modelo de la "totalidad" para el entendimiento de la sociedad, donde hay interminables interacciones dentro del proceso social completo, frente al llamado modelo de "base y superestructura", donde se asigna un papel causal a las fuerzas productivas y las relaciones clasistas. Marx había usado estas dos formas del argumento;⁵⁶ Adorno utilizaba de ordinario la primera. Para Adorno, como para Horkheimer y Marcuse de la Escuela de Frankfurt, la dialéctica no era causalmente dependiente de las fisuras que aparecían en la llamada

⁵³ Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 46-47; M. T. Jones, "Constellations of Modernity", pp. 173-177.

⁵⁴ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 46-53; Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 68-69. De igual modo, Adorno criticó a los conservadores que tratan de congelar la cultura tradicional como un valor por encima de la historia (*Prisms*, p. 22).

⁵⁵ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 37; Adorno, *Minima Moralia*, pp. 113-114. Véanse algunas expresiones de esta idea a principios de los años treinta en "On the Social Situation of Music".

⁵⁶ Melvin Rader, *Marx's Interpretation of History* (Oxford, 1979), caps. 1 y 2.

"base", así como no era simplemente un proceso objetivo ubicado fuera de la conciencia humana (como pretendían los marxistas ortodoxos).⁵⁷ En el estudio de los desarrollos culturales, consideraba Adorno que las fuerzas productivas son intrínsecas, es decir, están contenidas dentro de la actividad estética: mientras que el exigente Schoenberg había evolucionado las "fuerzas de la producción [musical]" a su disposición (la lógica immanente del desarrollo formal, de la composición), las "relaciones de producción" alienadas habían dictado extrínsecamente las "técnicas" de la industria de la cultura para el consumo mercantilizado.⁵⁸ Aunque Adorno podría referirse en ocasiones a la noción marxiana más común de las "fuerzas productivas",⁵⁹ su intensa sospecha de un aparato tecnológico cosificado y represivo, y su insistencia en un análisis "inmanente" del arte avanzado, lo llevaba a reemplazar en gran medida la fórmula marxiana clásica con la suya propia: *como monolítica* "la noción de un capitalismo administrado de posmercado como una clave de la historia contemporánea, Adorno tendía

—sobre todo a principios de los años cuarenta— a contemplar la sociedad contemporánea como una red ininterrumpida, cada vez más carente de mediación, de "identidades" entre un individuo voluntariamente obediente y un todo social represivo, la clase trabajadora y la "administración", y la "dominación económica y política. (Tal era el caso aunque Adorno pudiera referirse de vez en cuando a la influencia crucial de la empresa corporativa dentro del conjunto, mientras que la economía de cambio permanecía intacta.)⁶⁰ Esto significaba que la noción marxiana de una derivación causal del poder a partir del control clasista de la producción, la palanca que permitiría montar las acciones colectivas de foco específico, quedaba minada, cada vez más reemplazada por el espectro de un "sistema" interconectado y monolítico⁶¹ (como lo llamaría la "Nueva Izquierda" en los años sesenta).

Adorno tendía a invertir la dirección habitual del argumento histórico de Marx. En la dialéctica marxiana, ciertas fuerzas trascendentes surgían de las estructuras mismas de la dominación aparentemente estable (es decir, sobre todo, que el proletariado surgía de la expe-

⁵⁷ Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 52-56.

⁵⁸ Rose, *The Melancholy Science*, pp. 118-121.

⁵⁹ Adorno, *Minima Moralia*, p. 194; "A Social Critique of Radio Music", *Kenyon Review*, 7:2 (primavera de 1945), pp. 208-217.

⁶⁰ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 120-121.

⁶¹ Véase, por ejemplo, a Adorno, *Prisms*, p. 34.

riencia colectivizante y deshumanizante del trabajo capitalista). En cambio. Adorno percibió ciertas realidades afirmativas y conformantes, ocultas detrás de la aparente "liberación" (como señaló en sus estudios de la cultura masiva); sólo la *avant-garde* aislada conservaba un elemento de resistencia "negativa" y de genuina esperanza utópica, sin poder escapar totalmente, al mismo tiempo, de una "reflexión" del "todo" administrado. Los propios términos de "afirmación" y "negación" muestran la gran alteración del análisis histórico clasista de Marx (de tendencias contradictorias dentro de la producción capitalista) hasta llegar a una dialéctica entre la vasta mayoría que se encuentra adentro y los muy pocos que se encuentran relativamente afuera del "sistema" total.

Sin examinar históricamente la forma en que un "capitalismo administrado" se había desarrollado a partir de la "economía de mercado" del siglo XIX, o cómo podría evolucionar hacia otra cosa (distinta del fascismo), Adorno y Horkheimer subrayaban a fines de los años treinta una característica entre todas las del mundo contemporáneo: la eliminación casi total de una subjetividad burguesa integrada y autónoma que había sido sostenida previamente por la acción más "anárquica" de las fuerzas económicas y sociales. En su perspectiva social mostraba Adorno ciertas huellas de un desdén precapitalista por todos los valores comerciales, pero la época burguesa "individualista" del siglo XIX le parecía preferible a un capitalismo coordinado avanzado, aunque sólo fuese un garrote para golpear al presente.

El manejo de la noción de la cosificación a manos de Adorno se relacionaba directamente con su análisis de la condición del individuo. Benjamin había construido la cosificación en términos de la adoración de los objetos "muertos"; Adorno la encontró en la fungibilidad mortífera de personas atomizadas en las "masas" contemporáneas.⁶² Mientras que Benjamin sugirió algunos elementos de un análisis "de masas" dentro de una perspectiva guiada todavía por el conflicto de clases en el punto de producción, Adorno retuvo algunas huellas de una perspectiva de conflicto de clases dentro de una visión predominante del "poder concentrado y la impotencia dispersa" contemporáneos.⁶³ Lo que se encontraba detrás de la identidad creciente de las personas, según Adorno, era la dominación creciente de una igualdad y una fungibilidad abstractas, formales, en las estructuras interconectadas de la administración burocrática y el comercio eco-

ADORNO / BENJAMIN / COSIFICACIÓN

⁶² Adorno, *Minima Moralia*, pp. 231-232.

⁶³ *Ibid.*, p. 204.

nómico. En efecto, esto era vital para el funcionamiento regular del sistema económico armonizado, anónimo e impersonal del capitalismo contemporáneo.⁶⁴ En la teoría de Adorno, el foco del concepto marxiano del fetichismo de las mercancías se desplaza del proceso de trabajo capitalista a los valores de intercambio comerciales en una sociedad burocrática y consumista del siglo xx.⁶⁵

En la época de la competencia económica más plena, la sociedad mediaba por supuesto las vidas de los individuos (quienes no eran así "autónomos" en el sentido liberal clásico), y la libertad que existía para los "sujetos" burgueses estaba sostenida por el mantenimiento de los privilegios clasistas. No era deseable ni posible retornar a ese mundo, aclaraba Adorno. De todos modos, usaba la época relativamente "individualista" del siglo xix, con sus obvias contradicciones, conflictos y mediaciones, para atacar las "identidades" administradas del presente. Las bases históricas de este argumento aparecían muy claramente anticuadas en un importante pasaje de *Dialectic of Enlightenment*:

(EN ROSE) EL INDIVIDUO AISLADO SURTIÓ

El individuo... surgió como una célula dinámica de actividad económica. Emancipado de la tutela en etapas anteriores del desarrollo económico, sólo se interesaba en sí mismo: como un proletario, alquilando sus servicios en el mercado de trabajo, y mediante la adaptación continua a nuevas condiciones técnicas; y como un empresario, mediante esfuerzos incesantes por aproximarse al tipo ideal del *homo economicus*. El psicoanálisis representaba a la "pequeña empresa" interna que surgió en esta forma como un complejo sistema dinámico de lo consciente y lo inconsciente, el id, el ego y el superego... El aparato mental complejo posibilitaba hasta cierto punto esa interrelación libre de los sujetos en la que se basaba la economía de mercado. Pero en la época de las grandes empresas mercantiles y de las guerras mundiales resulta retrógrada la mediación del proceso social a través de innumerables mónadas. Los sujetos de la economía se ven psicológicamente apropiados, y la economía está manejada más racionalmente por la sociedad misma. El individuo ya no tiene que decidir lo que deberá hacer en

⁶⁴ Rose, *Melancholy Science*, pp. 43-47, 64-65, 86-91. En 1966, en *Negative Dialectics* (pp. 189-192), Adorno repudió los conceptos de la alienación y la cosificación, juzgándolos una forma de la crítica subjetivista o idealista de la manera como "siente" o "piensa" la gente acerca de las condiciones. Lo que se requiere, subrayó Adorno, es un examen de la "causa" objetiva de la cosificación en las condiciones mismas. Esto formaba parte de un enfoque más amplio sobre la actividad constitutiva del objeto (véase, por ejemplo, pp. 183-184), ya que para ese momento, en opinión de Adorno, lo "subjetivo" estaba siendo crecientemente aislado.

⁶⁵ Véase, por ejemplo, a Adorno, "The Fetish Character of Music", pp. 278-279.

una dolorosa dialéctica interior de la conciencia, la autopreservación y los impulsos. Se toman decisiones para los hombres como trabajadores activos por una jerarquía que va desde las asociaciones mercantiles hasta la administración nacional, y en la esfera privada por el sistema de cultura masiva que devora los últimos impulsos internos de los individuos, quienes se ven obligados a consumir lo que se les ofrece... En el sistema del liberalismo, la individuación de un sector de la población pertenecía al proceso de adaptación de la sociedad en conjunto ante el desarrollo tecnológico, pero ahora la operación en conjunto económico exige que las masas sean dirigidas sin ninguna intervención de la individuación.⁶⁶

Adorno (al igual que Horkheimer) recurrió a Freud y Nietzsche en busca de ayuda para entender las fuentes psíquicas de la rendición individual ante el aparato de "represión". Tratando de derivar una crítica democrática de la "sociedad de masas" del estudio más conservador de Freud, *Psicología de grupo y el análisis del ego* (1921), Adorno conectó el tratamiento freudiano de las identificaciones individuales con el grupo y su autoridad con la teoría del capitalismo administrado. En un artículo publicado en 1951 sobre las implicaciones psicoanalíticas del fascismo, escribió Adorno:

Según Freud, el problema de la psicología de las masas se relaciona estrechamente con el nuevo tipo de aflicción psicológica tan característica de la época económica que por razones sociales y económicas contempla la declinación del individuo y su debilidad subsecuente. Aunque Freud no se ocupó de los cambios sociales, puede afirmarse que desarrolló dentro de los confines monádicos del individuo las huellas de su profunda crisis y su disposición a rendirse sin condición a poderosos agentes externos, colectivos.⁶⁷

La pasividad masoquista, el rendimiento del ego, y la dependencia de la autoridad analizada por Freud en las "masas", allanaron el camino para el eclipse casi total del sujeto individual, según Adorno; queda poco o nada del "yo" para rendirse. En la "sociedad totalmente administrada", y sobre todo en su forma fascista, Adorno percibió la cesación virtual de las mediaciones del individuo y la sociedad todavía presentes en la teoría freudiana:

⁶⁶ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 202-204. Véase también la descripción similar, pero más extensa, que de este proceso hace Horkheimer en *Eclipse of Reason* (Nueva York, 1947), pp. 140-143, escrito poco después.

⁶⁷ Adorno, "Freudian Theory and the Patterns of Fascist Propaganda", *The Essential Frankfurt School Reader* (Nueva York, 1977), p. 120.

La psicología del fascismo se engendra en gran medida por la manipulación... Esto revela una tendencia hacia la abolición de la motivación psicológica en el antiguo sentido libertario... El fascismo perpetúa la dependencia a través de la expropiación del inconsciente por el control social... El empobrecimiento psicológico del sujeto que "se rinde al objeto" en Freud anuncia los átomos sociales pospsicológicos, desindividualizados, que forman las colectividades fascistas.⁶⁸

Al describir cómo se prepara el sujeto para su propia eliminación, recurrió Adorno a la noción freudiana de la regresión arcaica e infantil en la presunta "pasión por la autoridad" del grupo.⁶⁹ Mientras que Benjamin usaba a menudo combinaciones metafóricas del mundo primitivo y el mundo moderno como una superación del tiempo vacío, una redención del pasado, o una visión de una "sociedad sin clases", Adorno veía aquí repeticiones arquetípicas y míticas, inducidas por las características estáticas del capitalismo tardío, las que culminaban, sobre todo, en el barbarismo avanzado de los nazis.

Adorno y Horkheimer recurrieron a Freud plenamente conscientes de 1) sus tendencias hacia una reducción de los procesos sociales a la biología o la psicología⁷⁰ y, 2) su ausencia de una defensa activa de la felicidad sensual plena como un bien.⁷¹ Simplemente reinterpretaron tales tendencias teniendo en mente las fuentes sociales de tales deficiencias, algo sugerido por el propio Freud. Además, el clásico "complejo de Edipo", la dinámica que podría conducir al desarrollo de la "autonomía", se había vuelto obsoleto, en su opinión, por la declinación de la familia mediadora en el proceso de la socialización contemporánea, un aspecto primordial del arraigo, más directo ahora, de los controles sociales dentro de inconsciente individual, y por las inmensas dificultades actualmente existentes para la formación del vigor del ego.⁷²

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁷⁰ Adorno, "Sociology and Psychology", *New Left Review*, 46 (noviembre-diciembre de 1967), pp. 46-47.

⁷¹ Adorno, *Minima Moralia*, pp. 60-61.

⁷² Esto se habla aclarado en la contribución de Horkheimer a la publicación del Instituto, *Studien Über Autorität und Familie* (París, 1936), reproducido con el título de "Authority and the Family" en una colección de sus ensayos, *Critical Theory* (Nueva York, 1972), pp. 47-128. Acerca del uso y la revisión de Freud por parte de Adorno y Horkheimer, véase a Jay, *Dialectical Imagination*, caps. 3, 4 y 7; Rose, *Melancholy Science*, pp. 91-95; y Jessica Benjamin, "The End of Internalization; Adorno's Social Psychology", *Telos*, 32 (verano de 1977), pp. 42-64.

UN MARXISMO MUY MODIFICADO

La deuda de Adorno con Nietzsche es menos obvia, pero no menos importante. Nietzsche fue una fuente importante, al igual que Hegel, de la crítica hecha por Adorno y Horkheimer de la "racionalidad" de la Ilustración francesa como algo que tendía hacia una dominación instrumentalizada de la naturaleza fuera y dentro de los seres humanos.⁷³ (Debemos añadir que rechazaron las afirmaciones ahistóricas de Nietzsche acerca de la "vida" —¿de cuál clase?—, y de sus enfoques irracionalistas, inmensamente exagerados por sus "seguidores".)⁷⁴ Los análisis de los ingredientes ascéticos y masoquistas de la cultura masiva y la "racionalidad" económica deben algo a las críticas anteriores de Nietzsche, sobre todo las de la *Genealogía de la moral*,⁷⁵ aunque Nietzsche no relacionó tales críticas con tendencias específicamente capitalistas y asumió una postura profundamente aristocrática hacia la nueva sociedad. Frente a un enfoque marxiano más puramente objetivista sobre el interés material, Nietzsche desarrolló una embrionaria psicología profunda del temor impotente cuando examinó la presunta necesidad de orden, certeza, trabajo compulsivo y rutina familiar de las "masas" modernas:⁷⁶ la misma autorrendición que descifraba Adorno en los auditorios del jazz y del cine, para no mencionar a las colectividades fascistas. Rechazando esta ansiedad de certeza y de un sistema omnicomprendido, Adorno siguió la filosofía antisistemática de Nietzsche hasta la sintaxis de su estilo; ambos hombres escribieron ensayos que cultivaban la inconclusión fragmentaria y aforística. Ambos eran moralistas que trataban de evitar el fundamento de sus negaciones en el recurso ilusorio a primeros principios estáticos, lo que constituye un atributo importante de un modernismo compartido⁷⁷ (por oposición a las expectativas de Marx, a menudo fijas y aparentemente metafísicas, de un progreso futuro

⁷³ Nietzsche aparece citado varias veces en este sentido en *Dialectic of Enlightenment*, por ejemplo en las pp. 94, 128, 119 y 154, pero también influyó en muchas formulaciones que no invocaban explícitamente su nombre; por ejemplo, el argumento referente a la civilización, la renunciación instintiva y el autosacrificio que aparece en el capítulo 2 que se ocupa de Odiseo, debe mucho a la *Genealogy of Morals* de Nietzsche.

⁷⁴ Adorno, *Mínima Moralia*, pp. 97-98; Rose, *Melancholy Science*, pp. 24-25.

⁷⁵ Jay, *Dialectical Imagination*, p. 50.

⁷⁶ James Miller, "Some Implications of Nietzsche's Thought for Marxism", *Telos*, 36 (verano de 1978), pp. 35-38. Adorno examinó la relación existente entre el temor, la "racionalidad" económica y la identificación con la autoridad represiva en esta forma, en "Sociology and Psychology", pp. 71-72.

⁷⁷ Rose, *Melancholy Science*, p. 19. En las pp. 18-26. Rose examina brillantemente los numerosos aspectos de la relación de Adorno con Nietzsche.

a través de la conciencia de la clase proletaria, en opinión de Adorno). *Crítica al Positivismo* (1939) 17

El ataque de Adorno a las concepciones burguesas (y marxistas vulgares) del progreso racional en la historia culminó en *Dialectic of Enlightenment*, obra a la que nos hemos referido con frecuencia. Recurriendo a muchas de las fuentes dispares de su compleja dotación intelectual, Adorno y Horkheimer colaboraron aquí para censurar no sólo a la sociedad capitalista sino a toda la tradición de racionalidad manipuladora, calculadora y estrechamente técnica que veían en la civilización occidental desde los griegos. No hay duda de que la obra, llena de ideas brillantes, sufre grandemente de un uso excesivo de los conceptos virulentamente antipositivistas de los autores (lo que a menudo los lleva a reducir la Ilustración del siglo XVIII a meras anticipaciones del positivismo posterior). Aunque implicaban (en la tradición marxista) que la "Ilustración", sin una sociedad socialista verdaderamente democrática, significaría la perpetuación incesante de formas cada vez más racionalizadas de la explotación (si bien parecía muy improbable el desarrollo de tal sociedad), Adorno y Horkheimer cambiaron el enfoque de su teoría social, más que nunca, alejándose de un análisis clasista históricamente específico. No sólo se examinaba en retrospectiva el problema de la "racionalidad instrumental" capitalista hasta llegar al pasado remoto (extendiendo sin sentido histórico su noción ya demasiado amplia de la sociedad burguesa), sino que el hincapié central recaía ahora sobre una "dominación tecnológica de la naturaleza" que parecía impregnar la historia de la ciencia, la filosofía y la vida económica de Occidente. Utilizando las críticas de Hegel contra el empirismo y su distinción entre la lógica formal y la lógica sustantiva, sugirieron Adorno y Horkheimer que la ciencia incorpora una epistemología necesariamente conformista, la "sujeción obediente de la razón a lo que se da directamente", y recrea la superstición mítica de los pueblos primitivos frente a los "hechos brutos".⁷⁸ En cambio, lo que se requería era la "negación determinada de cada inmediatez".⁷⁹ Contra todas las formas del científicismo, el positivismo y el culto a la tecnología, Adorno y Horkheimer subrayaban la capacidad de una razón sustantiva (la *Vernunft* de Hegel, por oposición al *Verstand*, "entendimiento") para "formular juicios 'globales' que prescriban los fines que habrán de seguirse y no sólo los medios para realizar fines determi-

⁷⁸ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 93.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 26-27.

izados de modo irracional".⁸⁰ Así pues, aunque utilizaban el pesimista análisis weberiano de la "racionalización" instrumental y burocrática del mundo moderno, se sentían en libertad para juzgar este proceso desde una perspectiva situada fuera de la "jaula de hierro" de Weber. Una clave para ello era la conversión de la visión de Weber en un instrumento más crítico mediante su redefinición marxista a principios de los años veinte: la teoría de la cosificación de Lukács. Siguiendo a Marx, Benjamin se había mostrado ambivalente hacia la modernidad industrial, como lo revelaban sus tratamientos deliberadamente contrastantes de la "declinación de la aureola". En cambio, Adorno y Horkheimer, descartando los logros positivos de la modernidad industrial, despreciaban la época de la máquina y la sociedad colectivista en un ataque generalizado contra sus formas de vida cosificadas. Mientras que el trabajo industrial imponía una repetición incesante de los movimientos, los humanos eran tratados —y se trataban a sí mismos— como átomos repetibles, objetos intercambiables de gobierno bajo un régimen represivo de igualdad meramente formal.⁸² Pero detrás de tales argumentos se encontraba una crítica de la manipulación productivista de la naturaleza. Para Adorno y Horkheimer, la tradición de la Ilustración daba expresión teórica a la creciente práctica social (agudizada por el capitalismo industrial) de tratar a la naturaleza física y humana como objetos de explotación. Así pues, la esperanza de la Ilustración acerca de la emancipación frente al mito y la autoridad represiva quedaba traicionada ya cuando se veía a la naturaleza (incluidos los impulsos humanos) como algo separado del "sujeto" conocedor, quien debe aprender a manipular la naturaleza para su conveniencia utilitaria, y además en relación de adversario con tal sujeto. En opinión de Adorno y Horkheimer, esto propiciaba la subordinación de la "racionalidad" a la eficiencia tecnocrática y generaba una alienación frente a la naturaleza objetivada dentro de uno mismo.⁸³ En vez de un desarrollo histórico temporal, por ejemplo, la ley natural de la Ilustración (de pautas físicas inmutables) expresaba las repeticiones míticas de la creciente economía mercantilizada.

Sin embargo, en la sociedad industrial avanzada, la naturaleza explotada tiene su revancha, por decirlo así, y se vuelve evidente toda

⁸⁰ Levek Kolakowski, *Main Currents of Marxism* (Londres, 1979, vol. 3, p. 346.

⁸¹ Aludo aquí al título del libro de Arthur Mitrmann, *The Iron Cage: An Interpretation of Max Weber* (Nueva York, 1970).

⁸² De Adorno a Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, pp. 11-13.

⁸³ *Ibid.*, pp. 4-10.

la fuerza de su condición cosificada. Para Adorno y Horkheimer, las estructuras de un monolito capitalista administrado se vuelven inmóviles, su personal coordinado perpetúa una estabilizada red armadora de instituciones, mientras se manipula a millones de consumidores. En medio de una aparente "dominación de la naturaleza" (el triunfo sobre el pensamiento mítico y la debilidad humana), resurge la impotencia primitiva frente a las fuerzas ominosas del mundo natural en una etapa histórica posterior, la creación de una "segunda naturaleza" socialmente construida, industrializada: "La impotencia del trabajador no es sólo una estratagema de los gobernantes, sino la consecuencia lógica de la sociedad industrial en que se ha convertido finalmente el antiguo destino, en el curso mismo de los esfuerzos por escapar de él."⁸⁴

Según Adorno y Horkheimer, la barbarie resurge en el siglo xx en un retorno de una "naturaleza" que ha sido pisoteada y brutalizada por una civilización tecnocrática. Los instintos mismos reprimidos en el Yo y en el cuerpo político por una razón calculadora estallan, pero al hacerlo expresan un resentimiento destructivo contra la civilización, por la "jaula de hierro" en que estuvieron cautivos. En un capítulo sobre Sade (con menciones a Nietzsche), Adorno y Horkheimer sugirieron una teoría del "fascismo" como "el retorno de lo reprimido": "La odiosa sojuzgación que anhela retornar a un estado de naturaleza es la crueldad producida por una civilización abortada: la barbarie, la otra cara de la cultura."⁸⁵

Así pues, la crítica dialéctica de Adorno contra lo "arcaico moderno" de la cultura masiva, que contrastaba ampliamente con las correspondencias "redentoras" de Benjamin entre la prehistoria y lo nuevo, formaba parte de un ataque más amplio contra las características míticamente repetitivas de la sociedad capitalista moderna tal como él la veía. Mientras que Benjamin quería rupturas explosivas del tiempo para detener el proceso catastrófico en marcha, incesantemente repetitivo, Adorno lamentaba que el proceso no estuviera en marcha sino que se retrajera sobre sí mismo en una regresión continua nacida de su propia dinámica de "Ilustración". En su crítica del estudio de las *Arcades*, Adorno había prevenido a Benjamin contra el uso de la relación existente entre "lo más antiguo y lo más nuevo" como una "referencia utópica a una sociedad sin clases y no como una señal del barbarismo moderno".⁸⁶ Pero frente al ubicuo modelo

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁸⁶ De Adorno a Benjamin, 2 de agosto de 1935, *Aesthetics and Politics*, p. 112.

social que percibía Adorno en la sociedad contemporánea, no podía sugerir ninguna solución colectiva ni modo alguno de acción colectiva, fuera de su propia teoría dialéctica y el tiempo no repetitivo, constitutivo de sí mismo, que todavía alentaba en otros forasteros de *avant-garde*, tales como el "sujeto" musical de Schoenberg.

Según Benjamin, el proletariado conservaba un papel futuro como posible agente revolucionario activo. Al mismo tiempo, socavaba el análisis marxiano de un desenvolvimiento temporal de tal papel, la interrelación existente entre la evolución capitalista y el cambio revolucionario. (Típicamente, Benjamin se mostraba aquí ambiguo, ya que en uno de sus escenarios aparecía esperanzado en el desarrollo evolutivo de la época técnica de las masas.) En *Dialectics of Enlightenment*, en cambio, se enfocaba preponderantemente un proceso histórico aparentemente irreversible y su frustración inevitable de los sueños de libertad y justicia. Mientras que la esperanza utópica podría contenerse en las "vidas dañadas" de forasteros culturales individuales aislados, no había nada que explicara cómo podría conectarse su trabajo en el futuro, a cualquier movimiento de cambio más amplio. Aparentemente incapaz de realización, la "utopía" existía sólo como una "negación" filosófica necesaria de lo existente, la premisa de una teoría crítica que rehúse la conciliación con el *status quo*.⁸⁷ ¿Pero no convertía esto la "trascendencia" de lo dado en una abstracción ahistórica, ya que su posibilidad social no dependía de un argumento derivado históricamente, sino de una visión del arte y la filosofía como algo que contiene siempre un "momento" utópico? (El problema no se resolvía simplemente demostrando que el estancamiento total era una creación del desarrollo histórico.)

Por supuesto, juzgando en términos de las expectativas filosóficas de Adorno acerca de la trascendencia verdaderamente "revolucionaria", la clase trabajadora o cualquiera otro cuerpo colectivo grande sería totalmente inadecuado, cualquiera que sea el estado actual de su "conciencia". "Nunca será una negación tan pura... del sistema como se desea."⁸⁸ En esta forma, un exagerado radicalismo teórico justificaba la inactividad y ayudaba a minar toda defensa o práctica de las transformaciones sociales marginales a largo plazo, ya se llamasen "evolutivas" o "revolucionarias". Entendemos a Adorno cuan-

⁸⁷ Véanse las observaciones finales de Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 278-280. y Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 189-190.

⁸⁸ Terry Eagleton, "German Aesthetics Duels" (una reseña de *Aesthetics and Politics*). *New Left Review*, 107 (enero-febrero de 1978), p. 31.

do crítica una forma de tolerancia que justifica el amor a la gente "tal como es" de tal modo que se odia lo que "podría ser".⁸⁹ Pero la descripción de Adorno de lo que "podría ser" es de ordinario mucho menos una extrapolación de lo históricamente realizable (por ejemplo, el uso más auténticamente democrático y liberador (por capacidades técnicas modernas) que una "esperanza" de tan imposible realización que su derrota inevitable sirva para oscurecer la oscuridad. Tal puede ser el efecto principal de las visiones utópicas como ésta de *Minima Moralia*:

En la magia de lo que se revela en la impotencia absoluta, de la belleza, a la vez perfección y nada, la ilusión de la omnipotencia se refleja negativamente como la esperanza. Ha escapado a toda prueba de fuerza. La total carencia de propósito refuta la totalidad del propósito en el mundo de la dominación, y sólo por virtud de esta negación, que suma el orden establecido obteniendo la conclusión a partir de su propio principio de razón, ha cobrado la sociedad existente, hasta ahora, la conciencia de que otra es posible.⁹⁰

La utopía de Adorno tenía las huellas de la fantasía y la imaginación estéticas, al igual que la de Benjamin. Ninguno de estos hombres interpretaba simplemente el arte con categorías marxianas seleccionadas. tales como las que hemos examinado en este capítulo (cosificación, dialéctica, clase, etc.); como hemos visto ocasionalmente, el significado mismo de estas categorías estaba informado por las orientaciones estéticas y culturales presentes en cada una de ellas desde años anteriores, o se desarrolló por tales orientaciones en años posteriores. (Vimos antes cómo se observa una pauta similar en los casos de Brecht y de Lukács.) En el último capítulo de este libro se harán más evidentes las formas de esta postura cultural, cuando examinemos los análisis modernistas contrastantes desarrollados por Benjamin y Adorno, el foco de sus contribuciones sin paralelo a una estética marxista.

⁸⁹ Adorno, *Minima Moralia*, pp. 24-25.

⁹⁰ *Ibid.* pp. 224-225.

IX. LAS OPCIONES MODERNISTAS

Los MODERNISMOS alternativos de Benjamin y de Adorno pueden distinguirse enfocando el eje París-Moscú del primero y el centro vienes del segundo. En este capítulo final estudiaremos en detalle este contraste y lo desarrollaremos en relación con las diversas concepciones de cada pensador sobre la cuestión del arte y la política. Sin embargo, convendrá reconocer de antemano cuánto compartían los dos pensadores estéticos. Ambos consideraban que la crítica del arte de *avant-garde* —abierta, fragmentaria e irremediablemente compleja— requería que el lector lo meditara y lo compusiera activamente de nuevo en el proceso. Además, al revés de lo que ocurría con casi todos los partidarios de la tradición estética marxista, estos dos autores se negaban a avanzar rápidamente desde los pequeños detalles de un texto literario o musical hasta una subordinación total del análisis social particular al análisis general. (Éste era en particular un defecto del enfoque de Lukács, sobre todo cuando analizaba a los modernos.) Adorno hablaba por sí mismo y por Benjamin cuando escribió: "El concepto debe sumergirse en la mónada hasta que se haga evidente la esencia social de su propia dinámica."¹ En mayor medida que Brecht, Lukács o Marx, Benjamin y Adorno entendían (y así se observa en sus hábiles ensayos) que la forma es "la articulación final de la lógica más profunda del contenido mismo", un entendimiento que les permitía trascender el debate vacío entre las teorías formalistas y sociológicas del arte.² Este entendimiento estaba incorporado en la construcción de las mejores obras de Brecht, pero sus ocasionales análisis críticos de otras obras se ocupaban a menudo de sus usos para la práctica teatral del propio Brecht; la dislocación y "reestructuración" de ciertas técnicas modernistas, que recomendaba en vez de las teorías de Lukács, no permitían una evaluación cuidadosa de la dialéctica interna de la forma y el contenido.

Al revés de Brecht y de Lukács —quienes se ocuparon de las potencialidades realistas y populares de la novela del siglo XIX o el moderno teatro colectivista—, Benjamin y Adorno se sintieron atraídos hacia formas artísticas aparentemente herméticas y menos representativas, como los ejemplos muy exigentes de la poesía o la música

¹ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 25.

² Jameson, *Marxism and Form*, pp. 328, 331, 403.

modernas. Dado el papel crucial que cada autor asignaba al crítico como iluminador del significado social e histórico no buscado, Benjamin y Adorno afirmaron esa "intervención" precisamente en este terreno aparentemente privado y "asocial". Al mismo tiempo, respetando los materiales sensoriales concretos existentes dentro de un poema o una composición, trataban de mantenerlos vivos en el proceso de su examen histórico. La misma distancia existente entre el texto poético o musical y el analista histórico, que brindaba un espacio considerable para la imaginación del crítico, parecía subrayar la necesidad de no violar el objeto examinado. Al analizar y resumir los ensayos inmensamente densos y altamente alusivos de Benjamin y Adorno, es posible que no sean siempre evidentes algunas de estas características que he venido describiendo. Por esta razón, convendrá subrayar lo obvio: no hay sustituto para la lectura de estos dos prominentes pensadores culturales, así como no hay sustituto para la lectura de Baudelaire o la audición de Schoenberg.

Antes de discutir el tratamiento explícito del modernismo a manos de Benjamin, convendrá principiar por su libro sobre el drama barroco alemán. La culminación de sus estudios premarxistas, el *Trauerspielbuch*, contenía como su agenda oculta un ataque modernista a la estética clásica alemana.

En vez de la cultura clásica alemana de la armonía orgánica, una unidad entre los particulares vivos y simbolizantes y el todo general, con la antigüedad como "modelo" (el mundo goetheano heredado a Marx y Lukács), Benjamin evocaba un arte del siglo XVII que reordenaba meticulosamente los fragmentos efímeros de un cosmos roto, del que formaba parte lo clásico, con una "ruina".³ La alegoría desempeñaba aquí un papel importante. Arrancando los objetos de su contexto "natural", el alegorista les daba significados nuevos en un montaje construido de fragmentos "muertos". Benjamin había observado que, desde Baudelaire, el uso moderno de los símbolos (sobre todo en la tradición francesa) tendía hacia una nueva versión de la alegoría barroca. Por ejemplo, las palabras sugieren de inmediato asociaciones, en vez de desarrollar sus significados en la sucesión lineal del texto, mientras que las referencias míticas metafóricas dirigen la atención hacia afuera de la forma y tienden hacia la disolución del carácter cerrado de esa forma.

³ Benjamin, *Origin of German Tragic Drama*, pp. 166-167, 177-179.

Lukács no estaba errado al considerar el estudio barroco de Benjamin, tras su reedición de 1955, como una defensa muy lúcida de la *avant-garde*. Primero en *Realism in Our Time* y luego en *Ästhetik* (1963), criticó Lukács el *Trauerspielbuch* de Benjamin por su aparente aceptación de un mundo de objetos muertos convertidos en fetiches, sin mediación de la interacción social humana. Las premisas goetheanas de la crítica de Lukács eran evidentes en todo momento: contra la fragmentación y la discontinuidad modernistas, proponía una totalidad orgánica cerrada del mundo; contra la dotación de significado a los particulares deteriorados del mundo por parte de los alegoristas, contrastaba Lukács los fenómenos vivientes, únicos e interrelacionados que el "símbolo" goetheano preservara al crear la hermosa ilusión (*schönen Schein*) de una obra de arte.⁴ En esto acentuaba Lukács la vena clásica de la estética de Marx, mientras que Benjamin la eliminaba. A fines de los años treinta, Benjamin reconoció la distancia que lo separaba de Marx en este punto. Criticando las huellas de clasicismo que pueden "reconocerse todavía en Marx", atacó Lukács las nociones de la "ilusión hermosa" y la unidad armónica, el uso de la antigüedad clásica como un modelo, y la continua presencia de una contemplación idealista del arte.⁵

Para Benjamin, el pasado rescatable no era un modelo de armonía sino algo sólo redimible en sus restos ocultos y sus "ruinas" fragmentadas. Las constelaciones con el presente, que el crítico o las "clases revolucionarias" construían mediante una "cámara histórica de tiempo retardado", no podría reconstruir el mundo de nuevo. Para detener el desastroso continuo lineal y hacer un espacio para un futuro diferente, deberá investirse el momento fugaz de la plenitud de que es capaz, el peso liberador de las relaciones metafóricas establecidas entre el entonces y el ahora, el allá y el acá. Sólo esto sería apropiado para una época cuyas masas "desean 'acercar' las cosas en lo espacial y lo humano". Para el desarrollo de esta perspectiva, Benjamin recurrió a 1) la poesía parisiense moderna, incluidas las obras de Baudelaire, Mallarmé, Proust, Valéry y Breton; 2) los retos técnicos de los medios nuevos tales como la fotografía y el cine;

⁴ Lukács, *Realism in Our Time*, pp. 40-45; "On Walter Benjamin", *New Left Review*, 110 (julio-agosto de 1978), pp. 83-88. Peter Bürger ha analizado también la teoría de la alegoría de Benjamin como una defensa del modernismo, pero lo hace en tono más amable. Véase su *Theorie der Avant-Garde*, pp. 93-97, donde se analiza cuidadosamente la alegoría, en la concepción de Benjamin, en relación con el montaje modernista.

⁵ Benjamin, "Eduard Fuchs", p. 37.

y 3) el constructivismo de Moscú evidente en el teatro brechtiano. Contra un clasicismo hueco que invadía su país nativo, construyó una defensa tomada de los enemigos de Alemania en la primera Guerra Mundial, una alianza modernista franco-rusa.

Ya hemos analizado desde varios ángulos la influencia de los simbolistas sobre Benjamin. Vimos cómo socavó Benjamin el esteticismo y el "culto de lo nuevo" de Baudelaire relacionando su poesía con las formas del fetichismo de las mercancías en la sociedad capitalista, al mismo tiempo que trataba de desviar el enfoque evolutivo y la "causalidad de la base a la superestructura" del marxismo ortodoxo a través de la metáfora espacializante de los simbolistas. Frente a la carga de su papel mercantilizado, y el flujo vacío de los segundos inter-cambiables conectados con tal papel, Baudelaire se apropió el pasado prehistórico o antiguo y estéticamente capturó el momento pasajero, fugaz. Las "constelaciones" percibidas por Benjamin en los poemas de Baudelaire no se presentaban en una forma lineal, discursiva, sino como un montaje evocador al estilo de Mallarmé o Valéry.

En todo momento, Benjamin subrayaba la inmersión del yo en el lenguaje, hecha por Baudelaire, y la mortal atracción de la rendición ante la multitud, o ante el objeto mercantilizado, en la búsqueda de un nuevo material poético. Claramente, uno de los objetivos de todo el proyecto de las *Arcades* de Benjamin era la elaboración y la evaluación crítica de sus propias formas similares de "decadencia" simbolista. No se trataba de apropiarse simplemente la sensibilidad total de Baudelaire o de Mallarmé, en particular su culto antipolítico del arte y su reaccionario desdén por las masas. Pero es claro que Benjamin conservaba algunos aspectos importantes de la herencia simbolista. Convendrá reunir aquí estos aspectos: una teoría autorreflexiva y despersonalizada del lenguaje liberado de las funciones meramente representativas o de comunicación "subjetiva" (una teoría donde aparece la psique como un medio lingüístico); un cultivo de enfoques metafóricos, ambiguos y enigmáticos hacia el "objeto" poético mágico; una ambivalencia hacia la muerte y el vacío y una fascinación por ellos;* una concentración en el momento efímero y las liberantes rupturas espacializadas del tiempo, una sensibilidad conectada con la metrópoli urbana; una negación de la mediación de sus materiales con la teoría filosófica o histórica, para sugerir o insinuar en cambio sus significados históricos sociales mediante la yuxtaposición de objetos.

* Recordando su infancia, escribió Benjamin: "...en las grandes ciudades son innumerables los lugares donde uno se encuentra al borde del vacío" (*Reflections*, p. 11).

conservando así sus resonancias sensuales estéticas,⁷ y finalmente una "esperanza en el pasado", políticamente reorientada, que recurría sobre todo a las novelas "simbolistas" apolíticas de Marcel Proust.

Afirmaba Benjamin que la novela de Proust titulada *A la Recherche du Temps Perdu* era "la hazaña más grande de los últimos decenios" en la literatura.⁸ El novelista ejercía una atracción inmensa sobre Benjamin, quien sentía tal afinidad que tenía una dependencia excesiva por leer demasiado a Proust.⁹ En ninguna parte se relacionaba con mayor intensidad el uso metafórico de la memoria y la remembranza de los simbolistas que en la obra segunda de Proust. Contra el transcurso secuencial de los segundos, y a fin de atajar los choques de los estímulos urbanos, Proust buscaba en la "memoria involuntaria" un tiempo "limitado por el espacio", "enrollado", de acuerdo con Benjamin, que creara sintéticamente la experiencia a través del acto mismo de la remembranza. Por oposición a la "memoria voluntaria" consciente, explicaba Benjamin, la memoria involuntaria —activada por un encuentro casual con un objeto, un gusto o un aroma— tiene un pasado más rico a su alcance. Benjamin citaba a Proust: "[El pasado] se encuentra de algún modo fuera del alcance del intelecto, e incuestionablemente presente en algún objeto material (o en la sensación que tal objeto despierta en nosotros), aunque no tenemos idea de lo que sea."¹⁰

Consideraba Benjamin que la memoria proustiana impartía significados nuevos a algunos fragmentos del pasado mediante un proceso de separación de tales fragmentos de sus contextos anteriores y su reubicación con eventos posteriores: "Lo importante para el autor que recuerda no es lo que experimentó, sino el tejido de su memoria, la obra de Penélope de la remembranza."¹¹ Benjamin se guiaba por la memoria proustiana (que reduce el tiempo y disuelve a las personas en los objetos con los que se asocian mentalmente)¹² cuando escribió en sus propias remembranzas de *Berlin Chronicle*:

⁷ Véase un excelente análisis de este método, aparte de los ensayos de Charles Rosen sobre el simbolismo de Benjamin, en Plotenhauer, *Aesthetische Erfahrung*, pp. 11-39.

⁸ Benjamin, "The Image of Proust", *Illuminations*, p. 201.

⁹ Véase a Benjamin, *Briefe*, vol. 1, p. 395; vol. 2, p. 539.

¹⁰ Benjamin, *Illuminations*, p. 158.

¹¹ *Ibid.*, p. 203.

¹² Roger Shattuck, *Proust's Binoculars* (Nueva York, 1967), pp. 31-37; Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (Nueva York, 1966), pp. 478-479.

La ciudad, donde las gentes se formulan recíprocamente las exigencias más despiadadas... y la lucha por la existencia no concede al individuo un solo momento de contemplación, se resarce a sí misma en la memoria, y... el velo que ha tejido encubiertamente con nuestras vidas muestra las imágenes de las personas menos que las de los sitios de nuestros encuentros con otros o con nosotros mismos.¹³

Al desarrollar su "esperanza en el pasado", Benjamin construyó una "constelación" asombrosa de Proust y de Marx: en los años treinta, por ejemplo, cuando la promesa de la tecnología se estaba violando a través de las relaciones de producción, invocó las esperanzas fugaces que había engendrado esa tecnología cuando apareció por primera vez su promesa. "Articular el pasado... significa capturar un recuerdo que relampaguea en un momento de peligro." Una de tales imágenes era la remembranza de los "antecesores esclavizados" cuyas esperanzas deben redimirse en el presente.¹⁴ Proust enriqueció también el entendimiento mesiánico y utópico de Benjamin, su evocación de una felicidad elegiaca que es a la vez restauradora e "inaudita, sin precedentes".¹⁵ Para dotar a Proust de tal significado social y político, era necesario que la inmersión de Benjamin en el mundo pasivo y lánguido de París se contrarrestara con el análisis social crítico. Interpretando el manejo proustiano de esta sociedad de clase alta como algo parcialmente ideológico y parcialmente crítico, Benjamin estimó que su presunción estética estaba arraigada en una condición de consumismo distante de la producción material:

La actitud del *snob* no es más que la visión consistente, organizada, sólida de la vida desde el punto de vista químicamente puro del consumidor... Proust describe una clase comprometida en todas partes a camuflar su base material y por esta razón apegada a un feudalismo que no tiene significación económica intrínseca pero resulta muy útil como una fachada de la clase media alta.¹⁶

Había así una conexión entre el consumismo de la clase alta y el culto del arte a fines del siglo XIX. En su intento de socavamiento autocrítico de su propio esteticismo esotérico, Benjamin analizó la

¹³ Benjamin, *Reflections*, p. 30.

¹⁴ Benjamin, *Illuminations*, p. 260.

¹⁵ *Ibid.*, p. 204; Rudbeck, "The Literary Criticism of Walter Benjamin", pp. 114-115.

¹⁶ Benjamin, *Reflections*, p. 210; véase también a Benjamin, *Angelus Novus*, p. 280.

corriente de "l'art pour l'art" como una superstición acerca de la "creatividad" que encubría el proceso por el que quedaba separado el escritor de sus propios medios de "producción" literaria. Aunque el culto del arte halagaba la "autoestimación" del escritor, era peligroso porque "en efecto protege los intereses de un orden social que le es hostil".¹⁷ Además, "l'art pour l'art" reflejaba la ideología ilusoria del "gusto" en una sociedad consumista, donde los compradores pasivos estaban cada vez más alejados de un entendimiento de la producción de los bienes que consumen.¹⁸ Según Benjamin, debiera darse un nuevo sentido social a la "esperanza en el pasado" de Proust, rescatado de los ejemplos de paralizante importancia que el propio Benjamin había experimentado en su vida.

La inclinación de Benjamin hacia el surrealismo, iniciada a fines de los años veinte, fue un aspecto adicional de su esfuerzo por "politicizar" el arte, reorientar el modernismo para alejarlo de la lasitud "decadente" de los primeros simbolistas. Hemos visto cómo, para Benjamin, los surrealistas "hicieron explotar" el ego "burgués" revelando "un espacio de imágenes públicas" dentro del individuo "privado", una característica de su "expresión de sueños" en particular (que difería de los materiales más "subjetivos" encontrados a través del psicoanálisis);¹⁹ cómo enfocó su "iluminación profana" que permitía el rescate de los objetos arcaicos y contemporáneos de su estado habitual, "esclavizado", como mercancías; y cómo *Le Paysan de Paris*, de Aragon, había inspirado el montaje discontinuo de las imágenes urbanas (donde "están a la orden del día las analogías y conexiones inconcebibles entre los eventos")²⁰ en los estudios del París decimonónico de Benjamin. La aguda sensibilidad visual y espacial de los surrealistas se asemejaba mucho a la de Benjamin, al igual que las intenciones paradójicamente agresivas y explosivas de su "receptividad" de las imágenes asociadas. Mientras que las metáforas simbolistas buscaban la creación de una nueva belleza melancólica, el montaje de los surrealistas cargaba el acento en el choque y la desfamiliarización, así como en una destrucción más vigorosa

¹⁷ Benjamin, *Charles Baudelaire*, pp. 71-72.

¹⁸ *Ibid.*, p. 104-106.

¹⁹ Benjamin, *Angelus Novus*, pp. 158-161. Hermann Schweppenhauser, "Physiognomie eines Physiognomikers", *Zur Aktualität Walter Benjamins*, pp. 153, 162, analiza el desinterés de Benjamin por la vida interior y su concentración en las "materializaciones" visibles de dicha vida interior; según Schweppenhauser, la psicología era para Benjamin una "topografía objetiva".

²⁰ Benjamin, *Reflections*, p. 183.

que la de los simbolistas de todas las pretensiones del arte como un "mundo cerrado" orgánico o hermético (algo que a Benjamin le parecía evidente en Mallarmé,²¹ por ejemplo, y también pudo haber citado a Proust). Así como los surrealistas, siguiendo al dadaísmo y al cubismo, habían destruido la ilusión de la "autonomía" del arte mediante la introducción de fragmentos de la realidad ("objetos encontrados") en su obra, Benjamin yuxtaponía deliberadamente las citas textuales con las "brutales heteronomías del caos económico", socavando el "asilo de sus armonías prestablecidas".²² (Hemos señalado las categóricas objeciones de Adorno contra este método crítico, que difería de su propia crítica más inmanente de la autonomía artística.)

Benjamin encontró en el surrealismo una "óptica" materialista que se resistía a la cultura burguesa con mayor eficacia que la de los partidos marxistas oficiales. Sin embargo, veía la obra de los surrealistas como un camino intermedio entre el esteticismo contemplativo y la política comunista activa con la que había empezado a jugar a fines de los años veinte. Su ensayo de 1929 sobre el movimiento era un estudio de sus avances tentativos en esta dirección política "disciplinada y un análisis de su propia posición entre las presiones del arte y la política. Aunque criticaba los vestigios de la falsificación de lo oculto y lo romántico en su obra (por ejemplo, siempre estaba mucho más atento a los significados semánticos del lenguaje, mientras que los surrealistas podían intoxicarse simplemente con las palabras),²³ Benjamin examinó con simpatía el gran esfuerzo de los surrealistas por "ganar las energías de la intoxicación para la revolución". Contrastando el "espacio de imágenes" políticas de los surrealistas con las "metáforas" moralistas y optimistas de la política democrática social, Benjamin pensaba que los surrealistas se "aproximaban cada vez más a la 'respuesta' de los comunistas", la "organización del pesimismo... en todos los frentes": "la desconfianza en el destino de la literatura, desconfianza en el destino de la libertad, desconfianza en el destino de la humanidad europea, pero tres veces la desconfianza en toda conciliación: entre las clases, entre las naciones, entre los individuos. Y sólo una confianza ilimitada en I. G. Farben y la perfección pacífica de la fuerza aérea".²⁴

²¹ Benjamin, "Einbahnstrasse", p. 102.

²² Witte, *Walter Benjamin*, pp. 152-153.

²³ Debo esta observación a Stephen Klebs, quien está trabajando en su disertación doctoral sobre el surrealismo francés en la Universidad de California, Davis.

²⁴ Benjamin, *Reflections*, pp. 190-191.

de darles una expresión mientras preserva la propiedad".²⁹ Así pues, después de su viraje hacia el marxismo, Benjamin buscó varios medios para erradicar su propia fascinación "decadente" estetizada por la muerte, uno de los legados de su pasado simbolista.

El arte "politizado" que Benjamin esgrimía contra el fascismo incluía la obra de los surrealistas franceses, los constructivistas rusos, y Bertolt Brecht, su amigo alemán. A través de Brecht, Benjamin renovó y fortaleció su contacto con la *avant-garde* rusa y el arte colectivo de los años veinte, que había aplaudido tras su retorno de Moscú en 1926-1927. Es significativo que, al analizar el "teatro épico", Benjamin subrayara los aspectos del montaje discontinuo, el alejamiento desfamiliarizante, el optimismo tecnológico, y la autorreflexividad estética, que aproximaron a Brecht a la práctica rusa de los años veinte (y, más remotamente, a los procedimientos cubistas).³⁰ En su primera exposición pública sobre la obra de teatro (junio de 1930, por la radio alemana), Benjamin afirmó que Brecht proveía una síntesis vital entre la *avant-garde* francesa y el arte masivo político ruso.³¹ Más que en el caso del surrealismo, Benjamin se encontró en las obras de Brecht en contacto con el "pensamiento" de las "masas", sobre todo la crudeza astuta de su sentido práctico,³² y le pareció esto un antídoto muy útil para su propio hermetismo esotérico. Comentando las conversaciones que sostuvo con Brecht en Dinamarca, a fines de los años treinta, dijo Benjamin: "Sentí sobre mí un poder tan fuerte como el del fascismo: quiero decir un poder que surgía de las profundidades de la historia, no menos profundo que el poder de los fascistas."³³

Sin embargo, Benjamin no era en modo alguno un "discípulo". En su interpretación de la poesía de Brecht, por ejemplo, utilizaba Benjamin su propio entendimiento peculiarmente alegórico para descifrar sus motivaciones sociales.³⁴ Además, el estudio de las *Arcades*, su proyecto principal de los años treinta, no le gustó mucho a Brecht. En un ensayo inédito sobre Baudelaire, opinó Brecht —quien había

²⁹ Benjamin, "Work of Art", p. 241. Benjamin escribió que en este ensayo había tratado de criticar el "principio de expresión" y sus funciones reaccionarias. Véase GS, I'3, p. 1050.

³⁰ Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 1-26.

³¹ Witte, *Walter Benjamin*, p. 173.

³² Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 16. Véase también su análisis del drama de Brecht, "The Mother", pp. 33-36.

³³ *Ibid.*, p. 120.

³⁴ Witte, *Walter Benjamin*, pp. 173-175.

discutido con Benjamin el *Passagenarbeit*— que el poeta francés no pudo dar expresión alguna a su época histórica, lo que se sugiere por la gimnasia de interpretación que se requiere para volverlo "útil". Lejos de parecerse a Blanqui, Baudelaire era el "puñal en su espalda": la derrota proletaria de 1848 fue su propia "victoria pírrica" estética.³⁵

Mientras que Brecht no aprobó siempre los ensayos literarios de Benjamin, éste era un estudioso meticuloso y simpatizante de la obra del dramaturgo. A principios de los años treinta escribió varios análisis del teatro épico que demostraban un entendimiento claro de los métodos de Brecht. Conectando algunas de sus propias técnicas de montaje con las de Brecht, escribió Benjamin:

La revelación de las condiciones (el hecho de volverlas extrañas o alienantes) se logra mediante la interrupción del proceso... La interrupción es uno de los métodos fundamentales de toda asignación de la forma... Es el origen de la cita, para sólo mencionar uno de sus aspectos. La cita de un texto implica la interrupción de su contexto... El teatro épico procede por paradas y arranques, en una forma comparable a las imágenes de una cinta cinematográfica. Su forma básica es la del impacto vigoroso y recíproco de situaciones separadas, marcadamente distintas, de la obra. Las canciones, los títulos, las convenciones de los gestos, diferencian las escenas. En consecuencia, ocurren intervalos que tienden a destruir la ilusión. Estos intervalos paralizan la disposición del auditorio para la empatía. Su propósito es la adopción de una actitud crítica por parte del espectador (hacia el comportamiento representado de los personajes de la obra y hacia la forma en que ese comportamiento se representa).³⁶

Benjamin defendió la sensibilidad de Brecht ante la moderna vida urbana masiva y su aplicación al teatro de los principios de la construcción utilizados en el cine, la radio, la fotografía y la prensa.³⁷ las diversas fuerzas sociales y técnicas que estaban liquidando la "aureola" tradicional del arte en favor de un significado político potencialmente liberador. El teatro brechtiano revelaba una crisis y una redefinición del arte que la poesía de choque de Baudelaire había señalado en su género, y que Alfred Döblin, el autor de la

³⁵ Bertolt Brecht, "Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire", *Gesammelte Werke*, vol. 19, pp. 408-409. Véase también a Brecht, *Arbeitsjournal*, 1938-1955, vol. 1, p. 16, donde critica la interpretación de Baudelaire a manos de Benjamin.

³⁶ Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 18-21.

³⁷ *Ibid.*, pp. 6, 21, 99.

novela cubista *Berlin Alexanderplatz* (1928), mostró en el suyo.³⁸ Por supuesto, en sus estudios de Brecht estaba contemplando Benjamin, con optimismo, un proceso que exploraba con gran ambivalencia.

El teatro épico toma en cuenta una circunstancia que ha recibido muy escasa atención y que podría describirse como una renovación del foso de la orquesta. El abismo que separa al actor del auditorio como a los muertos de los vivos, el abismo cuyo silencio eleva lo sublime del drama y cuya resonancia agudiza la intoxicación de la ópera: el abismo que, entre todos los elementos de la escena, ostenta más indeleblemente las huellas de sus orígenes sagrados, ha perdido cada vez más su significado. El escenario se eleva. Pero ya no surge de una profundidad incommensurable: se ha convertido en una plataforma pública.³⁹

Brecht ayudó a Benjamin a formular su propio análisis de las potencias liberadoras de los modernos medios reproductivos. Como un estudioso metódico del modernismo francés y sus contrapartidas soviéticas, Benjamin había percibido a menudo la imaginación humana según el modelo de la fotografía o el cine, donde las distancias en el tiempo y el espacio se desvanecen radicalmente. Antes de conocer a Brecht, en el periodo de 1925-1928, estaba preocupado por las imágenes ópticas "fotográficas" de la memoria proustiana⁴⁰ y de la fantasía surrealista,⁴¹ por una parte, y del montaje filmico ruso por la otra. En dos ensayos publicados en 1927 sobre el cine soviético de *avant-garde*, exploraba con simpatía el multiperspectivismo visual, los héroes de la masa, y las visiones positivas de una tecnología colectivamente controlada, contenidas en la obra de Eisenstein y otros.⁴² Un artículo de 1931 sobre la fotografía fue el inicio de sus evaluaciones optimistas de la declinación de la aureola. Benjamin afirmó que la fotografía vuelve al espectador consciente de su "inconsciente óptico"

³⁸ Véanse los comentarios de Benjamin (*Angelus Novus*, pp. 437-443) sobre la novela más importante de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, una novela muy admirada por Brecht. Acerca de la concepción que tiene Benjamin de la "crisis del arte" en la poesía, la novela y el teatro modernos, véase a Paetzold, "Walter Benjamin's Theory of the End of Art".

³⁹ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 22.

⁴⁰ Acerca de la memoria proustiana y su relación con la fotografía y la cinematografía, véase a Shattuck, *Proust's Binoculars*, pp. 3-21, 47-54.

⁴¹ El ensayo surrealista llevaba el subtítulo de "La última instantánea de la intelectualidad europea". Véase *Reflections*, p. 177.

⁴² Benjamin, "Diskussion über russische Filmkunst", y "Zur Lage der russische Filmkunst", en *Angelus Novus*, pp. 195-199.

(por ejemplo, puede revelar el momento en que una persona empieza a caminar),⁴³ y lo hizo en una forma muy similar a su descripción de la "memoria involuntaria" en Proust. "La cámara... está siempre lista para captar imágenes transitorias y secretas que escudriñar los mecanismos asociativos del observador hasta paralizarlos."⁴⁴ Pero debe haber un guión que permita al fotógrafo "leer" sus propias fotografías, "literalizarlas" y rescatarlas de los propósitos comerciales. Benjamin subrayó que hay dos clases de fotografías: la que tiene un uso mercantilizado sensible a la moda ("el mundo es hermoso es su lema"), y la que deliberadamente "construye" el objeto, sin "reproducirlo" románticamente, liberándolo así de una aureola sin crónica. Las formas más desarrolladas de la última clase estaban contenidas en el teatro brechtiano, el cine ruso y la literatura surrealista.⁴⁵ Más tarde incluyó también Benjamin el foto-montaje dadaísta, políticamente izquierdista, de John Heartfield.⁴⁶ En "El autor como productor" (1934), Benjamin se ocupó más ampliamente de la fotografía comercializada, la que es capaz, por ejemplo, de "volver abyecta la pobreza misma, manejiéndola en una forma pedante, técnicamente pulida, hasta convertirla en un objeto de disfrute".⁴⁷

Aparte de los nuevos medios ópticos, Benjamin se ocupó también de la alteración de los periódicos, citando los experimentos del "trabajador-escritor" realizados por Tretiakov y sus colaboradores en los años veinte. Benjamin estaba muy entusiasmado ante la transformación de los pasivos lectores de periódicos en productores activos de textos que aprovecharan sus propias áreas especiales de pericia técnica. Para ser un escritor "progresista", subrayaba Benjamin en "El autor como productor", debemos ir más allá de "la dicotomía estéril de la forma y el contenido", y desarrollar y transformar las propias técnicas literarias, los géneros o los medios y transformar las propias técnicas literarias, los géneros o los medios y transformar las propias una dirección progresista.⁴⁸ El experimento del "trabajador-escritor" era un ejemplo importante:

La autoridad para escribir ya no se funda en un adiestramiento de especialista sino en un adiestramiento politécnico, de modo que se con-

⁴³ Benjamin, "A Short History of Photography", *Screen*, 13:1 (primavera de 1972), p. 7.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 20-25.

⁴⁶ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 94.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 95. He alterado un poco la traducción al inglés.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 86-88, 93.

vierte en una propiedad común. En una palabra, la expresión literaria de las condiciones de vida se convierte en un instrumento para la superación de antinomias de otro modo insolubles, y el lugar donde la palabra está más rebajada —o sea la prensa— se convierte precisamente en el lugar donde puede montarse una operación de rescate.⁴⁹

Tales tratamientos del cine, la fotografía y la prensa representaban el lado utópico de la respuesta ambivalente de Benjamin ante la declinación de la aureola y la tradición en la sociedad contemporánea. La otra reacción apareció más claramente en "Algunos temas en Baudelaire" (1939). Pero antes, a mediados de los años treinta, escribió un excelente estudio de la declinación de las formas del arte narrativo en la edad de la prensa, "El cuentista", que evocaba claramente la "nueva belleza de lo que se está desvaneciendo".⁵⁰ Según Benjamin, la aureola de la forma de narración de historias, la base de la épica, estaba arraigada en una cultura de campesinos y artesanos donde se respetaba profundamente la tradición y donde la transmisión oral del consejo y la sabiduría, el "lado épico de la verdad", era una trama importante de la comunidad. El ascenso de la novela marcó la crisis de este arte narrativo. Desarrollada con las nuevas clases medias, la novela no estaba atada a la tradición oral ni se recibía colectivamente; nacía del "individuo solitario que ya no es capaz de expresarse dando ejemplos de sus ocupaciones más importantes; él mismo carece de consejos y no puede aconsejar a otros".⁵¹ Pero tanto la forma oral como la novelística están siendo eclipsadas ahora por el surgimiento de nuevos medios de información. La prensa, en particular, sacrifica la experiencia transmisible y la continuidad narrativa a fragmentos dispares de información corriente inmediatamente verificable que deben entenderse por sí mismos. En la época del periódico y la línea de montaje, la memoria y un pasado utilizable están en peligro de perder sus funciones humanas.⁵² En "Algunos temas en Baudelaire" continuaba Benjamin esta argumentación:

Si la prensa tratara de lograr que el lector asimilara la información que provee como parte de su propia experiencia, no alcanzaría su propósito. Pero su intención es justamente la contraria: aislar lo que ocurre del campo en que podría afectar la experiencia del lector.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ Benjamin, *Illuminations*, p. 87.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, pp. 88-98.

Los principios de la información periodística (frescura de las noticias, brevedad, comprensión y, sobre todo, ausencia de conexión entre las informaciones individuales) contribuyen tanto a esto como la composición de las páginas y el estilo del periódico... La sustitución de la antigua narración por la información, de la información por la sensación, refleja la creciente atrofia de la experiencia. A su vez, hay un contraste entre todas estas formas y la historia, que es una de las formas más antiguas de la comunicación.⁵³

Los ensayos de Benjamin sobre Kraus, Proust y Kafka, escritos a principios de los años treinta, se relacionaban temáticamente con "El cuentista" y "Algunos temas en Baudelaire". En su artículo sobre Karl Kraus examinaba Benjamin con perspicacia los salvajes ataques del crítico vienés contra el periodismo contemporáneo, sus falsas pretensiones de "novedad" (que son fórmulas siempre repetidas), y su destrucción del significado lingüístico y de la tradición cultural.⁵⁴ Según Benjamin, las novelas de Proust y de Kafka representaban respuestas diferentes ante la crisis de la experiencia, la tradición y el arte narrativo. Aislado de la vida colectiva, del ritual y de la comunidad, el individuo de la obra de Proust debe buscar, mediante la "memoria involuntaria", la construcción artificial de su propia "tradición" en una forma que facilite la forma de la narración de historias bajo las condiciones modernas.⁵⁵ En sus reflexiones sobre Kafka, Benjamin contemplaba de nuevo la declinación de la aureola de la tradición con tristeza elegíaca, pero dentro de un contexto deformante. A través de las tradiciones místicas y folclóricas judías, la forma de la narración de historias y la transmisión oral de consejos son posibles para Kafka. Pero en la vida alienada de la ciudad moderna, tales tradiciones ya no obligan a la creencia; simplemente sobreviven como caparazones vacíos. Según Benjamin, Kafka "sacrificaba la verdad a fin de aferrarse a su transmisibilidad, su elemento horrible... Es por ello que, por lo que toca a Kafka, ya no podemos hablar de sabiduría. Sólo subsisten los productos de su declinación".⁵⁶ En lugar de los consejos útiles tomados del pasado, Kafka revela la desintegración del significado, pero lo hace con un entendimiento colectivo de la situación afrontada por millones de personas en el siglo xx: "El mundo de Kafka... es el complemento exacto de su

⁵³ Benjamin, *Illuminations*, pp. 158-159.

⁵⁴ Benjamin, *Reflections*, pp. 239-273.

⁵⁵ Benjamin, *Illuminations*, pp. 159-160.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 143-144.

época que se prepara para prescindir de los habitantes de este planeta a escala considerable."⁵⁷ "En las historias que Kafka nos dejó, el arte narrativo recobra la significación que tuvo en labios de Cherevada: posponer el futuro."⁵⁸

Habiendo subrayado la estudiada ambigüedad de Benjamin acerca de la declinación de la aureola y la experiencia transmisible, debemos mencionar que surge una solución parcial en una interpretación verosímil de sus ensayos principales de los años treinta. Mientras que la aureola de la tradición se eclipsa como una necesidad histórica, y reaccionamos a este desarrollo con una sensación de "la nueva belleza de lo que está pasando", los medios reproductivos de la prensa, la radio, el cine, etc. (y las sociedades masivas a las que sirven) contienen la posibilidad de una nueva clase de experiencia y conocimientos colectivos liberadores. Bernd Witte lo ha expresado muy bien:

Benjamin... experimentaba la prensa, la radio y el cine como vehículos de comunicación masiva. Pero al revés de Adorno y Horkheimer, no los rechaza de plano como una "industria de la cultura". Por el contrario, percibe en ellos una forma nueva de comunicación supra-individual que conducirá a un nuevo arte colectivo si puede liberarse de la dominación del capital. Es por ello que Benjamin hace tanto hincapié en el experimento con los trabajadores-escritores; porque en sus comunicaciones ya no describe el individuo su vida privada, o la de un héroe ficticio, sino que comunica las experiencias sociales. Según Benjamin, éste es un retorno de la historia a un nivel más alto, ya que aquí se convierte en un depositario del conocimiento colectivo. En contraste con la narración tradicional de historias, este tipo de obras carece de aureola, es decir, de singularidad histórica. Su aspecto supraindividual ya no deriva de una sucesión natural de generaciones de narradores de historias; más bien deriva del sincronismo universal generado por la tecnología, cuya expresión negativa es la omnipresencia de los eventos difundida como información por los medios masivos.⁵⁹

Esta presentación parece ser una aclaración perspicaz de las concepciones de Benjamin. Además, es consistente con las direcciones futuristas y utópicas de la "esperanza en el pasado" de Benjamin. Sin embargo, no se dice aquí que tales "transformaciones funcionales" potenciales de los nuevos medios de comunicación no erradican una sensación de pérdida, ya que Benjamin se negó deliberadamente a

⁵⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁵⁹ Witte, "Benjamin and Lukács", p. 21.

resolver sus propios sentimientos antitéticos de melancolía por lo que estaba ocurriendo y su esperanza optimista por lo que podría preparar el futuro tecnológico, aunque pudiera evitarse la catástrofe y el mundo burgués.

Mientras que Benjamin relacionaba consistentemente la literatura con las artes visuales y los medios reproductivos espacialmente organizados (en particular la fotografía y el cine), el tratamiento dado por Adorno al arte de los siglos XIX y XX se concentraba en la música de desarrollo temporal, sobre todo dentro de la tradición vienesa. En el clasicismo de Haydn, Mozart y Beethoven, la tendencia de la música occidental (en mayor medida que la música de otras culturas del mundo) a capitalizar el paso del tiempo llegó a un climax.⁶⁰ Según Adorno, la segunda Escuela de Viena —Schoenberg, Berg y Webern—, en un contexto musical e histórico muy diferente, mostraba la erosión de la tradición en una forma fiel al impulso temporal original. Al actuar así, estos compositores protestaban contra el conjunto social míticamente repetitivo, sin desarrollo. “La dialéctica vienesa era el verdadero lenguaje mundano de la música —escribió Adorno—, y lo que transmitía era la tradición artesanal del trabajo motivador. Sólo esta tradición parecía asegurar a la música cierta totalidad inmanente, algo parecido al conjunto total, y Viena era el hogar de la tradición.”⁶¹ Pero no era sólo la discrepancia existente entre el desarrollo temporal coherente y la yuxtaposición espacial (más marcada en el modernismo francés) lo que hacía que Adorno y Benjamin divergieran. Mientras que la música austriaco-alemana expresaba, a partir de Haydn y Mozart, la realidad social de la subjetividad individual (una de cuyas partes vitales era el componente temporal), los medios visuales dirigían la atención hacia los objetos externos (o bien, como en el surrealismo, hacia sus imágenes dentro de la psique). Según Adorno, había una experiencia estética seria en 1) la composición de música (ya sea pública o privada, pues ambas eran formas vitales de la praxis, en su opinión); 2) la audición “estructural” inteligente, por oposición a la audición

⁶⁰ Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven* (Nueva York, 1972), p. 34. En “Música y técnica”, un artículo de 1962 traducido al inglés en *Telos*, 32 (verano de 1977), se refirió Adorno al “desarrollo de la música a través del tiempo, cuya esencia es la producción continua de lo nuevo, no de lo que ya ha sido”.

⁶¹ Adorno, *Introduction to the Sociology of Music* (Nueva York, 1976), p. 162.

atomizada y; 3) la experiencia interior reflexiva de la lectura privada. Mientras que la lectura y la audición estructural permitan la "interiorización" y, si el arte era valioso, exigía la participación intelectual sostenida mucho más activa que la mera contemplación.⁶² Adorno sostenía (un juicio condenatorio para él) que "la visualización de los medios masivos modernos propicia la exteriorización... de señales ópticas inconfrundibles que pueden captarse de una ojeada".⁶³

La concentración de Adorno en una "sociología" de la música era algo muy desusado en la historia de la estética marxista (la que se ha centrado en gran medida en las formas literarias o visuales más representativas) y resulta difícil de entender para los lectores anglosajones. La sociología de la música es en gran medida una disciplina alemana, iniciada seriamente por Max Weber, que refleja la importancia extraordinaria de la música en la vida cultural de ese país.⁶⁴ Pero las voluminosas obras de Adorno en este campo⁶⁵ son únicas por su metodología, un enfoque analítico múltiple basado en Hegel, Marx, Freud, Benjamin y todas las otras influencias que hemos examinado en capítulos anteriores. Quizá lo más fundamental haya sido la dialéctica de la negación crítica y la conciliación afirmativa que encontró Adorno en toda la música "grande". En las obras de Beethoven o de Schoenberg, por ejemplo, la música se resistió a la complicidad y "negó" a la sociedad más amplia mediante su lógica estructural inmanente —proveyendo así una "promesa de felicidad" y una esperanza utópica que contiene todo arte digno del nombre—, pero "no estaba en libertad para dejar de reflejar las circunstancias ante las cuales reacciona",⁶⁶ el todo social represivo que frustra tales promesas. Así pues, el microcosmos de la obra musical contenía, en forma de miniatura altamente articulada, las contradicciones sociales de la época. Pero estas fisuras —contra la opinión de Benjamin

⁶² Adorno, *Philosophy of Modern Music*, pp. 149-150.

⁶³ Adorno "Television and the Patterns of Mass Culture", en *Mass Culture*, comp. Bernard Rosenberg (Nueva York, 1957), p. 487n.

⁶⁴ W. V. Blomster, "Sociology of Music: Adorno and Beyond", *Telos*, 28 (verano de 1976), pp. 83-84. En "Ideen zur Musiksoziologie", *Klangfiguren* (Frankfurt, 1959), p. 16, citó Adorno la importancia de la obra precursora de Weber, *The Rational and Social Foundations of Music*, publicada por primera vez en 1982, que se había centrado en la calidad dinámica de la música occidental en relación con los cambios ocurridos en la "racionalización" social.

⁶⁵ Los vols. 12-23 de los *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, 1972-) contendrán la masiva producción de Adorno sobre la música; sólo han aparecido hasta ahora los vols. 13 y 14.

⁶⁶ Jameson, *Marxism and Form*, p. 37.

y de Marx— no prometen la trascendencia social; estructuran el proceso de una frustración incesante de la esperanza. Si es auténtica, la música moderna tiene valor social sólo como una negación, y esto ocurre sólo a través de un aislamiento de la sociedad comercial más amplia. Pero tal aislamiento y la repercusión altamente restringida permitirán también que “esta verdad se desvanezca” en la indiferencia social general.⁶⁷ Mientras que la división entre el arte, la literatura y la música serios y los ligeros es necesaria ahora, ya que sólo ella permitirá la conservación de reductos de resistencia, cada uno de ellos es “una mitad arrancada de una libertad integral”, escribió Adorno a Benjamin, “cuyo total supera a la suma”. Sin embargo, dadas las contradicciones estructuradas —el estado totalmente mercantilizado de la industria de la recreación y el aislamiento social de la mejor obra de *avant-garde*—, “sería romántico el sacrificio de la una a la otra”.⁶⁸

Lukács había concebido la cultura literaria realista de principios del siglo XIX como un modelo para la literatura del siglo XX, basando sus juicios estéticos en el clasicismo goetheano y la filosofía hegeliana. Adorno entendía muy bien que la música de Beethoven, contemporánea de Goethe y de Hegel, era históricamente irrecuperable, pero también contemplaba la época de Beethoven como un periodo privilegiado de la expresión artística para el enjuiciamiento de todas las tendencias anteriores y posteriores (incluidas las de la “industria de la cultura”).⁶⁹ Adorno interpretaba la emancipación de los “sujetos” musicales dentro de las composiciones del segundo periodo de Beethoven (“sujetos” cuyo desarrollo motivacional a través del tiempo genera la lógica musical de toda la obra) como expresiones de las aspiraciones revolucionarias universales de la burguesía europea en el punto en que parecían más capaces de una realización concreta.⁷⁰ Sobre todo en los movimientos de *allegro* de la sonata, las estructuras objetivas externas se generan en gran medida a partir de la lógica interna de la motivación individual, la figura de la expresión subjetiva, que categóricamente se reafirma en formas nuevas en cada “va-

⁶⁷ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, pp. 19-20, 105-106.

⁶⁸ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 135; Adorno, “Social Situation of Music”, pp. 159-161; De Adorno a Benjamin, 18 de marzo de 1936, *Aesthetics and Politics*, p. 123.

⁶⁹ Ferenc Fehér analiza este paralelo entre Lukács y Adorno en “Negative Philosophy of Music — Positive Results”, *New German Critique*, 4 (invierno de 1975), pp. 99-112.

⁷⁰ Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, pp. 62-63.

riación del desarrollo". Por lo tanto, aquí, más que en cualquiera otro momento de la historia de la música, el sujeto "autónomo" existe libremente dentro de una "totalidad" objetiva altamente sensible a sus acciones. En vez del orden impuesto desde afuera, "la producción musical individual realiza un objetivo potencial", una característica que sólo se desarrolló a medias en el clasicismo vienes anterior de Haydn y Mozart.⁷¹ Al mismo tiempo, "todo detalle deriva su sentido musical de la totalidad concreta de la obra... [En la *Séptima sinfonía* de Beethoven], el segundo tema obtiene su verdadero significado sólo del contexto. Sólo a través del todo adquiere su particular calidad lírica y expresiva". (En cambio, en la música popular de hoy —censuraba Adorno—, el todo está empacado y preordenado; además, cada detalle es separable y "sustituible" como un "ente en una máquina".)⁷²

Esas formulaciones deben mucho a la lógica dialéctica de Hegel (en particular la noción de la construcción del objeto y el sujeto, uno a partir del otro), con la que guarda una marcada afinidad la música de Beethoven, según Adorno.⁷³ La visión radicalmente histórica de Hegel a ser de Hegel, donde cada inmediatez, cada "hecho aparentemente natural" se convierte en su aislamiento "abstracto" a partir del todo en desarrollo, sirve reiteradamente a Adorno en su interpretación social de Beethoven. "La variación en desarrollo —escribe Adorno—, una imagen del trabajo social, es una negación definitiva; de lo que alguna vez se postuló, genera sin cesar lo nuevo e incrementado mediante su destrucción en su inmediatez, su forma cuasinnatural."⁷⁴

Beethoven culminó la emancipación de la subjetividad musical en el clasicismo vienes; pero también anunció las inversiones dialécticas de esa tradición en la posterior escuela vienesa de Schoenberg. El estilo del segundo periodo de Beethoven no "reflejaba" la realidad social. Ningún arte hace esto. Expresaba las aspiraciones históricamente poderosas de la autoafirmación individual dentro de una socie-

⁷¹ *Ibid.*, p. 217; Rose R. Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style", *Journal of the American Musicological Society*, 2 (1976), pp. 244-253; Jamson, *Marxism and Form*, pp. 39-44.

⁷² Adorno, "On Popular Music", *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941), pp. 17-21.

⁷³ Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 133, cita un manuscrito inédito de Adorno (que aparecerá como vol. 21 de sus *Gesammelte Schriften*), donde se compara la lógica hegeliana con el desarrollo de la composición en la música de Beethoven.

⁷⁴ Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, p. 290.

dad libre e igualitaria que había animado a la burguesía revolucionaria francesa y sus contrapartidas filosóficas alemanas. En vez de reflejar la estructura social, estas obras musicales expresaban una actitud crítica generalizada, un deseo de trascender el orden actual. Pero en medio de este segundo periodo, y sobre todo hacia el final de su vida (en la época de la Restauración posterior a 1815), Beethoven percibió que la promesa de unidad entre la libertad individual y la totalidad social estaba siendo enterrada ya por un todo social represivo y deshumanizante.

La exigencia de verdad del viejo Beethoven rechaza la apariencia ilusoria de la unidad de lo subjetivo y lo objetivo, un concepto prácticamente idéntico a la idea clásica... El sujeto... ya no está seguro en la objetividad de la forma y no puede producir esta forma separada de sí mismo... La composición controla férreamente lo que deba realizar el sujeto bajo... principios de estilización dictados desde afuera.⁷⁵

Frente a una fuente extraña de la autoridad objetiva (Adorno era muy vago acerca de las formas históricas precisas que asume tal autoridad), el sujeto musical, a fin de conservar su integridad, deberá expresarse a través del carácter crecientemente formalizado, fragmentario y ajeno de la música. Deberá abandonar la pretensión de ser capaz de generar el mundo de los objetos a partir de sí mismo. "El sujeto podría usar las técnicas de la música propiamente dicha para crear estructuras perjudiciales para la expresión de la libertad o la individualidad subjetivas."⁷⁶ Así pues, al dejar de armonizar el sujeto y el objeto, al destruir la armonía clásica, el viejo Beethoven (y Schoenberg, su seguidor) es un éxito cognoscitivo: tanto Beethoven como Schoenberg protestan contra la represión del sujeto expresivo revelando cómo se aliena en los objetos que lo controlan.

Mientras que el tercer periodo de Beethoven expresaba una subjetividad cosificada, la música romántica que lo sucedió revelaba el inicio de la crisis de la temporalidad. Con Schubert y Schumann, el desarrollo dialéctico del sujeto musical del clasicismo de Beethoven empieza a ceder su lugar a las unidades más estáticas e intercambiables. En vez de la evolución de las motivaciones y la producción continua de lo nuevo, la individualidad se concreta en distintos "temas"

⁷⁵ Adorno "Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis", *Telos*, 28 (verano de 1976), p. 123.

⁷⁶ Citado en Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style", p. 256.

autónomos y separables que no tienen la autoridad necesaria para generar un curso de desarrollo a partir de sí mismos; por el contrario, se repiten en algo que empieza a parecerse a una forma sincrónica temporal. El proceso culmina, por una parte, en los temas básicos, míticos y compulsivamente recurrentes, de Wagner (quien también subordina la razón individual a las fuerzas primitivas, brutales y regresivas, y facilita el uso de la música romántica por parte de la industria de la cultura), y por otra parte en el abandono posromántico de la subjetividad expresiva en el impresionismo impersonal y espacializado de Debussy.⁷⁷ Pero Adorno no era simplemente crítico del romanticismo. El sujeto romántico original retuvo un carácter expresivo cuyo calor realizaba todavía una función crítica y sólo más tarde se convertía en algo falso y vacío (con Tchaikovsky y Rachmaninoff, por ejemplo). "Cuando el detalle ganó su libertad, se volvió rebelde —escribió Adorno—, y en el periodo que va del romanticismo al expresionismo se afirmó como una expresión libre, como un vehículo de protesta contra la organización."⁷⁸ En el siglo xx no se trataba del abandono de su control, por ejemplo en la sino de transformarla en el acto de su control, por ejemplo en la emancipación de la disonancia "fea": expresar, a través de estructuras musicales objetivas, la experiencia angustiada del sujeto sensible individual en un estado de liquidación avanzada. Éste fue el logro sin paralelo de Schoenberg.

En *Philosophy of Modern Music*, escrita en el periodo de 1939-1948, Adorno sintetizó y extendió sus análisis anteriores de Schoenberg y Stravinsky como opciones polares dentro del estado contemporáneo del arte. Veamos en primer término su tratamiento de Schoenberg. El análisis está marcado por enfoques dobles que continuamente se intersectan. Por una parte, Adorno subraya el surgimiento (en el periodo de 1907-1914) del sufrimiento y la angustia individuales extremos, la intensificación expresionista de una subjetividad romántica que ahora debe abandonar la posición central de la tonalidad y la consonancia armónica para dar una forma exterior adecuada al tormento interior. Por otra parte, Adorno subraya que tal "expresión" extrema sólo es posible gracias al desarrollo objetivo de la forma musical a manos de Schoenberg tal como se le presentaba,

⁷⁷ Adorno, "Fragmente über Wagner", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1939), pp. 1-48; Rose R. Subotnik, "The Historical Structure: Adorno's 'French Model' for the Criticism of Nineteenth Century Music", *Nineteenth Century Music*, 2:1 (julio de 1978), pp. 39-54.

⁷⁸ Adorno y Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, p. 125.

es decir, la tendencia hacia la disolución de un centro tonal clásico en el cromatismo wagneriano, o el sonido cada vez más vacío, que ya no se "escucha" frescamente, de la armonía romántica. El argumento de Adorno se desenvuelve con otro enfoque doble: el análisis microscópico de detalles específicos con otras obras centrales individuales, tales como las primeras composiciones "politonales", *Pieces*, Op. 11, y *Die Glückliche Hand*; y grandes "mediaciones" teóricas de los detalles a través de ciertas caracterizaciones del todo social que alternativamente lo protestan y reflejan.

Adorno cita la guerra de Schoenberg contra el esteticismo viciado de fin de siglo: "La música no debe ser decorativa; debe ser auténtica." Luego procede a analizar las verdades terribles e intranquilizantes que a Schoenberg le habría gustado decirnos:

Este conocimiento se funda en la sustancia expresiva de la música misma. Lo que percibe la música radical es el sufrimiento directo del hombre. Su impotencia ha aumentado hasta el punto de que ya no permite la ilusión ni el juego. Los impulsos encontrados, acerca de cuya génesis sexual no deja duda alguna la música de Schoenberg, han cobrado en esa música una fuerza que tiene el carácter de un caso especial: una fuerza que prohíbe a la música ofrecer un consuelo reconfortante.⁷⁹

A fin de dar una expresión plena al material social que sus obras revelan sin proponérselo, Schoenberg se vio impulsado a avanzar a través del expresionismo hacia una objetividad estética extrema. Esto era así porque la subjetividad absoluta y la autonomía individual resultan ilusorias —siempre están objetivamente mediadas por el proceso social como un todo y por los problemas objetivos del material musical disponible— y porque el campo subjetivo se encuentra en el siglo xx en un avanzado estado de disolución. Pero en vez de abandonar al ego sufriente en las fachadas alegres de *Neue Sachlichkeit*, Schoenberg, como Freud, muestra el proceso angustioso de su liquidación:

La sociedad se refleja en el aislamiento del movimiento expresionista... Si hemos de llamar objetividad al impulso hacia la construcción bien integrada, entonces la objetividad no será simplemente un movimiento de reacción al expresionismo. Es el otro lado de la moneda

⁷⁹ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, pp. 41-42.

del expresionismo... En cuanto la música ha definido clara y profundamente lo que quiere expresar —su contenido subjetivo— este contenido se vuelve rígido bajo la fuerza de la composición, manifestando precisamente esa cualidad objetiva cuya existencia está negada por el carácter puramente expresivo de la música... Con sus manifestaciones expresivas, explota el sueño de la subjetividad... Al hacerlo así, la música no cae simplemente por debajo del nivel del conocimiento expresionista —como ocurre con el texto—, sino que al mismo tiempo supera ese nivel.⁸⁰

Puesto que la "belleza" orgánica tiende a negar el sufrimiento y los horrores de lo existente, haciendo del arte una falsa ilusión, Adorno subrayó reiteradamente que la "belleza" del arte moderno deberá encontrarse en sus "feas" negativas a pacificar y consolar. Éste era el meollo de la guerra de Schoenberg contra lo complacientemente "decorativo",⁸¹ y en efecto la justificación de su "emancipación" del "medio extremo de la subjetivación romántica", la disonancia,⁸² que había desempeñado un papel subordinado en la armonía clásica y en la armonía romántica. La disonancia habría de ser ahora la forma misma de la tensión insoluble, la negación de toda resolución. En la interpretación de Adorno, el valor cognoscitivo de la "fealdad" modernista, que desestetizó la obra de arte desde adentro de su desarrollo técnico, dio una expresión a los oprimidos y se resistió a las ilusiones afirmativas de la armonía corriente transmitidas por la industria de la cultura.⁸³ Puesto que "ya no hay belleza ni consuelo fuera de la contemplación del horror", escribió Adorno, la belleza que "todavía florece bajo el terror es un fraude y una fealdad para sí misma".⁸⁴

Escribiendo después de los asesinatos burocráticamente racionalizados, administrativamente masivos, de los judíos a manos de los nazis, Adorno citaba el desgarrador y doloroso "Sobreviviente de Varsovia", de Schoenberg, que se resiste a todo sentimentalismo, como algo que contiene un elemento de ese sufrimiento en última instancia inexpressable que le parecía lo más característico de nuestra época. Pero aun aquí, en los últimos confines de un mundo de pesadilla expresionista que es la realidad de la vigilia, el arte es inadecuado

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 48-50.

⁸¹ Véase a Schorske, *Fin de Siècle Vienna*, pp. 357-361.

⁸² Adorno, *Philosophy of Modern Music*, pp. 58-59.

⁸³ Richard Wolin, "The De-Aestheticization of Art: On Adorno's Aesthetische Theorie", *Telos*, 41 (otoño de 1979), pp. 109-116.

⁸⁴ Adorno, *Minima Moralia*, pp. 25-121.

para quienes sufren porque, como arte, contiene imágenes y sonidos apaciguantes que, "por remoto que sea", tienen todavía "el poder de sacar de allí algún disfrute... Algo de su horror se destruye... Aun terrible".⁸⁵ Esto es lo que tenía en mente Adorno cuando escribió, en una de sus líneas más citadas: "Escribir poesía después de Auschwitz es una barbarie."⁸⁶ Sin embargo, subrayaba Adorno que obras como la de Schoenberg (y como las de Kafka y Beckett, según veremos) proveían cierta esperanza mínima por su capacidad de dar siquiera la más ligera expresión a los horrores de la sociedad contemporánea. Mientras se escuchan todavía con oídos frescos estos sonidos estridentemente discordantes, su poder se percibirá no sólo como un reflejo de las "verdades" dolorosas de lo socialmente existente, sino como algo que descansa en la utopía "consonante" cuya promesa mantienen viva en su reconocimiento honesto de su ausencia: "Su negatividad es fiel con la utopía: incluye dentro de sí misma la consonancia oculta."⁸⁷

La música de Schoenberg hace algo más que la mera expresión del sufrimiento subjetivo del individuo en desintegración, o el ofrecimiento de la promesa de una opción utópica. Mediante un análisis cuidadoso de la evolución del sistema dodecafónico a partir de la "politonalidad" más libre de Schoenberg, afirma Adorno que la música revela, en su estructura interior, la dominación creciente de un todo social represivo, instrumentalmente racionalizado. En paralelo sorprendente con el argumento de *Dialectic of Enlightenment*, sugiere Adorno que la libertad inicial de la hilera tonal a partir de una recurrencia estética de notas y una autoridad y una jerarquía tonales centrales se inclina crecientemente hacia un sistema embrutecedor que congela la estructura en una "dominación musical de la naturaleza".⁸⁸ "Beethoven reprodujo el significado de la tonalidad a partir de la libertad subjetiva. El nuevo ordenamiento de la técnica dodecafónica extingue virtualmente al sujeto."⁸⁹ Frente a un todo social represivamente racionalizado, que reaparece en la lógica misma de la música, Schoenberg sólo podría fracasar si tratara de "emancipar al sujeto musical". Por lo tanto, escribe Adorno: "Estas

⁸⁵ Adorno, "On Commitment", *Aesthetics and Politics*, p. 189.

⁸⁶ Adorno, *Prisms*, p. 34; "On Commitment", p. 188.

⁸⁷ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 86.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 51-67.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 67-69.

obras son magníficas en su derrota. No es el compositor quien fracasa en el trabajo: más bien, la historia niega la obra misma."⁹⁰

La obra de Schoenberg compartía el proyecto artístico de los expresionistas (como Trakl, Heym, Barlach y Kafka) que buscaban medios formales objetivos para la exploración del sufrimiento del individuo y la experimentación de la impotencia y la fragmentación.⁹¹ La deuda de Adorno con esta estética de la expresión objetivada era tan importante en su trabajo como la inspiración simbolista de Benjamin lo era en el suyo.

En Schoenberg se vuelve crucial la objetivación de los impulsos subjetivos. A través de la polifonía de Schoenberg se disuelve dialécticamente el impulso melódico subjetivo en sus componentes multivocales objetivos... La consecuencia lógica del principio de expresión incluye el momento de su propia negación como la forma negativa de la verdad que transforma el amor en el poder de la protesta objetiva.⁹²

Tanto Benjamin como Adorno trataron de interpretar los significados sociales no intencionales de sus modernismos contrastantes con el auxilio de selectivas visiones históricas marxianas (o de otra clase). Así como Benjamin llegó a rechazar una política estetizada anunciada, en su opinión, por la decadencia simbolista, Adorno negó la noción de una subjetividad absoluta implícita en el arte de los expresionistas más ingenuos (como Werfel y Toller). "El arte no puede sobrevivir cuando se basa en una noción de expresión pura idéntica a la *Angst*", escribió Adorno "... [Pero] la expresión del sufrimiento y la expresión del placer tomadas en disonancia... se encuentran inextricablemente combinadas en las obras de arte auténticas de la época moderna."⁹³ Adorno subrayaba que los sentimientos de los artistas deben recibir una forma extrema objetiva mediante la resolución de problemas técnicos de su oficio; sólo mediante esta actividad estética inmanente podrán iluminar los artistas las condiciones sociales más amplias en las que existe el sujeto. En un ensayo sobre Kafka escrito a fines de los años cuarenta, afirmaba Adorno: "Entre

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁹¹ Walter Sokel, *The Writer in Extremis*, pp. 50-51, 106-116, 161-162, sólo se ocupa de la literatura (con algunas observaciones marginales acerca de las artes visuales), y se olvida de Schoenberg, pero su soberbio análisis de la "objetivación" expresionista ayuda a aclarar la obra de Schoenberg y, en consecuencia, la relación de Adorno con el expresionismo.

⁹² Adorno, *Prisms*, pp. 153-159.

⁹³ Adorno, "Reconciliation Under Duress", *Aesthetics and Politics*, pp. 167-168.

más se arroja sobre sí mismo al yo del expresionismo, más se parece al mundo excluido de las cosas... La subjetividad pura, alejada necesariamente de sí misma y convertida en una cosa, asume las dimensiones de la objetividad que se expresa a sí misma mediante su propio alejamiento."⁹⁴ Pero en esta "subjetividad completamente alejada", Kafka "sigue el impulso expresionista más lejos que cualquiera, fuera de los poetas más radicales... Fuerza al expresionismo—cuyo aspecto quimérico debe de haber sentido más que cualquiera de sus amigos, a pesar de lo cual le permanece fiel— en la forma de una épica tortuosa".⁹⁵

Junto con la música de Schoenberg, según Adorno, la obra de Franz Kafka mostraba la "capacidad para soportar lo peor convirtiéndolo en lenguaje". En sus novelas, el sueño de la individuación se convierte en la realidad de pesadilla del mundo contemporáneo. Superando incluso a Freud en su escepticismo hacia la noción de un ego intacto y una autonomía psicológica, Kafka presenta imágenes parabólicas de la culpa y la indefensión de la víctima frente a una "racionalidad" completamente cosificada e impenetrable, materializada en el poder administrativo. "El origen social del individuo se revela en última instancia como el poder para aniquilarlo." La verificación plena del método de Kafka, subrayaba Adorno, se logró cuando la organización fascista liquidó los últimos vestigios de los "rasgos liberales" obsoletos, y el capitalismo "avanzado" fabricó "hombres en la línea de montaje, copias mecánicamente reproducidas". Los sujetos que regresan a un estado animal, como Gregor Samsa se convierte en un insecto, muestran su inutilidad impotente dentro del poder ilimitado de la dominación monopólica. Pero Kafka presenta esta imagen infernal de una lenta declinación en una forma implacablemente crítica. El abandono del desafío contra la autoridad todopoderosa condena a un "sistema" que mina toda resistencia, excepto la del arte alienado: "Kafka no glorifica el mundo mediante la subordinación; lo resiste a través de la no-violencia." En vez de "refinar la obra fuera de la historia", en una ontología abstracta del "hombre existencial", como el propio Kafka nos permite a veces que lo hagamos, debemos entender que su negatividad deriva su fuerza de su ambiente histórico específico, "el movimiento literario del decenio que rodea a la primera Guerra Mundial, ... el del expresionismo".⁹⁶

⁹⁴ Adorno, *Prisms*, p. 262.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Adorno, *Prisms*, pp. 243-271.

Pero Schoenberg y Kafka llevaron el expresionismo hasta sus últimos límites, "hasta el punto en que las imágenes nerviosas y sus traumas viran lentamente, bajo la presión de su propia lógica interna, hacia la nueva objetividad, el orden más total..."⁹⁷ La afirmación fundamental de Adorno era que esta "objetividad autoalejada" era una protesta angustiada contra las formas sociales represivas del siglo XX, aunque la música reflejara, en uno de sus aspectos, el mundo administrado. En la "nueva objetividad" de Stravinsky, el cambio, que se asemejaba al movimiento de la *Neue Sachlichkeit* de la posterior República de Weimar, con su adopción afirmativa de la tecnología de la máquina, se estaba alentando al individuo a ajustarse con alegría, a conformarse al nuevo ambiente monolítico. Adorno no estaba enfrentando el sujeto puro al objeto puro; nunca cesó de mediar el uno con el otro. Más bien, estaba contrastando dos estilos ampliamente diferentes de la formalización modernista.⁹⁸

Según Adorno, "la primacía de la respiración sobre el latido del tiempo abstracto contrasta a Schoenberg con Stravinsky y todos aquellos que, habiéndose ajustado mejor a la existencia contemporánea, se creen más modernos que Schoenberg".⁹⁹ En la segunda mitad de *Philosophy of Modern Music* polemizó Adorno despiadadamente contra el antiromántico abandono de la expresión individual por parte de Stravinsky y, en la tradición de las batallas libradas entre estas dos escuelas en la vida musical de la República de Weimar,¹⁰⁰ contrastó esto con los métodos de composición de Schoenberg.

⁹⁷ Jameson, *Marxism and Form*, p. 31.

⁹⁸ En *The Writer in Extremis*, p. 161, distingue cuidadosamente Sokel entre la objetivación expresionista y el enfoque posterior de la *Neue Sachlichkeit*. Hablando de Kafka, Barlach, Heym, Trakl y otros autores, escribe Sokel: "Todos estos autores abstraen la concreción plena de la realidad objetiva de su énfasis subjetivo, su 'idea' o visión de la realidad, lo único que tratan de expresar. Pero la *Sachlichkeit* es un esfuerzo por presentar una realidad objetiva 'sin énfasis', es decir, el entendimiento desapasionado del mundo exterior." Adorno formuló la distinción de un modo un poco diferente, ya que consideraba que los artistas como Schoenberg expresan su "idea" o su "visión" a través de la elaboración y el desarrollo formales de los problemas artísticos técnicos que han heredado; además, su obra "expresa" sin quererlo las realidades sociales que el crítico debe iluminar. Sin embargo, aunque el análisis de Sokel no es el polémico, el contraste que describe está por lo demás de acuerdo con el contraste central de Adorno entre Stravinsky y Schoenberg y, a través de ellos, entre la antinomia básica existente en todas las culturas modernas entre el arte "negativo" y el arte "afirmativo".

⁹⁹ Adorno, *Prisms*, p. 152.

¹⁰⁰ Véase a Willet, *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, pp. 159-167. La elección de Schoenberg y Stravinsky por parte de Adorno, como representantes de las

Al igual que en su ataque similar contra el jazz, la ofensiva de Adorno era monolítica en el juicio y, en ciertos momentos, muy descabellada en sus interpretaciones sociológicas.¹⁰¹

El "primitivismo" de *La consagración de la primavera* y de *Petrouchka* era, según Adorno, una celebración del sacrificio a la colectividad totémica, la regresión del individuo y la sociedad a un estado mítico anterior al desarrollo del ego independiente. La historia se revierte y asume la forma de imágenes estáticas de una naturaleza embrutecida que trata de vengarse contra la civilización. Los choques de la ansiedad ni el ego resistente"; la música se somete "a los golpes rítmicos que recibe de una fuente externa".¹⁰² Al igual que en sus análisis del jazz, una forma que atraía grandemente a Stravinsky, Adorno descubre un fuerte elemento sadomasoquista, una identificación con la colectividad destructiva como la psicología masiva inducida por los líderes fascistas.¹⁰³ Si los nazis prohibieron una música como la de *La consagración de la primavera*, afirmaba Adorno, ello ocurría porque no se atrevían a reconocer tan totalmente la barbarie de su propia práctica "con su sacrificio astronómico de seres humanos".¹⁰⁴

El desplazamiento de Stravinsky, después de 1918, hacia lo que se llamaba el "neoclasicismo", sólo continuaba la pauta. Ahora la regresión asumía una forma de composición más explícita, a medida

corrientes principales de la música moderna, resultó sugerente pero demasiado estrecha. Una fuerza vital (sobre todo para la mejor música de Europa Oriental después de 1945) fue la de Béla Bartok. Adorno olvidó en gran medida a Bartok, aunque en *Philosophy of Modern Music* afirmó que el uso de los elementos folclóricos hecho por Bartok tenía "un poder de alienación que lo coloca al lado de la *avant-garde*, no de la reacción nacionalista" (pp. 35n-36n). Sin embargo, en opinión de Adorno, tales esfuerzos por expresar las culturas folclóricas comunales (la de Hungría, en el caso de Bartok) estaban destinados al fracaso. En 1932 había escrito: "Ya no hay ninguna 'Folk' cuyas canciones... pudiera el arte tomar y sublimar; la apertura de los mercados y el proceso de la racionalización burguesa han subordinado toda la sociedad a las categorías burguesas." ("Social Situation of Music", p. 140). En "Negative Philosophy of Music", Ferenc Fehér critica correctamente a Adorno por su revelador olvido de Bartok.

¹⁰¹ Véanse algunas críticas válidas del manejo de la música de Stravinsky por parte de Adorno en Robert Craft, "A Bell for Adorno", *Prejudices in Disguise* (Nueva York, 1974). Sin embargo, Craft revela escaso conocimiento de las intenciones más amplias de Adorno.

¹⁰² Adorno, *Philosophy of Modern Music*, pp. 156-157.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 143-146, 157-160.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 145-146.

que Stravinsky abandonaba conscientemente la tradición de la "subjetividad emancipada" y el desarrollo temporal de la música occidental desde Bach y Mozart, y trataba de renovar un lenguaje musical preindividualista arcaico. Frente a la negatividad de la disonancia expresionista, la "restauración" musical de Stravinsky evitaba la tensión e implícitamente afirmaba las potencialidades:

Todo momento de comodidad acariciante, de lo armonioso, del desplazamiento del horror en el arte —el heredero estético de la práctica mágica, contra el que protestaba todo el expresionismo, hasta las obras revolucionarias de Schoenberg—, esta armonía triunfa en el tono burlón y cortante de Stravinsky como el heraldo de la Edad de Hierro. Es el Sí-señor de la música.¹⁰⁵

La fácil absorción de la música de Stravinsky por parte del público se permitió, según Adorno, por la inmediata aclimatación de esa música a la sociedad administrada, sin sujeto, del mundo contemporáneo. Una de las características esenciales de este ajuste era la erosión de la experiencia temporal sentida en el interior, y su sustitución por una obediencia exteriorizante de lo que existe, al mismo tiempo, sólo en el espacio.

Tal suspensión de la conciencia del tiempo musical corresponde a la conciencia total de una burguesía que —por cuanto ya no contempla nada delante de sí— niega el propio proceso temporal y encuentra su utopía en el retiro hacia el espacio... Una estratagema caracteriza todos los esfuerzos formales de Stravinsky: el esfuerzo de su música por presentar el tiempo como en la pista de un circo y los complejos temporales como si fuesen espaciales.¹⁰⁶

En tal espacialización, la música "abdicaba" ante la "pintura" negando su propio significado de "devenir",¹⁰⁷ acusaba Adorno. Análogamente, el problema trazando las raíces de Stravinsky hasta la música rusa, y más aún la música francesa, de fines del siglo XIX. La música de Stravinsky derivaba en parte de los elementos preburgueses y preindividualistas discernibles en Moussorgsky, cuyo lirismo se "distingue del *Lied* alemán por la ausencia de todo sujeto poético".¹⁰⁸ Por otra parte, Stravinsky deriva también del enfoque del montaje y escapa a la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 194-195.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 144n.

experiencia subjetiva en la cultura modernista francesa. "Pertenece a un tipo de arte occidental cuya cima más alta se encuentra en la obra de Baudelaire, donde el individuo —a través de la fuerza de la sensación emocional— disfruta su propio aniquilamiento."¹⁰⁹ La música de Stravinsky se basaba en gran medida en el "impresionismo" espacializante de Debussy, Fauré y Ravel:

La melancolía sensual del Impresionismo es heredera del pesimismo filosófico de Wagner. En ningún caso va el sonido más allá de sí mismo en el tiempo; más bien se desvanece en el espacio. En Wagner, la renuncia —la negación de la voluntad de vivir— era la categoría metafísica sostenedora; la música francesa, que renunciaba a toda metafísica —aun a la metafísica del pesimismo—, subrayaba tal renuncia con mayor fuerza a medida que se conformaba con una fortuna que —como un mero aquí y ahora, como la transitoriedad absoluta— ya no es tal fortuna. Tales pasos de resignación son las formas previas de la liquidación del individuo que se celebran en la música de Stravinsky.¹¹⁰

Al revés de la obra temática, motivacional, de la música vienesa desde Haydn, Beethoven y Brahms hasta Schoenberg, con su "espíritu dialéctico de un todo... autogenerador", los sonidos pintados, "coloridos" de Debussy y Ravel tienen su ley formal en la "yuxtaposición estática de niveles tonales".¹¹¹ La música de Stravinsky, como otros ejemplos del arte despersonalizado de los años veinte: los "montajes de vigilia";¹¹² la hostilidad brechtiana hacia los valores humanistas;¹¹³ y, muy significativamente, el montaje cubista de los filmes de Eisenstein. (Todas estas formas elogiadas por Benjamin.)

El material musical directo no se desarrolla por su propia fuerza impulsora... Esto nos recuerda lo que dijo alguna vez Eisenstein acerca del montaje filmico: explicó que el concepto general... procedía precisamente de... la yuxtaposición de elementos separados, aislados. Sin

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 166.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 190. Véanse también pp. 165-166 y 189.

¹¹¹ Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, pp. 88-89. Véanse otros comentarios sobre el tratamiento hostil dado por Adorno a la música francesa de 1889-1920 en Subotnik, "The Historical Structure", pp. 54-56.

¹¹² Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 188.

¹¹³ *Ibid.*, p. 170.

embargo, esto se traduce en la disociación del propio continuo del tiempo musical.¹¹⁴

La mayoría de los estilos con los que comparó Adorno la música de Stravinsky —el surrealismo y el impresionismo musical franceses, el montaje filmico y el jazz— se encontraban directamente dentro de la industria de la cultura "afirmativa" o podían apropiarse fácilmente para tal uso. Además, cada estilo facilitaba sus funciones todavía más directamente comerciales a la publicidad.¹¹⁵ Pero así como la pintura no objetiva era una defensa contra los avances del arte mecanizado y mercantilizado de la fotografía, según Adorno, Schoenberg y su escuela "reaccionaron en forma similar contra la depravación comercial del idioma tradicional". Formularon un frente defensivo que se vio auxiliado por la relativa demora con la que se presionó a la música, la "menos conceptual y menos objetiva" de las artes, al servicio de la economía mercantilizada.¹¹⁶

En las infrecuentes discusiones del modernismo francés por parte de Adorno, atacó precisamente los aspectos definidos por Benjamin, o bien —como en algunos artículos más balanceados de los años cincuenta— defendió selectivamente a los estetas franceses en una forma característicamente diferente de la de Benjamin. En vez de considerar los "choques" de la poesía de Baudelaire como explosiones del continuo temporal, liberadoras de lo efímeramente "nuevo" de su mero uso como una mercancía, Adorno los veía como intentos desesperados por evitar la lasitud y el aburrimiento y crear sensaciones estimulantes de cualquier clase. Tal ansiedad por los "momentos convulsivos de ilusorio vivir" se convertiría más tarde, en el fascismo, en los "choques" de los que se vanagloriaría Goebbels: "Por lo menos los nacionalsocialistas no se están aburriendo." El retorno de lo antiguo en las "correspondencias" de Baudelaire, que Benjamin veía como un anuncio de la utopía, era para Adorno una repetición adictiva, compulsiva, similar a la de Wagner.¹¹⁷ En un artículo escrito en 1939-1940, sobre Stefan George y Hugo von Hofmannsthal, los seguidores alemanes y austriacos de los simbolistas, Adorno atacó la "conservación ilusoria de la belleza desintegrante" frente a la sociedad industrial, por oposición a una "renuncia de lo hermoso" que

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 170-171, 203; "Über Jazz", *Zeitschrift für Sozialforschung*, pp. 248-250; "Fetish Character of Music", p. 289.

¹¹⁶ Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 5.

¹¹⁷ Adorno, *Minima Moralia*, pp. 235-238.

"pueda preservar su idea más poderosamente". No mostraba ninguna simpatía, en particular, por la estrategia lingüística de esta acción defensiva, el esfuerzo de todos los simbolistas por "consagrarse" al "mundo de las cosas como un sacrificio", precisamente lo que encontraba tan objetable en las obras de Benjamin:

El simbolismo no trata de subordinar todos los momentos materiales como símbolos de una esfera interior... En lugar de que las cosas cedan como símbolos de la subjetividad, la subjetividad cede como el símbolo de las cosas, se prepara para congelarse en última instancia en la cosa que la sociedad ha hecho en todo caso de ella.¹¹⁸

En un famoso artículo posterior, "Poesía lírica y sociedad" (1951), Adorno se mostró más amable hacia los esfuerzos de los simbolistas. En vez de imputarles un deseo de acomodarse al objeto alejado, ahora defendió su inmersión poética lírica en el lenguaje como un esfuerzo desesperadamente necesario para *rescatar* la subjetividad personal en un mundo cosificado, y para preservar así el lenguaje de su mal uso comercial. Pero el meollo de su interpretación era una defensa del hermético esteticismo de los simbolistas, y otros poetas modernos, en particular el objetivo común de concentrarse en los problemas "inmanentes" de la forma dentro de su oficio. Adorno contrastaba esto favorablemente con todos los esfuerzos desorientados por "politizar" el arte subordinándolo a actividades externas heterónomas o auditorios intelectualmente embrutecidos.¹¹⁹ Los ensayos posteriores que se ocuparon de Valéry subrayaban una perspectiva similar, a propósito de su lenguaje y de su esteticismo.¹²⁰ Así pues, las bases de Adorno para la defensa del simbolismo minaban la hostilidad de Benjamin hacia la subjetividad, así como sus esfuerzos por definir una superación política del esteticismo hermético.

Hacia el surrealismo, sin embargo, Adorno permaneció tan hostil como lo había sido desde principios de los años treinta. La inmediatez fotográfica de los fragmentos materiales ensamblados por los surrealistas confirmaba estos objetos en su estado cosificado. Además, su exploración de los sueños "se dirige contra la interpretación psicológica del sueño" (precisamente la característica elogiada por Ben-

¹¹⁸ Adorno, *Prisms*, p. 223.

¹¹⁹ Adorno, "Lyric Poetry and Society", *Telos*, 20 (verano de 1974), pp. 56-71.

¹²⁰ Adorno, "Der Artist als Statthalter", *Noten zur Literatur*, vol. 1 (Frankfurt, 1958), pp. 175-195; y "Valéry's Abweichungen", *Noten zur Literatur*, vol. 2 (Frankfurt, 1961), pp. 175-194.

jamin) y "la sustituye con imágenes objetivas", escribió en 1934. En un artículo escrito en 1956, Adorno contemplaba el montaje discontinuo del surrealismo como una reunión de miembros corporales desmembrados, concebidos como fetiches mercantilizados inorgánicos:

El sujeto... se revela frente a la despersonalización completa como algo inanimado y virtualmente muerto... Pechos separados, las piernas de maniqués en medias de seda en collages: tales son las reminiscencias de los objetos del impulso parcial a las que despertó la libido alguna vez. Lo olvidado se revela en ellas, como una cosa, como algo muerto, como lo que deseaba realmente el amor y lo que quiere parecer.¹²¹

En *Philosophy of Modern Music* había escrito Adorno:

El surrealismo es antiorgánico y se arraiga en la ausencia de vida. Destruye la frontera que separa el cuerpo del mundo de los objetos, a fin de convertir la sociedad en una hipóstasis del cuerpo. Su forma es la del montaje. Esto es totalmente ajeno a Schoenberg. Sin embargo, en lo tocante al surrealismo, entre más renuncia la subjetividad a su derecho sobre el mundo de los objetos, reconociendo agresivamente la supremacía de ese mundo, más está dispuesto a aceptar al mismo tiempo la forma tradicionalmente establecida del mundo de los objetos.¹²²

Adorno no encontró aquí ninguna "iluminación profana", ninguna "redención" utópica de "objetos esclavos y esclavizantes", sino sólo un fuerte recordatorio —que era por lo menos preferible al optimismo falso de la *Neue Sachlichkeit*— de la imposibilidad de la felicidad en el "mundo tecnificado de hoy".¹²³

Aunque hostil de ordinario a las *avant-gardes* francesas y rusas, Adorno no sólo apoyó la obra de los modernistas austriacos o alemanes en la tradición expresionista. En los años cincuenta defendió a poetas simbolistas tales como Valéry, como hemos visto, e incluyó a Proust, Gide, Joyce y Beckett en su amplio tratamiento amable de la moderna forma novelística.¹²⁴ Ocasionalmente se refirió también en

¹²¹ Adorno, "Looking Back on Surrealism", *Literary Modernism*, comp. Irving Howe, pp. 220-224.

¹²² Adorno, *Philosophy of Modern Music*, p. 51n.

¹²³ Adorno, "Looking Back on Surrealism", p. 224.

¹²⁴ Adorno, "Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", *Noten zur Literatur*, vol. 1, pp. 61-72.

tono aprobatorio al arte "crítico y fragmentario" de Picasso.¹²⁵ La defensa que hizo Adorno de tales modernistas no derivaba sólo de premisas expresionistas, ni siquiera en sus formas objetivadas. Su insistencia en una autoliquidación técnica de la aureola dentro de la dialéctica inmanente de la obra de arte, y en la necesidad de preocupaciones formales y autorreflexivas en el arte y la crítica; su rechazo de la totalidad orgánica clásica, la subjetividad romántica, o la "reflexión" realista; y su hincapié en la naturaleza fragmentaria, transitoria y relativista de la "verdad": todas éstas eran características de muchas corrientes modernistas. Lo mismo podría decirse de su apoyo reiterado a forasteros estéticamente alienados de *avant-garde*, por autónomos que fuesen, por oposición al arte "comprometido" o "de masas". Sin embargo, a menudo la forma en que apoyaba a los modernistas no alemanes derivaba, en gran medida, de una perspectiva que había sido muy importante en el expresionismo, aunque se mostraba mejor en artistas objetivantes tales como Schoenberg y Kafka. El cubismo, por ejemplo, se validaba a través de fotografías panorámicas posteriores de las ciudades bombardeadas de la segunda Guerra Mundial, según Adorno.¹²⁶ (Podríamos señalar que el *Guernica* mostraba a Picasso en su postura más expresionista.)

La defensa de la novela moderna por parte de Adorno fue otro ejemplo del análisis que había desarrollado en relación con la obra expresionista. La narración descriptiva tradicional, en el sentido del realismo del siglo XIX, ya no era históricamente apropiada, sostuvo Adorno. Sólo la fragmentación de la personalidad y la "postura" autoral que ocurre en las novelas de Proust, Joyce o Musil, por ejemplo, revelará adecuadamente la medida del autoalejamiento, el sufrimiento y la impotencia del individuo en nuestra época. La narración de una historia realista tradicional del sufrimiento individual, desde el punto de vista de una sola voz narrativa, sería una falsificación de la inhumanidad actual y sugiere que el individuo tiene todavía un significado y una repercusión independientes en el todo social. En cambio, los novelistas modernos hacen bien cuando interrumpen irregularmente la narración, la presentan desde diversas perspectivas, revelan el poder de los objetos sobre el inconsciente o los pensamientos de "personajes" impotentes, y construyen el todo a través de una lógica de montaje de asociación, mientras todo esto sirva para iluminar, en una forma potencialmente crítica, la desintegración de la

¹²⁵ Por ejemplo, en *Philosophy of Modern Music*, p. 51n.

¹²⁶ Adorno, *Prisms*, p. 254.

subjetividad individual.¹²⁷ Contra la acusación de Lukács de que los modernistas presentan una visión "ontológica", atemporal del hombre como un ser aislado y atomizado, Adorno sostiene que Joyce, Proust, Beckett, Musil y otros demuestran que "la soledad está socialmente mediada y así posee un significativo contenido histórico".¹²⁸

La acerba protesta de Adorno, inspirada en el expresionismo, informó ampliamente su defensa de la única figura literaria verdaderamente destacada que surgiría, en su opinión, después de la segunda Guerra Mundial: Samuel Beckett, cuyas obras se prestan fácilmente para tal análisis.¹²⁹ *The Aesthetische Theorie*, que no había sido terminada a la muerte de Adorno en 1969, habría de ser dedicada a Beckett.¹³⁰ En un ensayo de 1959 sobre *Final del juego*, Adorno consideraba la obra de Beckett como una continuación de la revelación incesante, hecha por Kafka, de la atrofia de la personalidad en el mundo contemporáneo cosificado; pero este desvanecimiento de la identidad estaba ahora más avanzado. Los dramas y las novelas de Beckett no son ahistóricamente "existenciales", advertía Adorno, sino poderosas sugerencias de lo que hay después de la vida, o después de la muerte, de la categoría históricamente definible de la individualidad. "En lugar de excluir de la existencia lo temporal, ... Beckett sustrae lo que el tiempo —la tendencia histórica— está parándose en realidad para anular. Extiende la trayectoria de la

¹²⁷ Adorno, "Der Standort des Erzählers", pp. 61-72. Adorno modificó su juicio del montaje como un modo de organización estética, aunque de ordinario era muy crítico. Atacó el uso del montaje en el surrealismo, y en los filmes soviéticos de *avant-garde* (y en otros medios masivos), en los ensambles de datos insuficientemente teorizados de Benjamin; y en su *Aesthetische Theorie* (pp. 232-233), al final de su vida, consideró el montaje como la "capitulación estética interior del arte ante lo que le es extrínseco... una utopía nominalista sin mediación". Por otra parte, pudo reconocer que, "si se hace correctamente", un montaje es "por definición también interpretación" (citado en Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, p. 296n); y en 1932 formuló ciertos comentarios amables sobre la "música de montaje" de la "negatividad" crítica de Weill, donde se exponen las armonías falsamente orgánicas, sobre todo en las partituras que Weill habla compuesto para las obras de Brecht, *La ópera de tres centavos*, y *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* ("The Social Situation of Music", pp. 143-144).

¹²⁸ Adorno, "Reconciliation Under Duress", pp. 158-166.

¹²⁹ Wylie Sypher, por ejemplo, ha descrito la obra de Beckett como una serie de estudio del "desgaste extremo de la personalidad": "una vez que el yo se ha empequeñecido, subsiste lo humano..." (*The Loss of Self in Modern Literature and Art* [Nueva York, 1962], pp. 147-154).

¹³⁰ Adorno, *Aesthetische Theorie*, p. 544.

liquidación del sujeto hasta el punto en que se contrae al aquí y el ahora... La Historia se excluye porque ha agotado el poder de la conciencia para concebir la historia: el poder de la memoria... Todo lo que aparece de la historia es su resultado, su declinación... "Las formas paradójicas de *Final del juego* articulan el epílogo de la subjetividad: "Todo lo que queda de la libertad es el reflejo impotente y ridículo de decisiones vacías." Heredero de las novelas de Kafka, el drama de Beckett emplea elementos dramáticos —la acción, la exposición, la intriga, la peripecia y la catástrofe— en una etapa histórica posterior a la obra de Kafka; esto da a la obra la fuerza crítica de la parodia. Muertos como personas, Hamm y Clov sobreviven como cadáveres vivientes, en un estado de *rigor mortis*, "abrumados por el temor del Holandés Volador: no poder morir. El fragmento de esperanza, que significa todo, es que esto cambie tal vez. Este movimiento, o su ausencia, constituye la acción de la obra".¹³¹

En su famoso ataque (publicado en 1962) contra la teoría y la práctica de la literatura "comprometida" en las obras de Sartre y de Brecht, Adorno defendió a los aparentemente "herméticos" Kafka y Beckett como los verdaderos ejemplos de un arte crítico, socialmente explosivo. En vez del empuje prematuramente reconciliado y afirmativo de lo directamente "político", el arte disonante y "negativo" de Beckett se niega a reconfortarse con alguna forma de la acción colectiva corriente. Pero

la prosa de Kafka y los dramas de Beckett, o la novela verdaderamente monstruosa titulada *The Unnamable*, tienen un efecto comparado con el cual parecen pantomimas las obras oficialmente comprometidas... Desmantelando la apariencia, estos autores hacen explotar desde adentro el arte que la proclama comprometida somete desde afuera, y por ende sólo en apariencia. La inevitabilidad de su obra impone el cambio de actitud que las obras comprometidas sólo demandan.¹³²

Utilizando la perspectiva de Adorno, el director de teatro polaco Jan Kott escribió, en los años cincuenta: "Presentamos a Brecht cuando queremos Fantasía. Cuando queremos el puro realismo, presentamos *Esperando a Godot*." ¹³³

¹³¹ Adorno, "Toward an Understanding of Endgame", *Twentieth Century Interpretations of Endgame*, comp. Gale Chevigny (Englewood Cliffs, N. J., 1969), pp. 82-114.

¹³² Adorno, "On Commitment", pp. 190-191.

¹³³ Citado en Eric Bentley, "The Theatre of Commitment", en *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society* (Nueva York, 1967), p. 203.

La crítica del "compromiso" literario por parte de Adorno contrastaba con los esfuerzos de Benjamin por "politizar" el arte de lo moderno. Para completar este estudio de los dos pensadores, convendrá comparar sus posturas generales sobre la relación existente entre el arte y la política, una preocupación importante para toda estética marxista. Para tal objeto, debemos abordar de nuevo a Brecht a través de Adorno, y la noción aparentemente brechtiana de Benjamin acerca de la "solidaridad" del "productor" literario con el proletariado industrial.

En una de las cartas críticas que enviara a Benjamin a fines de los años treinta, Adorno escribió que "el desarrollo posterior del debate estético que usted ha iniciado tan magníficamente depende en esencia de una presentación fiel de la relación existente entre los intelectuales y la clase trabajadora". Esto significaría la necesidad de liquidar las motivaciones brechtianas, en particular el culto de la tecnología y "toda apelación a la conciencia efectiva de los trabajadores efectivos", mientras que las dos cosas aparecían en las obras de Benjamin, en opinión de Adorno.¹³⁴ Contra el énfasis marxiano en el trabajo y la identificación casi total establecida por Brecht entre la "producción" literaria y la industrial, la base de muchas de las críticas del dramaturgo contra las posturas clásicas e "idealistas" de Lukács, Adorno insistía en la ausencia de una identidad mediada entre el trabajo mental y el trabajo físico. La cultura obtiene su vigor de esta autonomía y esta separación relativas, argüía Adorno, aunque también se sienta culpable por su dependencia del trabajo físico para su existencia misma. "Mientras que la parte más pequeña de la mente siga ocupándose de la reproducción de la vida, será su fiador jurado", escribió Adorno. "El antifilisteísmo de Atenas era a la vez el desprecio más arrogante del hombre que no necesita ensuciarse las manos por el hombre de cuyo trabajo vive, y la preservación de una imagen de existencia por encima de la restricción que afecta a todo trabajo."¹³⁵ Así pues, la función del arte deriva de su "ausencia de propósito" frente a las demandas funcionales e inmediatas de producción, beneficio o acción política. "El sujeto lírico... debe su existencia al privilegio especial: muy pocos individuos, dadas las presiones de las urgencias de la vida, pueden entender la verdad general o la forma de las cosas en la autoinmersión..."¹³⁶

¹³⁴ Adorno, *Aesthetics and Politics*, p. 124.

¹³⁵ Adorno, *Prisms*, pp. 26-27.

¹³⁶ Adorno, "Lyric Poetry and Society", p. 63.

En el ensayo "On Commitment", estimaba Adorno que las obras de Brecht son fundamentalmente deficientes, tanto en lo estético como en lo político, por efecto de un didactismo político instrumentalizado y una presentación demasiado simplificada de las realidades efectivas del mundo contemporáneo. Contra los partidarios entusiastas de Brecht en Occidente, que trataban de separar el arte de Brecht de su política, Adorno sostenía que, sobre todo en este caso, tal intento cae de acuerdo con nuestro juicio del "realismo" político que este autor buscaba. Citando en particular *Santajuana de los mataderos*, que estas obras reducían radicalmente las complejidades mediadas del capitalismo, el fascismo y el comunismo, respectivamente.¹³⁷ Más nocivas aún eran las tendencias de Brecht a "predicar a los conversos", distorsionar los "problemas sociales reales discutidos en su drama épico a fin de probar una tesis", y construir así inverosimilitudes dramáticas.¹³⁸ La imposición de una disciplina externa a su cultivada inteligencia, en forma de una celebración de la sabiduría plebeya de los oprimidos, y del movimiento comunista en cuyo nombre actuaba presuntamente, afectaba "la fibra misma de su arte poético", el que estaba "envenenado por la mentira de su política":

Porque lo que justificaba no era simplemente, como lo creyó con sinceridad durante largo tiempo, un socialismo incompleto, sino una dominación coercitiva donde volvían a operar ciertas fuerzas sociales ciegameamente irracionales. Cuando Brecht se convirtió en un panegirista de su armonía, su voz lírica debió tragarse la tiza, y empezó a chillar... Aun la mejor obra de Brecht estaba infectada por los engaños de su compromiso. Su lenguaje muestra la medida en que su sujeto poético subyacente y su mensaje se han separado. En un esfuerzo por salvar la brecha, Brecht afectó la dicción de los oprimidos. Pero la doctrina defendida por él necesita el lenguaje del intelectual. Por lo tanto, la familiaridad y sencillez de su tono es una ficción... Es una usurpación y casi un desprecio por las víctimas el hecho de hablar así, como si el autor fuese una de ellas. Todos los papeles pueden representarse, excepto el del trabajador. La acusación más grave contra el compromiso es que aun las intenciones buenas se falsean cuando se advierten, y más aún cuando tratan de ocultarse. Algo de esto subsiste en las últimas obras de Brecht en el gesto lingüístico de la sabiduría, la ficción del viejo campesino lleno de experiencia épica como el

¹³⁷ Adorno, "On Commitment", pp. 182-186.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 185-197.

sujeto poético. Nadie, en ningún país del mundo, es ya capaz de la experiencia mundana de los *muzhiks* del sur de Alemania: la presentación pomposa se ha convertido en un instrumento de propaganda para hacernos creer que la buena vida se encuentra allí donde ejerza el control el Ejército Rojo... Lo que sus predecesores clásicos denunciaron como la idiotez de la vida rural, lo trata Brecht como una verdad antigua, actuando como cierto ontologista existencial. Toda su obra es una labor de Sísifo para conciliar su gusto altamente cultivado y sutil con las exigencias crudamente heterónomas que se imponía a sí mismo desesperadamente.¹³⁹

Aunque penetrante en algunas de sus críticas, sobre todo en lo tocante a las apologías comunistas de Brecht y su pretensión de actuar como un trabajador, el tratamiento de Brecht a manos de Adorno era estrecho y unilateral. Nunca se planteó seriamente la cuestión de la potencialidad de los métodos de montaje y de distanciamiento de Brecht, excepto cuando se manifestaban dentro del marco político particular del dramaturgo. La crítica de Adorno no consideraba la posibilidad de que tales métodos se usaran con mayor fruto fuera de los ejemplos condenados por él, por parte de Brecht, o de que proveyeran una clave para otros artistas menos cegados por la política. Atacando a la polémica, Adorno se había vuelto polémico. La conclusión del artículo derivaba de su contraste de Brecht frente a Kafka y Beckett:

El hincapié en las obras autónomas tiene en sí mismo un carácter sociopolítico. El fingimiento de una política verdadera aquí y ahora, el congelamiento de las relaciones históricas que en ninguna parte parecen listas para fundirse, obligan a la mente a ir adonde no necesita degradarse... A las obras de arte les ha tocado la carga de afirmar sin palabras lo que está vedado a la política... Ésta no es una época para la política, pero la política ha emigrado hacia el arte autónomo, sobre todo allí donde parece políticamente muerto. Un ejemplo es la alegoría de los fusiles de juguete de Kafka, donde una idea de no-violencia se funde con una conciencia incipiente de la inminente parálisis de la política.¹⁴⁰

Aunque iluminó ciertos significados sociales latentes en la obra de *avant-garde* de Schoenberg, Kafka y Beckett, Adorno nunca explicó adecuadamente su visión de la actividad intelectual o estética como

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 187-188.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 194.

una praxis, ni el valor de la negatividad crítica en el arte, como ha señalado recientemente su analista más meticulosa, Susan Buck-Morss. Había también algo metafísico, continúa Buck-Morss, en el hincapié de Adorno sobre la "verdad".¹⁴¹ Había ciertos elementos democráticos en su crítica de la cultura masiva, separándola de los ataques conservadores y elitistas más comunes.¹⁴² Pero descartaba todo arte acerca del cual se hubiese proclamado que era "de masas", populista, o expresivo de una "cultura folclórica"; según Adorno, todas estas eran creaciones de la economía mercantilizada administrada o de la política comunista. No hay duda de que no puede reducirse todo el mundo a tales juicios monolíticos. Tampoco pudo sacar Adorno conclusiones adecuadas de las tensiones existentes entre intelectuales y trabajadores que había subrayado realísticamente frente a los autoengaños de Brecht sobre este punto. Tales conflictos no deben reconocerse sólo —como opinaba Adorno— de tal modo que los intelectuales y los artistas puedan resistir las "tendencias conformistas" que se advierten en el proletariado,¹⁴³ sino también de tal modo que los intelectuales aprendan de los trabajadores algo que quizá no podrían aprender por sí solos.

En "El autor como productor" (1934), que desistió de enviar a Adorno, Benjamin sostenía explícitamente algunas de las tesis brechtianas referentes a la tecnología, el proletariado y el comunismo, agudamente criticadas por Adorno, dos años más tarde, en el ensayo sobre la reproducción mecánica. Pero el entendimiento que tenía Benjamin de la "solidaridad" potencial de los intelectuales burgueses alienados con los trabajadores era más sutil y honesto que el de Brecht, y por esta razón combatía con mayor eficacia algunas de las debilidades y unilateralidades de las posiciones de Adorno. El ensayo padecía por una evaluación demasiado optimista de los movimientos comunistas y de la clase trabajadora, pero era más perceptivo acerca de la posición de los intelectuales y, en consecuencia, de la naturaleza de un modernismo políticamente comprometido. El arte "polítizado", cuya definición había derivado Benjamin de las actividades surrealistas, brechtianas y constructivistas, debe involucrar ciertos cambios radicales de la forma estética, no la imposición de los dictados de alguna de las partes o de cualquiera otra "tendencia" o "contenido" político, en opinión de Benjamin.¹⁴⁴ La diferencia con Adorno-

141 Buck-Morss, *Origin of Negative Dialectics*, pp. 36, 41-42.

142 Jay, *Dialectical Imagination*, pp. 214-218.

143 *Ibid.*, p. 84.

144 Benjamin, *Understanding Brecht*, pp. 86-99.

se encontraba en el interés brechtiano de Benjamin por una "re-adaptación" literaria progresista del cine y la prensa, algo que Adorno consideraba como una subordinación extrínseca de la dialéctica inmanente de la actividad estética de *avant-garde*. Pero el argumento de Benjamin se basaba en la idea de que los intelectuales, al igual que los proletarios, no controlan sus medios de producción y distribución, y deben tratar de transformar el aparato que se emplea sólo en la provisión. Pero esto no significaba en modo alguno que el papel social de los intelectuales fuese idéntico al de la clase trabajadora.

La solidaridad del experto con el proletariado... sólo puede ser mediada... Ni siquiera la proletarización del intelectual podrá convertirlo en un proletario. ¿Por qué? Porque la clase burguesa lo ha dotado de un medio de producción —bajo la forma de su educación— que, sobre la base del privilegio educativo, crea un lazo de solidaridad que lo apega a su clase, y más aún apega su clase a él. Por lo tanto, Aragon estaba en lo cierto cuando dijo, en otro contexto: "El intelectual revolucionario aparece en primer término y por encima de cualquier otra cosa como un traidor a su clase de origen."¹⁴⁵

Esta noción de los intelectuales izquierdistas ligados a la cultura y la clase burguesas, a la vez que les declaraban la guerra, fue uno de los temas principales de la actividad periodística de Benjamin desde 1925 hasta la toma del poder por parte de los nazis.¹⁴⁶ Mientras que Brecht hablaba a Benjamin de la "proletarización completa" del intelectual, que "establece su solidaridad con el proletariado en todo momento",¹⁴⁷ Benjamin negaba esta identidad simple sin caer en el error opuesto de proclamar que los intelectuales fuesen "independientes" o "libres". Desde la inflación de 1923, Benjamin había sostenido que los intelectuales llevan una existencia cada vez más mercantilizada cuando se sienten impotentes en relación con los medios de producción intelectual que no controlan. Sin embargo, todavía subrayaba que "los intelectuales de hoy imitan la existencia proletaria sin estar ligados en lo más mínimo a la clase trabajadora".¹⁴⁸ Al mismo tiempo, escribió que los "productos más osados de la *avant-garde* —en Francia y en Alemania— tienen como público sólo a la

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹⁴⁶ Witte, *Walter Benjamin*, pp. 145-148, 166-172; véase también el *Angelus Novus*, pp. 422-428.

¹⁴⁷ Benjamin, *Understanding Brecht*, p. 105.

¹⁴⁸ Benjamin, *Angelus Novus*, p. 277.

gran burguesía. En este hecho no se encuentra un juicio acerca de su valor sino una señal de la inseguridad política que se encuentra detrás de estas manifestaciones".¹⁴⁰ Por supuesto, esperaba Benjamin que todo esto ayudara al cambio. Pero aunque el arte de *avant-garde* se "readaptara" y "volatilizara" contra la absorción como un entretenimiento burgués, y aunque los intelectuales vieran su producción en solidaridad con la de los trabajadores, seguirían diferenciándose de ellos, todavía ligados en sentidos importantes a la clase burguesa que rechazaban.

Si los intelectuales revelan una necesidad de involucramiento revolucionario, escribió Benjamin, esto deriva de su aislamiento social; en este sentido, sus motivaciones son diferentes de las más directamente materiales que entusiasman a las masas. También son más anarquistas, es decir, más interesados en la acción revolucionaria que en la construcción social posrevolucionaria, como en el caso de la Unión Soviética.¹⁵⁰ Según Benjamin, la función real de los intelectuales de la izquierda no consiste en proveer diversiones y consumos de entretenimiento para la burguesía acosada —desde cuya perspectiva atacó a los publicistas "independientes" de izquierda tales como Walter Mehring y Kurt Tucholsky—,¹⁵¹ ni en aportar tropas de choque para las luchas directamente proletarias. Su tarea no consiste en escribir para los "snobs" ni para los "trabajadores", subrayó Benjamin, sin atacar así explícitamente a Adorno o a Brecht, sino en ayudar a la politización de la "falsa conciencia" de su propia clase, la intelectualidad literaria.¹⁵² Esto incluye, sobre todo, su educación para que adquieran conciencia de su papel económico dependiente como mercancías vendibles dentro de la vida capitalista, y cierta sensibilidad ante las funciones sociales corrientes de la cultura tradicional que tratan de proteger. El propio Benjamin trató de dejar atrás un papel puramente negativo como un rebelde contra su clase de origen, a fin de volver útil su "dinamita", así sea en una forma indirecta y muy mediada, para la clase trabajadora. Pero en una de sus descripciones de Baudelaire en el estudio de las *Arcades* había un gran sentido de su propia función social:

No tiene caso que tratemos de incluir a Baudelaire en la trama de la posición más avanzada en la lucha de la humanidad por la liberación.

140 *Ibid.*, p. 287.

150 *Ibid.*, pp. 287-290.

151 *Ibid.*, pp. 547-561.

152 *Ibid.*, p. 428.

Desde el principio parece más prometedora la investigación de sus maquinaciones, donde indudablemente se encuentra en su elemento: en el campo enemigo. Muy raras veces son una bendición para el bando contrario. Baudelaire era un agente secreto: un agente del descontento secreto de su clase con su propio gobierno.¹⁵³

Al concluir nuestro estudio de los encuentros entre el marxismo y el modernismo, las palabras de Benjamin sobre Baudelaire sugieren un papel más circunscrito y limitado para la *avant-garde* que el intentado por Brecht, quizá erradamente, en sus esfuerzos directos por educar a los trabajadores y educarse con ellos. Al mismo tiempo, la descripción de Benjamin implica (contra la perspectiva de Adorno, en efecto) que hay, después de todo, luchas sociales meritorias fuera de las actividades estéticas de los modernistas culturales.

¹⁵³ Benjamin, *Charles Baudelaire*, p. 104 n. 1.

CONCLUSIÓN

¿CUÁLES conclusiones generales podremos obtener acerca del marxismo y el modernismo, en vista de su encuentro en la obra de cuatro escritores alemanes? Ante todo, espero haber demostrado que las ideas estéticas y culturales muy diversas de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno enriquecieron la tradición marxista en estas áreas y la equiparon mejor para evaluar, con simpatía y con espíritu crítico a la vez, los nuevos desarrollos asociados a la revuelta modernista. Como traté de mostrar en el capítulo 1, la obra del propio Marx contiene una gran diversidad de estructuras sugerentes no desarrolladas que conducen en direcciones potencialmente diferentes, para el análisis de la cultura avanzada del siglo xx, sobre todo si integramos las escasas observaciones directamente estéticas dentro de su pensamiento histórico y social más amplio. Pero fue sólo después del derrumbe del movimiento de la clase trabajadora alemana en los años de entre-guerras y el surgimiento del fascismo (que impuso una revisión del marxismo objetivista y economicista) cuando se precisaron y desarrollaron adecuadamente tales líneas de investigación, por ejemplo la relación existente entre el fetichismo de las mercancías y la vida cultural moderna, la extensión del concepto de la actividad productiva material en los campos artísticos y literarios, etc. En efecto, sólo con la visión retrospectiva de las obras de estas cuatro figuras, y la obra de otros pensadores "marxistas occidentales" importantes de este siglo, tales como Korsch y Gramsci, que se pudo leer a Marx como lo hemos hecho en el capítulo 1 de este libro. La confrontación con el modernismo librada por nuestros cuatro autores (en menor medida por Lukács) en la época de Hitler y de Stalin desafió al marxismo para que afrontara finalmente la crisis de la sociedad burguesa liberal y sus valores desde el decenio de 1870, a cuyas estructuras debía mucho el marxismo optimista clásico (de la Segunda Internacional), por ejemplo en su epistemología realista, su confianza en el progreso automático, etc. Por supuesto, aparte del encuentro con el modernismo había otras corrientes posliberales que fortalecieron en esta forma la tradición marxista del siglo xix a partir de los años veinte, como la filosofía dialéctica hegeliana, la teoría psicoanalítica y el existencialismo.¹ Pero no se ha entendido suficien-

¹ Acerca de estas otras corrientes, en relación con el "marxismo occidental" desde

pectiva de mandarín izquierdista. Sin embargo, nuestros cuatro autores analizaron, en formas diferentes, la dialéctica de la alienación y la absorción en la cultura capitalista desde el decenio de 1850; el problema se ha vuelto mucho más agudo, pero no es enteramente nuevo. La tendencia de las innovaciones culturales a ser aceptadas fácilmente como nuevas formas mercantilizadas, o a ser usadas con fines ideológicos conservadores, era un tema recurrente en sus obras (por ejemplo, los estudios de Benjamin sobre Baudelaire y todo su proyecto de París giraban alrededor de las Arcadas comerciales, donde el arte se ponía al servicio del negocio; por su parte, Adorno encontró las estructuras dominantes del capitalismo posliberal administrativo en la evolución musical de un forastero cultural tal como Schoenberg). En efecto, los cuatro escritores sostuvieron convincentemente que el modernismo debía entenderse en relación con la economía, la sociedad y la cultura capitalistas; y en términos más amplios, debía contemplarse históricamente, aunque muchos de sus practicantes (desesperados por el curso de los acontecimientos) parecieran rechazar el modo de pensamiento histórico. Mientras que Benjamin y Brecht trataron de iluminar ciertas realidades del capitalismo de la metáfora simbolista o el montaje cubista, Adorno subrayó incesantemente la falsificación de la revuelta por obra de la fetichista "industria de la cultura". En este sentido, como en muchos otros, Adorno no obtuvo su inspiración, como lo había hecho Benjamin a su modo, de la discusión señera de la "cosificación" a manos de Lukács. Éstos son sólo algunos ejemplos ilustrativos de una conclusión: el entendimiento del modernismo, pasado y presente, tiene mucho que ganar con imaginación, y sin reduccionismo, por pensadores como los cuatro examinados aquí.

En la órbita soviética surge una pauta diferente de la observada en Occidente. Cada vez más desprovisto de toda función crítica significativa en la sociedad capitalista, el modernismo cultural es a veces, en Europa Oriental, una fuerza subversiva y liberadora en favor del cambio social democrático, o por lo menos en favor de una revisión saludable de una clase de marxismo dogmática y autoritaria. Después de la "Primavera de Praga" de 1968, por ejemplo, el estalinista ministro de Cultura de Alemania Oriental, el doctor Klaus Gysi, atacó a los críticos disidentes Eduard Goldstücker y Ernst Fischer, quienes habían defendido la literatura moderna. "Tal reverencia por Kafka —dijo— ha sido el origen ideológico de todas las teorías y tendencias

925 2.

CONCLUSION

324

de la tercera vía hacia el socialismo en Checoslovaquia." ⁴ La misma exageración es significativa, al igual que la elección de Kafka como punto de referencia: mientras que el poder de una racionalidad empresarial diluye y neutraliza la fuerza crítica del modernismo en Occidente, en la Europa Oriental comunista se interpreta a Kafka (con toda razón) como una amenaza para un aparato burocrático autoritario falsificado.

Sin embargo, este libro se ha concentrado en las "heroicas" fases iniciales del modernismo, desde Baudelaire hasta los años treinta, y no en la historia posterior a 1945. Por supuesto, el primer periodo fue el tema del que se ocuparon nuestros cuatro autores, aunque señalaran las semillas de la absorción posterior en los primeros decenios del modernismo. El examen histórico (incluida la evaluación marxista) de la cultura modernista puede tener algunas implicaciones para nuestro entendimiento de los problemas actuales, pero no es sólo por tal razón que resulta meritorio. La cuestión del significado general del modernismo cultural —con referencia primordial al periodo de 1880-1930— es un tema de gran interés actual desde muchos puntos de vista.⁵ Pero apenas empezamos a comparar las diversas artes modernistas y las separadas ubicaciones geográficas de la actividad modernista. Al mismo tiempo, se ha analizado escasamente la compleja relación existente entre el arte avanzado y la vida intelectual, social, económica y política en este medio siglo de experimentación fabril.

Con este libro, espero haber contribuido, así sea en escasa medida, al entendimiento histórico de la diversidad y la unidad del modernismo mediante la aplicación de varias perspectivas marxistas muy diferentes. La conclusión de que cada uno de estos análisis (incluido el de Lukács) es superior a las denuncias marxistas típicas de las artes modernas y la insensibilidad hacia la actividad estética formal derivó, en parte, de una pauta que he subrayado al rastrear su origen: las cuatro figuras no eran tanto marxistas que se ocuparan del arte como importantes pensadores estéticos que utilizaron su significativa experiencia cultural al volverse marxistas (una experiencia común de

⁴ Citado en Cauter, *The Illusion*, p. 118. La defensa de Kafka fue en efecto un foco importante de la oposición intelectual checa en el periodo de 1963-1968. Véase un buen análisis de la conferencia de Liblice sobre Kafka de 1963, donde se puso en claro por primera vez esta pauta dentro de un foro público, en Peter Demetz, "Marxist Literary Criticism Today", *Survey*, 82 (invierno de 1972), pp. 63-65.

⁵ Las notas del capítulo II proveen cierta indicación de la intensidad de este interés actual por la significación general, y el significado histórico, del modernismo.

ciertas corrientes modernistas) para desarrollar sus importantes aportaciones a una estética marxista. Lukács, por ejemplo, con su conocimiento y su amor profundo por la cultura del siglo XIX, nos ayuda a entender las diferencias existentes entre el realismo literario y el modernismo (una vez que tomamos en cuenta y criticamos su sesgo polémico a favor del primero); en cambio, Brecht, Benjamin y Adorno no aplican su sensibilidad hacia la estética cubista, simbolista y expresionista (respectivamente), al análisis marxista más amable de las artes en este siglo. Sólo por esta razón podemos afirmar que estos cuatro pensadores representan "encuentros" entre el marxismo y el modernismo (con Lukács como una excepción parcial). No nos ocurre aquí de la cruda subordinación (observada en el realismo socialista, por ejemplo) de la vida cultural a una forma del marxismo cerrada a las cuestiones estéticas o las contradicciones del proceso histórico, como la resistencia al *statu quo* social y la complicidad simultánea con tal *statu quo* en la misma obra artística.

Convendrá recordar el desarrollo de este argumento. Surgiendo de un ambiente humanista clásico y patricio, y ansioso por erradicar un pesimismo cultural acerca de las direcciones de la historia, Lukács atacó las formas "cosificadas" de la literatura naturalista como el prototipo de la literatura modernista. Siguiendo tendencias naturalistas, la literatura modernista de *avant-garde* se olvidó de continuar las perspectivas humanistas progresistas de la cultura burguesa en su fase ascendente del siglo XIX —en opinión de Lukács—, y simplemente reflejaba y reforzaba las inmediatas cosificadas de la vida capitalista: la disociación aparente de la experiencia y la acción subjetivas frente al significado histórico objetivo y las estructuras materiales. Para refutar este argumento, Brecht no presentó simplemente una defensa generalizada del experimento técnico modernista como algo separable de sus usos ideológicos actuales, aunque ésta era una parte importante de su respuesta. Su contribución a una estética y un análisis marxista del modernismo, su teoría dramática y su confrontación con Lukács, utilizaba particularmente una reformulación de los métodos cubistas y constructivistas. La forma en que Brecht trataba de "alejarse" a su auditorio de las realidades dramatizadas que el dramaturgo no "representaba" sino que "construía"; su hincapié en el montaje no lineal, discontinuo, no sólo como un modo de aprehensión de la realidad sino como un medio de apropiación selectiva de la tradición cultural; su evaluación positiva de la terminación de la subjetividad individual en la época colectivista de la tecnología avanzada; y su concepción fundamenta-

del arte como una forma de la actividad productiva material: todas estas características de su obra, al igual que muchas otras, se basaron ampliamente en el Moscú constructivista y, más indirectamente, en el París cubista.

Los puntos fuertes y débiles del enfoque de Brecht pueden entenderse en relación con esta tradición modernista específica y su desarrollo a manos de Brecht, quien superó la influencia generalizada de los modos románticos e idealistas cada vez más vacíos de la cultura alemana, que de ordinario seguían una dirección conservadora o de extrema derecha, pero al mismo tiempo minimizó los peligros de su perspectiva "fría", despersonalizada, colectivista, y se aproximó mucho a la creación de un culto al avance tecnológico y la productividad industrial. En virtud de que hemos examinado a Brecht primordialmente en conexión con su valiosa crítica del tradicionalismo de Lukács, y hemos construido un análisis comparado de ambos autores usando su "debate" como un instrumento de organización y un punto de referencia, es posible que no hayamos subrayado suficientemente tales deficiencias de su perspectiva; en la Segunda Parte del texto aparece Brecht, tal vez, bajo una luz demasiado favorable. Al concentrarme en la Tercera Parte en el contraste existente entre Benjamin y Adorno, he tratado de rectificar este problema en alguna medida, comparando a Brecht con estos otros dos autores, una yuxtaposición que revela más eficazmente sus deficiencias, por ejemplo sus tendencias productivistas o utilitarias, su leninismo, y las pretensiones "proletarias" de su obra.

En la otra comparación que hemos desarrollado, utilizando de nuevo un "debate" como punto de partida e instrumento de estructuración, una trama importante fue el contraste establecido entre la deuda de Benjamin con el simbolismo y el surrealismo parisienses, y la defensa hecha por Adorno (movido por su experiencia vienesa) de las formas objetivadas de la protesta expresionista. Las pautas divergentes de la orientación espacial y la orientación temporal, así como la disparidad existente entre la disolución de la subjetividad en el lenguaje por parte de Benjamin y la preocupación de Adorno por la fractura de la personalidad individual en el siglo xx: estas y otras diferencias básicas no se referían sólo a una disputa filosófica (por ejemplo, la influencia de Hegel y de Freud sobre Adorno) sino también a la dirección modernista. De nuevo, los puntos fuertes y débiles de cada posición pueden entenderse en relación con las corrientes modernistas específicas en las que se basaron. El ataque estridente y saludable de Benjamin contra la complacencia lineal, evolutiva, se

basó en gran medida en la "cámara lenta" de la moderna poesía parisina, desde Baudelaire hasta Breton, pero lo mismo ocurrió con su obsesión por la muerte y su estetización de la historia y la política. La sensibilidad de Adorno ante las penurias del ego en la época de las masas administradas debía mucho a la literatura y la música del expresionismo, pero su actitud unilateralmente defensiva hacia los cambios sociales y técnicos del siglo xx pertenecía también en gran medida a esa tradición.

He analizado la obra de estas cuatro figuras complejas en otros sentidos, además de concentrarme en sus diferentes relaciones con el modernismo. Otro enfoque ha sido la delineación de las versiones contrastantes de la herencia marxiana elaborada por cada uno de estos autores. Por ejemplo, Brecht tendía hacia el lado de la Ilustración francesa de la síntesis de Marx, al tiempo que revisaba esta tradición dentro de un marco de siglo xx del pesimismo histórico más amplio, y se concentraba en el poder de la actividad cognoscitiva para ayudar a construir y reacomodar el mundo de los objetos. Lukács y Adorno, en formas diferentes, utilizaron el legado de Marx en la época del idealismo alemán. Mientras que Lukács usaba una interpretación marxista de Goethe y Hegel para combatir la "declinación de la literatura occidental en el siglo xx, Adorno defendió ciertas obras modernistas difíciles (como las de Schoenberg, Kafka y Beckett) que revelaban mejor la transformación de la esperanza revolucionaria expresada en la música de Beethoven en algo ilusorio en gran medida.

También he estudiado la respuesta de los cuatro escritores ante los desarrollos históricos del periodo de entreguerras, en particular la crisis del capitalismo liberal y el surgimiento del fascismo y el estalinismo. Sin tratar de reseñar todos estos hallazgos, creo que debo asentar una observación general que no he subrayado suficientemente hasta ahora. Una de las deficiencias de la perspectiva histórica de nuestras cuatro figuras (contempladas con la ventaja de la retrospectiva) era la simple alternativa del fascismo o el socialismo "verdadero" que presentaron en formas diferentes. (Adorno trató en general a los Estados Unidos y a la Unión Soviética como sociedades "totalitarias", en efecto muy semejantes a la Alemania nazi; en cambio, Lukács, Brecht y Benjamín [hasta 1939] apoyaron críticamente al "socialismo" soviético.) Podemos entender esta perspectiva en relación con las grandes esperanzas y temores del periodo de entreguerras, sobre todo para los intelectuales alemanes izquierdistas, pero vemos mucho más claramente que no eran éstas las únicas

opciones para Occidente. Dada la aprehensión compartida por estos autores acerca del vigor de las fuerzas fascistas, y dada la preocupación continua (de los tres que sobrevivieron a la guerra) por el fenómeno nazi, cada uno de ellos dejó de advertir otra posibilidad: que la democracia capitalista liberal —muy diferente del fascismo— no sólo podría sobrevivir a la depresión y la guerra mundial, sino también reconstruirse sobre bases más firmes, y que su combinación singular de gran libertad política con una considerable desigualdad social y económica podría persistir durante largo tiempo. Tal perspectiva de los eventos de los años treinta hace que el terror apocalíptico y las esperanzas utópicas de nuestros cuatro pensadores aparezcan distantes de nuestra visión actual (aunque nadie puede saber lo que traerá el futuro).

Por otra parte, es posible que una perspectiva combinada de gran temor y gran esperanza haya favorecido sus obras sobre la vida cultural. Esta perspectiva doble de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno concordaba con las expectativas históricas de gran parte de la *avant-garde* cultural en los decenios posteriores a 1905, cuando había un ambiguo sentido de la vida en un "amanecer" y un "crepúsculo" de la humanidad, una *Menschheitsdämmerung*. Quizá haya sido útil para sus exploraciones a menudo profundas del significado del modernismo.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía ha sido ordenada como sigue:

- I. Obras referentes a Marx, el marxismo, o la estética marxista
- II. Obras referentes al modernismo en las artes
- III. Obras secundarias relacionadas con los debates:
 - A. El debate Brecht-Lukács;
 - B. El debate Benjamin-Adorno
- IV. Obras de Adorno, Benjamin, Brecht y Lukács
- V. Obras sobre Adorno, Benjamin, Brecht y Lukács
- VI. Obras acerca de la historia social, política y cultural de Alemania y de Europa, y obras diversas.

I. OBRAS REFERENTES A MARX, EL MARXISMO, O LA ESTÉTICA MARXISTA

He incluido aquí todos los materiales que no se centran específicamente en Lukács, Brecht, Benjamin o Adorno.

- Anderson, Perry. *Considerations on Western Marxism*. Londres: New Left Books, 1976.
- Arato, Andrew. "Reexamining the Second International". *Telos*, 18 (invierno de 1973-1974), 2-52.
- Arvon, Henri. *Marxist Esthetics*. Itaca, N. Y.: Cornell University Press, 1973.
- Avineri, Schlomo. "Marx and the Intellectuals". *Journal of the History of Ideas*, 28 (1967).
- . *The Social and Political Thought of Karl Marx*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1968.
- Baxandall, Lee, y Stefan Morawski, comps. *Marx and Engels on Literature and Art*. San Luis: Telos Press, 1973.
- Berman, Marschall. "'All That Is Solid Melts Into Air', or, Marx, Modernism and Modernization". *Dissent*, 25:1 (invierno de 1978).

BIBLIOGRAFIA

530

- Birchall, Ian. "The Total Marx and the Marxist Theory of Literature". En *Situating Marx*, compilado por Paul Walton y Stuart Hall. Londres: Human Context Books, 1972.
- Biszray, George. "Literary Sociology and Marxist Theory: The Literary Work as a Social Document". *Mosaic*, 2 (1971/1972), 47-56.
- . *Marxist Models of Literary Realism*. Nueva York: Columbia University Press, 1977.
- Buch, Hans Manfred, comp. *Parteilichkeit der Literatur oder Partei-literatur? Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Aesthetik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.
- Caute, David. *The Illusion: An Essay on Politics, Theatre and the Novel*. Nueva York: Harper and Row, 1971.
- Coletti, Lucio. "The Marxism of the Second International". *Telos*, 8 (verano de 1971).
- Coser, L. A. "Marxist Thought in the First Quarter of the Twentieth Century". *American Journal of Sociology*, 78 (julio de 1972), 173-201.
- Demetz, Peter. *Marx, Engels and the Poets*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- . "Marxist Literary Criticism Today". *Survey*, 82 (invierno de 1972).
- Dupré, Louis. "Recent Literature on Marx and Marxism". *Journal of the History of Ideas*, 35:4 (octubre-diciembre de 1974).
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts: Western Europe*. Nueva York: Knopf, 1970.
- Ehrmann, Jacques, comp. *Literature and Revolution*. Boston: Beacon Press, 1970.
- Enzensberger, Hans Magnus. "The Consciousness Industry: Constituents of a Theory of Media". *New Left Review*, 64 (noviembre-diciembre de 1970).
- Ermolaev, Hermann. *Soviet Literary Theories, 1917-1939: The Genesis of Socialist Realism*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- Fetscher, Iring. *Marx and Marxism*. Nueva York: Herder and Herder, 1971.
- Fischer, Ernst. *The Necessity of Art: A Marxist Approach*. Baltimore: Penguin, 1963.
- Fügen, Hans Norbert. "Literary Criticism and Sociology in Germany: Emphases-Attitudes-Tendencies". En *Literary Criticism and Sociology*, compilado por Joseph P. Strelka. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1973.
- Gallas, Helga. *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund Proletarischrevolutionärer Schriftsteller*. Neuwied: Luchterhand, 1971.

- Gruber, Helmut. *International Communism in the Era of Lenin: A Documentary History*. Nueva York: Fawcett, 1967.
- Hinderer, Walter. "Die regressive Universalideologie: Zum Klassikbild der marxistischen Literaturkritik von Franz Meluring bis zu den Weimar y Jost Hermand. Frankfurt: Athenäum, compilado por Reinhold Grimm Howard, Dick, y Karl Klare, comps. *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin*. Nueva York: Basic Books, 1972.
- Hyman, Stanley Edgar. *The Tangled Bank: Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*. Nueva York: Atheneum, 1962.
- James, C. Vaughn. *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. Londres: St. Martin's Press, 1974.
- Jameson, Fredric. "Towards Dialectical Criticism". En *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971.
- Jauss, Hans Robert. "The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics". *New Literary History*, 7 (otoño de 1975).
- Kolakowski, Leszek. *Main Currents of Marxism*. 3 vols. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- Korsch, Karl. *Karl Marx*. Nueva York: Russell and Russell, 1963.
- . *Marxism and Philosophy*. Nueva York: Monthly Review Press, 1970.
- Lang, Berel, y Forest Williams, comps. *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism*. Nueva York: David McKay, 1972.
- Laurenson, Diana, y Alan Swingewood. *The Sociology of Literature*. Londres: Paladin, 1972.
- Levine, Norman. *The Tragic Deception: Marx Contra Engels*. Santa Barbara, Cal., Clio Books, 1975.
- Lichtheim, George. *From Marx to Hegel*. Londres: Orbach and Chambers, 1971.
- . *Marxism: A Critical and Historical Study*. Nueva York: Praeger, 1961.
- Lidtke, Vernon L. "Naturalism and Socialism in Germany". *American Historical Review*, 79:1 (otoño de 1974), 11-37.
- Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. Londres: Pluto Press, 1973.
- Marx, Karl. *Capital*. Vol. 1. Nueva York: International Publishers, 1975.
- . *The Grundrisse*. Compilación de David McClellan. Nueva York: Harper and Row, 1971.
- . *The Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*. Nueva York: Vintage, 1973.
- Marx, Karl y Frederick Engels. *Literature and Art: Selections from Their Writings*. Nueva York: International Publishers, 1947.

BIBLIOGRAFÍA

332

- Baxandall y Stefan Morawski. *Marx and Engels on Literature and Art*. Compilado por Lee Baxandall y Stefan Morawski. San Luis: Telos Press, 1973.
- The Marx-Engels Reader. Compilación de Robert C. Tucker. Nueva York: Norton, 1972.
- Mayer, Gunther. "Zur Dialektik des musikalischen Materials", *Alternative*, 69 (diciembre de 1969).
- Mehlman, Jeffrey. *Revolution and Repetition: Marx/Hugo/Balzac*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Mészáros, Istvan. *Marx's Theory of Alienation*. Londres: Merlin, 1970.
- Meischer, Thomas. "Aesthetik als Abbildtheorie: Erkenntnistheoretische Grundlagen der materialistischen Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften". *Argument*, 77 (diciembre de 1972), 919-976.
- Miller, James. "Some Implications of Nietzsche's Thought for Marxism". *Telos*, 36 (verano de 1978).
- Mitchell, Stanley. "An Extended Note to Ian Birchall's Paper". En *Situating Marx*, compilado por Paul Walton y Stuart Hall. Londres: Human Context Books, 1972.
- Ollman, Bertell. *Alienation: Marx's Conception of Man in Capitalist Society*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1971.
- Poster, Mark. *Existential Marxism in Post-war France: From Sartre to Althusser*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975.
- Praver, S. S. *Marx and World Literature*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1976.
- Raddatz, Fritz, comp. *Marxismus und Literatur*. 3 vols. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Rader, Melvin. *Marx's Interpretation of History*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1978.
- Rosenberg, Harold. "Politics as Illusion". En *Liberations: The Humanities in Revolution*. Wesleyan, Conn.: Wesleyan University Press, 1972.
- Sander, Hans-Dietrich. *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*. Tubinga: Mohr, 1970.
- Solomon, Maynard, comp. *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*. Nueva York: Knopf, 1973.
- Tertz, Abram. *The Trial Begins and On Socialist Realism*. Nueva York: Vintage, 1960.
- Thomas, Paul. "The Language of Real Life: Jürgen Habermas and the Distortion of Karl Marx". *Discourse: Berkeley Journal of Theoretical Studies in Media and Culture*, 1 (otoño de 1979), 59-85.
- Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960.
- Tucker, Robert C. *Philosophy and Myth in Karl Marx*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1961.

2/20/74
 2/20/74
 2/20/74

A. H. H. H.
 A. H. H. H.
 A. H. H. H.

2
 2

- Ulam, Adam. *The Unfinished Revolution: An Essay on the Sources of Influence of Marxism and Communism*. Nueva York: Vintage, 1960.
- Vassen, Florian. *Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Vázquez, Adolfo Sánchez. *Art and Society: Essays in Marxist Aesthetics*. Nueva York: Monthly Review Press, 1973.
- Williams, Raymond. "Base and Superstructure' in Marxist Cultural Theory". *New Left Review*, 82 (noviembre diciembre de 1973).
- . *Marxism and Literature*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1977.
- Zmegač, Viktor, comp. *Marxistische Literaturkritik*. Bad Homburg: Athenäum, 1970.

II. OBRAS REFERENTES AL MODERNISMO EN LAS ARTES

- Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1953.
- . *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York: Norton, 1973.
- Alquié, Louis. *The Philosophy of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1965.
- Aragon, Louis. *The Nightwalker* [Le Paysan de Paris]. Traducción al inglés de Frederik Brown. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1970.
- Auerbach, Erich. "The Brown Stocking". En *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Nueva York: Doubleday, 1956.
- Bahr, Hermann. "Expressionism". En *Paths to the Present: Aspects of European Thought from Romanticism to Existentialism*, compilado por Eugen Weber. Nueva York: Dodd, Mead, 1960.
- Balakian, Anna. *Surrealism: The Road to the Absolute*. Nueva York: Dutton, 1970.
- . *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*. Nueva York: Random House, 1967.
- Barracough, Geoffrey. "Art and Literature in the Contemporary World". En *An Introduction to Contemporary History*. Baltimore: Penguin, 1964.
- Baudelaire, Charles. *The Flowers of Evil*. Nueva York: Washington Square Press, 1962.
- . "The Painter of Modern Life". En *The Essence of Laughter and Other Essays*. Nueva York: Meridian, 1956.
- Beckett, Samuel. *Endgame*. Nueva York: Grove Press, 1958.
- . *Waiting for Godot*. Nueva York: Grove Press, 1951.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nueva York: Basic Books, 1976.

BIBLIOGRAFIA

354

- 74
1
2
3
- Beiger, John. *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR*. Nueva York: Pantheon, 1969.
- . *The Moment of Cubism and Other Essays*. Nueva York: Pantheon, 1969.
- . *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Nueva York: Penguin, 1972.
- . *Success and Failure of Picasso*. Londres: Penguin, 1965.
- Boon, James A. *From Symbolism to Structuralism*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1972.
- Bowness, Alan. *Modern European Art*. Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Bradbury, Malcolm y James McFarlane, comps. *Modernism: 1890-1930*. Nueva York: Penguin, 1976.
- Breton, André. "First Surrealist Manifesto". En *Surrealism*, por Patrick Waldberg. Londres: Thames and Hudson, 1965.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avant-Garde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Chipp, Herschel B., comp. *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Dickinson, Thorold. *A Discovery of Cinema*. Londres: Oxford University Press, 1971.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form and Film Sense*. Nueva York: Meridian, 1957.
- Eisner, Lotte. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Engelberg, Edward. "Space, Time and History: Towards the Discrimination of Modernisms". *Modernist Studies*, 1:1 (1974), 7-26.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Nueva York: Mentor, 1964.
- . *Sentimental Education*. Nueva York: Penguin, 1975.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". En *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Nueva Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963.
- Frenzel, Ivo. "Utopia and Apocalypse in German Literature". *Social Research*, 39:2 (verano de 1972). Número especial sobre la cultura de Weimar.
- Gay, Peter. *Art and Act: On Causes in History-Manet, Gropius, Mondrian*. Nueva York: Harper and Row, 1976.
- . "Encounters with Modernism: German Jews in German Culture, 1890-1914". En *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- . *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. Nueva York: Harper and Row, 1968.
- Herzshman, Herbert. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

- Gleizes, Albert, y Jean Metzinger. "Cubism, 1912". En *Theories of Modern Art*, compilado por Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Graña, César. *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. Nueva York: Harper and Row, 1967.
- Gray, Camilia. *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*. Londres: Abrams, 1962.
- Gropius, Walter. "The New Architecture and the Bauhaus". En *Paths to the Present*, compilado por Eugen Weber. Nueva York: Dodd, Mead, 1960.
- Gruber, Helmut. "The German Writer as Social Critic, 1927 to 1933". *Studi Germanici*, 7:2/3 (1969), 258-286.
- . "The Politics of German Literature, 1914 to 1933: A Study of the Expressionist and Objectivist Movements". Tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1962.
- Haftmann, Werner. *Painting in the Twentieth Century*. Nueva York: Praeger, 1965.
- Hamann, Richard y Jost Hermand. *Expressionismus: Epochen deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Vol. 5. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1976.
- Harrison, John. *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia*. Nueva York: Schocken, 1967.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Vol. 4. Nueva York: Random House, 1958.
- Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy*. Nueva York: Harper and Row, 1958.
- Hemmings, F. W. J. *Culture and Society in France, 1848-1898: Dissidents and Philistines*. Londres: Batsford, 1971.
- Herbert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*. Nueva Haven, Conn.: Yale University Press, 1961.
- Howe, Irving, comp. *Literary Modernism*. Nueva York: Fawcett World Library, 1967.
- Jacobson, Roman. "Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy". En *European Literary Theory and Practice*, compilado por Vernon W. Gras. Nueva York: Dell, 1973.
- Jameson, Fredric. "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber". *New German Critique*, 1 (invierno de 1974).
- Janik, Allan, y Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. Nueva York: Simon and Schuster, 1973.
- Johnston, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Joyce, James. *Ulysses*. Nueva York: Random House, 1961.
- Kafka, Franz. *Letter to His Father*. Nueva York: Schocken, 1966.

BIBLIOGRAFIA

354

- 74
1
2
3
- Beiger, John. *Art and Revolution: Ernst Neizvestny and the Role of the Artist in the USSR*. Nueva York: Pantheon, 1969.
- . *The Moment of Cubism and Other Essays*. Nueva York: Pantheon, 1969.
- . *Selected Essays and Articles: The Look of Things*. Nueva York: Penguin, 1972.
- . *Success and Failure of Picasso*. Londres: Penguin, 1965.
- Boon, James A. *From Symbolism to Structuralism*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1972.
- Bowness, Alan. *Modern European Art*. Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.
- Bradbury, Malcolm y James McFarlane, comps. *Modernism: 1890-1930*. Nueva York: Penguin, 1976.
- Breton, André. "First Surrealist Manifesto". En *Surrealism*, por Patrick Waldberg. Londres: Thames and Hudson, 1965.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avant-Garde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- Chipp, Herschel B., comp. *Theories of Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Dickinson, Thorold. *A Discovery of Cinema*. Londres: Oxford University Press, 1971.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form and Film Sense*. Nueva York: Meridian, 1957.
- Eisner, Lotte. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1969.
- Engelberg, Edward. "Space, Time and History: Towards the Discrimination of Modernisms". *Modernist Studies*, 1:1 (1974), 7-26.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Nueva York: Mentor, 1964.
- . *Sentimental Education*. Nueva York: Penguin, 1975.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature". En *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. Nueva Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963.
- Frenzel, Ivo. "Utopia and Apocalypse in German Literature". *Social Research*, 39:2 (verano de 1972). Número especial sobre la cultura de Weimar.
- Gay, Peter. *Art and Act: On Causes in History-Manet, Gropius, Mondrian*. Nueva York: Harper and Row, 1976.
- . "Encounters with Modernism: German Jews in German Culture, 1890-1914". En *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*. Nueva York: Oxford University Press, 1978.
- . *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. Nueva York: Harper and Row, 1968.
- Herzshman, Herbert. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

- Gleizes, Albert, y Jean Metzinger. "Cubism, 1912". En *Theories of Modern Art*, compilado por Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Graña, César. *Modernity and Its Discontents: French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century*. Nueva York: Harper and Row, 1967.
- Gray, Camilia. *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*. Londres: Abrams, 1962.
- Gropius, Walter. "The New Architecture and the Bauhaus". En *Paths to the Present*, compilado por Eugen Weber. Nueva York: Dodd, Mead, 1960.
- Gruber, Helmut. "The German Writer as Social Critic, 1927 to 1933". *Studi Germanici*, 7:2/3 (1969), 258-286.
- . "The Politics of German Literature, 1914 to 1933: A Study of the Expressionist and Objectivist Movements". Tesis doctoral, Universidad de Columbia, 1962.
- Haftmann, Werner. *Painting in the Twentieth Century*. Nueva York: Praeger, 1965.
- Hamann, Richard y Jost Hermand. *Expressionismus: Epochen deutschen Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*. Vol. 5. Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1976.
- Harrison, John. *The Reactionaries: A Study of the Anti-Democratic Intelligentsia*. Nueva York: Schocken, 1967.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art*. Vol. 4. Nueva York: Random House, 1958.
- Heisenberg, Werner. *Physics and Philosophy*. Nueva York: Harper and Row, 1958.
- Hemmings, F. W. J. *Culture and Society in France, 1848-1898: Dissidents and Philistines*. Londres: Batsford, 1971.
- Herbert, Eugenia W. *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*. Nueva Haven, Conn.: Yale University Press, 1961.
- Howe, Irving, comp. *Literary Modernism*. Nueva York: Fawcett World Library, 1967.
- Jacobson, Roman. "Two Aspects of Language: Metaphor and Metonymy". En *European Literary Theory and Practice*, compilado por Vernon W. Gras. Nueva York: Dell, 1973.
- Jameson, Fredric. "The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber". *New German Critique*, 1 (invierno de 1974).
- Janik, Allan, y Stephen Toulmin. *Wittgenstein's Vienna*. Nueva York: Simon and Schuster, 1973.
- Johnston, William M. *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Joyce, James. *Ulysses*. Nueva York: Random House, 1961.
- Kafka, Franz. *Letter to His Father*. Nueva York: Schocken, 1966.

BIBLIOGRAFÍA

356

- Lajka, Franz. *Short Stories*. Nueva York: Random House, 1952.
- . *The Trial*. Nueva York: Schocken, 1968.
- Kandinsky, Wassily. "Concerning the Spiritual in Art". En *Paths to the Present*, compilado por Eugen Weber. Nueva York: Dodd, Mead, 1960.
- Kermode, Frank. "The Modern". En *Modern Essays*. Londres: Fontan, 1971.
- Kokoschka, Oskar. "On the Nature of Visions". En *Theories of Modern Art*, compilado por Herschel B. Chipp. Berkeley: University of California Press, 1970.
- Kramer, Hilton. "Today's Avant-Garde Artists Have Lost the Power to Shock". En *The New York Times*, 16 de noviembre de 1980.
- Kreutzer, Helmut. *Die Boheme: Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zum Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1971.
- Kumar, Shiv K. *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. Glasgow: Blakie and Son, 1962.
- Lane, Barbara Miller. *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- Lehman, A. G. *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1968.
- Lewis, Beth Irwin. *George Groz: Art and Politics in the Weimar Republic*. Madison: University of Wisconsin Press, 1971.
- Mallarmé, Stéphane. *Poems*. Londres: Chatto and Windus, 1936.
- Mann, Thomas. *Buddenbrooks*. Nueva York: Vintage, 1961.
- . *Death in Venice and Seven Other Stories*. Nueva York: Vintage, 1954.
- . *The Magic Mountain*. Nueva York: Random House, 1961.
- Meyerhold, Vsevolod. *Meyerhold on Theatre*. Compilado por Edward Brown. Nueva York: Hill and Wang, 1969.
- Miesel, Viktor H., comp. *Voices of German Expressionism*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1970.
- Mitchell, Donald. *The Language of Modern Music*. Nueva York: St. Martin's Press, 1970.
- Mitzman, Arthur. "Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis". *New German Critique*, 11 (invierno de 1977).
- Nadeau, Maurice. *The History of Surrealism*. Nueva York: Macmillan, 1965.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*. Nueva York: Doubleday, 1958.
- . "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense". En *The Portable Nietzsche*, compilado por Walter Kaufmann. Nueva York: Viking, 1954.
- Nochlin, Linda. *Realism*. Baltimore: Penguin, 1971.
- Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art; and Other Essays on*

- Art, Culture and Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968.
- Pascal, Roy. *From Naturalism to Expressionism: German Literature and Society, 1880-1918*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Poggioli, Renato. *Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968.
- Politzer, Heinz. *Franz Kafka: Parable and Paradox*. Itaca, N. Y.: Cornell University Press, 1966.
- Proust, Marcel. *Swann's Way*. Nueva York: Random House, 1928.
- Raymond, Marcel. *From Baudelaire to Surrealism*. Nueva York: Wittenborn, Schultz, 1950.
- Rimbaud, Arthur. *Complete Works*. Nueva York: Harper and Row, 1976.
- Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. Nueva York: Viking, 1975.
- Rosenberg, Harold. "The Cultural Situation Today" [1972]. En *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture and Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.
- . *The Tradition of the New*. Nueva York: Grove Press, 1961.
- Rühle, Jürgen. *Theater und Revolution*. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.
- Sauer, Wolfgang. "Weimar Culture: Experiments in Modernism". *Social Research*, 39:2 (verano de 1972).
- Schorske, Carl E. *Fin de Siècle Vienna: Politics and Culture*. Nueva York: Knopf, 1980.
- . "Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna". *Daedalus*, 107 (otoño de 1978), pp. 111-122.
- . "The Idea of the City in European Thought". En *The Historian and the City*, compilado por Oscar Handlin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963.
- Selz, Peter. *German Expressionist Painting*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Shattuck, Robert. *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918*. Nueva York: Doubleday, 1958.
- . *Proust's Binoculars*. Nueva York: Vintage, 1967.
- . "Surrealism Reappraised". En *The History of Surrealism*, por Maurice Nadeau. Nueva York: Macmillan, 1965.
- Short, Roger. "The Politics of Surrealism". En *Left-Wing Intellectuals Between the Wars, 1919-1939*, compilado por Walter Laqueur y George L. Mosse. Nueva York: Harper and Row, 1966.
- Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life". En *The Sociology of Georg Simmel*, compilado por Kurt H. Wolff. Nueva York: Free Press, 1950.
- Sokel, Walter H. *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth*

- Century German Literature. Palo Alto, Cal.: Stanford University Press, 1959.
- , comp. *An Anthology of German Expressionist Drama: A Prelude to the Absurd*. Nueva York: Doubleday, 1963.
- Spender, Stephen. *The Struggle of the Modern*. Berkeley: University of California Press, 1963.
- Stromberg, Roland. comp. *Realism, Naturalism and Symbolism: Modes of Thought and Expression in Europe, 1848-1914*. Nueva York: Harper and Row, 1968.
- Struve, Gleb. *Russian Literature under Lenin and Stalin, 1917-1953*. Norman: University of Oklahoma Press, 1971.
- Stuckenschmidt, H. H. *Twentieth-Century Music*. Nueva York: McGraw-Hill, 1969.
- Sypher, Wylie. *From Rococo to Cubism in Art and Literature*. Nueva York: Random House, 1960.
- . *Literature and Technology: The Alien Vision*. Nueva York: Vintage, 1968.
- . *The Loss of the Self in Modern Literature and Art*. Nueva York: Vintage, 1962.
- Thomson, Boris. *The Premature Revolution: Russian Literature and Society, 1917-1946*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- Toller, Ernst. "Man and the Masses". En *Avant-Garde Drama: Major Plays and Documents, Post-World War One*, compilado por Bernard F. Dukore y David C. Gerould. Nueva York: Bantam, 1969.
- Tzara, Tristan. "Dada Manifesto". En *Paths to the Present*, compilado por Eugen Weber. Nueva York: Dodd, Mead, 1960.
- Weliek, René. "Symbolism and Literary History". En *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. Nueva Haven, Conn.: Yale University Press, 1970.
- Weliek, René y Austin Warren. *Theory of Literature*. Nueva York: Harcourt Brace, 1956.
- Willet, John. *Expressionism*. Nueva York: World University Library, 1970.
- . *Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933: The New Sobriety*. Nueva York: Pantheon, 1978.
- Williams, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. Nueva York: Doubleday, 1960.
- Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. Londres: Fontana, 1961.
- Ziolkowski, Theodor. *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969.

A. El debate Brecht-Lukács

- Anders, Johann-Friedrich, y Elisabeth Klobusicky. "Vorschlag zur Interpretation der Brecht-Lukács Kontroverse: zugleich eine Kritik an Gallas, Mittenzwei und Völker". *Alternative*, 15 (1972), 81-85.
- Anderson, Perry, Rodney Livingstone y Francis Mulhern, comps. "Presentation II". En *Aesthetics and Politics*. Londres: New Left Books, 1977.
- Arvon, Henri. "Bertolt Brecht and Georg Lukács". En *Marxist Esthetics*. Itaca, N. Y.: Cornell University Press, 1973.
- Baier, Lothar. "Streit um den Schwarzen Kasten: Zur sogenannten Brecht-Lukács Debatte". En *Bertolt Brecht I*. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik, compilado por Heinz Ludwig Arnold. Munich: Richard Boorberg Verlag, 1972.
- Bathrick, David. "Moderne Kunst und Klassenkampf: Der Expressionismus Debatte in der Exilzeitschrift Das Wort". En *Exil und inner Emigration*, compilado por Reinhold Grimm y Jost Hermand. Frankfurt: Athenäum, 1973.
- Berghahn, Klaus L. "Volksthümlichkeit und Realismus: Nochmals zur Brecht-Lukács Debatte". *Basis*, 4 (1973), 7-37.
- Eagleton, Terry. "German Aesthetic Duels". *New Left Review*, 107 (enero-febrero de 1978).
- Gaede, Friedrich. "Die marxistische Realismusdebatte. Lukács-Bloch-Brecht". En *Realismus von Brant bis Brecht*. Munich: Francke, 1972.
- Gallas, Helga. *Marxistische Literaturtheorie: Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971.
- Jameson, Fredric. "Reflections in Conclusion". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.
- Lunn, Eugene. "Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: The Brecht-Lukács Debate". *New German Critique*, 3 (otoño de 1974), 12-44.
- Mittenzwei, Werner. "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács Debatte". *Das Argument*, 46 (marzo de 1968), 12-43. Traducido al inglés en *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*, compilado por Gaylor C. Le Roy y Ursula Beitz. Nueva York: Humanities Press, 1973.
- Morel, Jean Pierre. "A 'Revolutionary' Poetics?" En *Literature and Revolution*, compilado por Jacques Ehrman. Nueva York: Harper and Row, 1970.
- Raddatz, Fritz. "Der Streit mit Brecht". En *Lukács*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

BIBLIOGRAFIA

- 340
 Schmitt, Hans-Jürgen. "Einleitung". En *Die Expressionismusdebatte: Materialien zur eines marxistische Realismus-Konzeption*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Schonauer, Franz. "Expressionismus und Faschismus: Eine Discussion aus dem Jahre 1938". *Literatur und Kritik*, 1:7-8 (1966).
- Vassen, Florian. "Die Expressionismus-Realismus Debatte". En *Methoden der Literaturwissenschaften II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Völker, Klaus. "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit". *Kursbuch*, 7 (1966), 80-101.
- Zmegač, Victor. *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht*, Lukács und Broch. Bad Homburg: Gehlen Verlag, 1969.

B. El debate Benjamin-Adorno

- Anderson, Perry, Rodney Livingstone y Francis Mulhern, comps. "Presentation III". En *Aesthetics and Politics*. Londres: New Left Books, 1977.
- Arato, Andrew. "Esthetic Theory and Cultural Criticism". En *The Essential Frankfurt School Reader*, compilado por Andrew Arato y Eike Gebhart. Nueva York: Urizen Books, 1979.
- Brenner, Hildegard. "Die Lesbarkeit der Bilder: Skizzen zum Passagenentwurf". *Alternative*, 59/60 (abril-junio de 1968), 48-61.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Nueva York: Macmillan, 1978.
- Eagleton, Terry. "German Aesthetic Duels". *New Left Review*, 107 (enero-febrero de 1978).
- Jay, Martin. "Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture". En *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research*. Boston: Little, Brown, 1973.
- Jones, Michael T. "Frozen Dialectic". En "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno". Tesis doctoral, Yale University, 1978.
- Lethen, Helmut. "Zur materialistische Kunsttheorie Benjamins". *Alternative*, 56/57 (octubre-diciembre de 1967), 228-234.
- Lindner, Burckhardt. "Herrschaft als Trauma: Adornos Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin". *Text und Kritik*, 56 (1977), 72-91.
- "Marxistischer Rabbi". *Der Spiegel*, 22:16 (15 de abril de 1968).
- Pfotenhauer, Helmut. *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins*. Stuttgart: Metzler, 1975.
- Rose, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Nueva York: Columbia University Press, 1978.

- Slater, Philip. "Historical Materialist Aesthetics". En *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1967.
- Tiedemann, Rolf. "Zur 'Beschlagnahme' Walter Benjamins, oder wie Mann mit der Philologie Schlitten fährt". *Das Argument*, 10:1-2 (marzo de 1968).
- Wawrzyn, Lienhard. "Zu Adornos Benjamin Kritik". En *Walter Benjamins Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption*. Darmstadt: Luchterhand, 1973.

IV. OBRAS DE ADORNO, BENJAMIN, BRECHT Y LUKÁCS

La bibliografía más completa de las obras de Adorno es la de Karl Schultz, "Vorläufige Bibliographie der Schriften Theodor W. Adornos", en *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, comp. Hermann Schweppenhauer (Frankfurt: Suhrkamp, 1971), pp. 177-239. La bibliografía más completa de las obras de Benjamin es la de Rolf Tiedemann, "Bibliographie Benjamins", comp. Siegfried Unseld (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), pp. 225-279. La bibliografía más completa de las obras de Lukács se encuentra en *Georg Lukács-Festschrift zum 80. Geburtstag*, comp. Frank Benseler (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1965).

- Adorno, Theodor W. "The Actuality of Philosophy". *Telos*, 31 (primavera de 1977).
- . "Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis". *Telos*, 28 (verano de 1976).
- . "Der Artist als Statthalter". En *Noten zur Litertur*. Vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1958.
- . *Aesthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- . "Auf die Frage: was ist deutsch?" En *Stichworte: Kritische Modelle* 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- . "On Commitment". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.
- . "Culture Industry Reconsidered". *New German Critique*, 6 (otoño de 1975), 12-19.
- . "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur kritik neuer Dichtung" [1920]. En *Gesammelte Schriften*, vol. 11. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- . "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening". En *The Essential Frankfurt Schoof Reader*, compilado por Andrew Arato y Eike Gebhardt. Nueva York: Urizen Books, 1977.
- . "Fragmente über Wagner". *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1939).

BIBLIOGRAFIA

340

- Schmitt, Hans-Jürgen. "Einleitung". En *Die Expressionismusdebatte: Materialien zur eines marxistische Realismus-Konzeption*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- Schonauer, Franz. "Expressionismus und Faschismus: Eine Discussion aus dem Jahre 1938". *Literatur und Kritik*, 1:7-8 (1966).
- Vassen, Florian. "Die Expressionismus-Realismus Debatte". En *Methoden der Literaturwissenschaften II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Völker, Klaus. "Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit". *Kursbuch*, 7 (1966), 80-101.
- Zmegac, Victor. *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch*. Bad Homburg: Gehlen Verlag, 1969.

B. El debate Benjamin-Adorno

- Anderson, Perry, Rodney Livingstone y Francis Mulhern, comps. "Presentation III". En *Aesthetics and Politics*. Londres: New Left Books, 1977.
- Arato, Andrew. "Esthetic Theory and Cultural Criticism". En *The Essential Frankfurt School Reader*, compilado por Andrew Arato y Eike Gebhart. Nueva York: Urizen Books, 1979.
- Brenner, Hildegard. "Die Lesbarkeit der Bilder: Skizzen zum Passagenentwurf". *Alternative*, 59/60 (abril-junio de 1968), 48-61.
- Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Nueva York: Macmillan, 1978.
- Eagleton, Terry. "German Aesthetic Duels". *New Left Review*, 107 (enero-febrero de 1978).
- Jay, Martin. "Aesthetic Theory and the Critique of Mass Culture". En *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research*. Boston: Little, Brown, 1973.
- Jones, Michael T. "Frozen Dialectic". En "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno". Tesis doctoral, Yale University, 1978.
- Lethen, Helmut. "Zur materialistische Kunsttheorie Benjamins". *Alternative*, 56/57 (octubre-diciembre de 1967), 228-234.
- Lindner, Burckhardt. "Herrschaft als Trauma: Adornos Gesellschaftstheorie zwischen Marx und Benjamin". *Text und Kritik*, 56 (1977), 72-91.
- "Marxistischer Rabbi". *Der Spiegel*, 22:16 (15 de abril de 1968).
- Pfotenhauer, Helmut. *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spatwerk Walter Benjamins*. Stuttgart: Metzler, 1975.
- Rose, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Nueva York: Columbia University Press, 1978.

- Slater, Philip. "Historical Materialist Aesthetics". En *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1967.
- Tiedemann, Rolf. "Zur 'Beschlagnahme' Walter Benjamins, oder wie Mann mit der Philologie Schlitten fährt". *Das Argument*, 10:1-2 (marzo de 1968).
- Wawrzyn, Lienhard. "Zu Adornos Benjamin Kritik". En *Walter Benjamins Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption*. Darmstadt: Luchterhand, 1973.

IV. OBRAS DE ADORNO, BENJAMIN, BRECHT Y LUKÁCS

La bibliografía más completa de las obras de Adorno es la de Karl Schultz, "Vorläufige Bibliographie der Schriften Theodor W. Adornos", en *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, comp. Hermann Schweppenhaupta (Frankfurt: Suhrkamp, 1971), pp. 177-239. La bibliografía más completa de las obras de Benjamin es la de Rolf Tiedemann, "Bibliographie der Schriften von Benjamin", en *Zur Aktualität Walter Benjamins*, comp. Siegfried Unseld (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), pp. 225-279. La bibliografía más completa de las obras de Lukács se encuentra en *Georg Lukács-Festschrift zum 80. Geburtstag*, comp. Frank Benseler (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1965).

- Adorno, Theodor W. "The Actuality of Philosophy". *Telos*, 31 (primavera de 1977).
- . "Alienated Masterpiece: The Missa Solemnis". *Telos*, 28 (verano de 1976).
- . "Der Artist als Statthalter". En *Noten zur Literatur*. Vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1958.
- . *Aesthetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- . "Auf die Frage: was ist deutsch?" En *Stichworte: Kritische Modelle* 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
- . "On Commitment". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.
- . "Culture Industry Reconsidered". *New German Critique*, 6 (otoño de 1975), 12-19.
- . "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit: Zur kritik neuer Dichtung" [1920]. En *Gesammelte Schriften*, vol. 11. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- . "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening". En *The Essential Frankfurt School Reader*, compilado por Andrew Arato y Eike Gebhardt. Nueva York: Urizen Books, 1977.
- . "Fragmente über Wagner". *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8 (1939).

BIBLIOGRAFIA

342

Adorno, Theodor W. "Freudian Theory and the Patterns of Fascist Propaganda". En *The Essential Frankfurt School Reader*, compilado por Andrew Arato y Eike Gebhardt. Nueva York: Urizen Books, 1977.

———. *Introduction to the Sociology of Music*. Nueva York: Seabury Press, 1976.

———. *Jargon of Authenticity*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1973.

———. *Klangfiguren*. Frankfurt: Suhrkamp, 1959.

———. "Letters to Walter Benjamin". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.

———. "Looking Back on Surrealism". En *Literary Modernism*, compilado por Irving Howe. Nueva York: Fawcett World Library, 1967.

———. "Lyric Poetry and Society". *Telos*, 20 (verano de 1974), 56-71.

———. *Minima Moralia*. Londres: New Left Books, 1974.

———. "Music and Technique". *Telos*, 32 (primavera de 1973).

———. *Negative Dialectics*. Nueva York: Seabury Press, 1973.

———. "New Music; Interpretation; Audience". En *Post-War German Culture*, compilado por Charles McClellan y Stephen Scher. Nueva York: Dutton, 1974.

———. *The Philosophy of Modern Music*. Nueva York: Seabury Press, 1973.

———. "On Popular Music". *Studies in Philosophy and Social Science*, 9 (1941), 17-48.

———. *Prisms*. Londres: Spearman, 1967.

———. "Reconciliation Under Duress". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.

———. "Scientific Experiences of a European Scholar in America". En *The Intellectual Migration: Europe and America, 1930-1960*, compilado por Donald Fleming y Bernard Bailyn. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.

———. "A Social Critique of Radio Music". *Kenyon Review*, 7:2 (primavera de 1945), 208-217.

———. "On the Social Situation of Music". *Telos*, 35 (primavera de 1978), 128-164.

———. "Society". *Salmagundi*, 10-11 (otoño de 1969-invierno de 1970), 144-151.

———. "Sociology and Psychology". *New Left Review*, 46 (noviembre-diciembre de 1967), 67-80; y 47 (enero-febrero de 1968), 79-97.

———. "Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman". En *Noten zur Literatur*, vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1958.

———. "Television and the Patterns of Mass Culture". En *Mass Culture*, compilado por Bernard Rosenberg y David Manning White. Nueva York: Free Press, 1957.

———. "Towards an Understanding of Endgame". En *Twentieth-Century*

- Interpretations of Endgame*, compilado por Gale Chevigny. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969.
- Adorno, Theodor W. "Über Jazz". *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5:2 (1936).
- . "Über Jazz". En *Moments Musicaux*. Frankfurt: Suhrkamp, 1964. (Las páginas 119-120 contienen un suplemento de 1937 al artículo de 1936 que no se había publicado previamente.)
- . *Über Walter Benjamin*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- . "Valéry's Abweichungen". En *Noten zur Literatur*, vol. 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1961.
- y Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Nueva York: Herder and Herder, 1972.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
- . *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Londres: New Left Books, 1973.
- . *Briefe*. 2 vols. Compilado por Theodor W. Adorno y Gershom Scholem. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
- . "Diskussion über russische Filmkunst und kollektivistische Kunst überhaupt" [1927]. *Alternative*, 56/57 (octubre-diciembre de 1967).
- . "Doctrine of the Similar". *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), 65-69.
- . "Eduard Fuchs: Collector and Historian". *New German Critique*, 5 (primavera de 1975), 27-58.
- . "Einbahnstrasse". En *Gesammelte Schriften*, IV/1. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- . "Erfahrung und Armut". En *Illumination*. Frankfurt: Suhrkamp, 1961.
- . *Gesammelte Schriften*, I/3. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- . *Illuminations*. Compilado por Hannah Arendt. Nueva York: Schocken, 1969.
- . *The Origins of German Tragic Drama*. Londres: New Left Books, 1977.
- . "Probleme der Sprachwissenschaft: Ein Sammelreferat". *Zeitschrift für Sozialforschung*, 4 (1935), 246-268.
- . *Reflections*. Compilado por Peter Demetz. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- . "A Reply". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.
- . "A Short History of Photography". *Screen*, 13:1 (primavera de 1972).
- . "Theories of German Fascism". *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), 120-128.
- . *Understanding Brecht*. Londres: New Left Books, 1973.

- Benjamin, Walter. "Zentralpark". En *Gesammelte Schriften*, 1/2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal, 1938-1955*. 2 vols. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- . "Aufsätze über den Faschismus". En *Gesammelte Werke*, vol. 20. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Aufsätze zur Literatur". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Baal". En *An Anthology of German Expressionist Drama*, compilado por Walter H. Sokel. Nueva York: Doubleday, 1963.
- . "Bemerkungen zu einem Aufsatz". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Bemerkungen zum Formalismus". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . *Bertolt Brecht to Karl Korsch*. Cartas existentes en el Instituto Internacional de Historia Social, Amsterdam.
- . *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Compilado por John Willett. Nueva York: Hill and Wang, 1964.
- . *The Caucasian Chalk Circle and The Good Woman of Setzuan*. Nueva York: Grove Press, 1957.
- . "Die Dreigroschenprozess". En *Gesammelte Werke*, vol. 18. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Die Expressionismus Debatte". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . *Galileo*. Nueva York: Grove Press, 1966.
- . "Kunst und Politik, 1933-1938". En *Gesammelte Werke*, vol. 18. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Mann ist Mann". En *Gesammelte Werke*, vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . *The Manual of Piety. Die Hauspostille*. Nueva York: Grove Press, 1967.
- . "Marxistische Studien". En *Gesammelte Werke*, vol. 20: Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "The Measures Taken". En *The Jewish Wife and Other Short Plays*. Nueva York: Grove Press, 1965.
- . *The Messingkauf Dialogues*. Londres: Methuen, 1965.
- . "Me-ti. Buch der Wendungen". En *Gesammelte Werke*, vol. 12. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Mother Courage and Her Children". En *The Modern Theatre*, vol. 2, compilado por Erik Bentley. Nueva York: Doubleday, 1955.
- . "Notizen über realistische Schreibweise". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "On Non-Objective Painting". En *Marxism and Art: Writings*

- in *Aesthetics and Criticism*, compilado por Berel Lang y Forest Williams. Nueva York: David McKay, 1972.
- Brecht, Bertolt. "Praktisches zur Expressionismus". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Radiotheorie, 1927-1932". En *Gesammelte Werke*, vol. 17. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat". En *Gesammelte Werke*, vol. 18. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . *Selected Poems of Bertolt Brecht*. Nueva York: Grove Press, 1959.
- . "Sowjettheater und proletarisches Theater". En *Gesammelte Werke*, vol. 15. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Svendborger Gedichte". En *Gesammelte Werke*, vol. 9. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . *The Threepenny Opera*. Nueva York: Grove Press, 1964.
- . "Über Dialektik". En *Gesammelte Werke*, vol. 20. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Über den Realismus, 1934-1941". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Volksthümlichkeit und Realismus". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Vorrede zu 'Mann ist Mann', April, 1927". En *Gesammelte Werke*, vol. 17. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Vorschläge für den Frieden". En *Gesammelte Werke*, vol. 20. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise". En *Gesammelte Werke*, vol. 19. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
- . "Writing the Truth: Five Difficulties". En *Galileo*. Nueva York: Grove Press, 1966.
- Lukács, Georg. *Aesthetik*, 2 vols. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1963.
- . "Aus der Not eine Tugend". En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- . "On Bertolt Brecht". *New Left Review*, 110 (julio-agosto de 1978), 88-92.
- . "Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács". En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- . "Es geht um den Realismus". En *Marxismus und Literatur* vol. 2.

- Compilado por Fritz Raddatz. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
 Lukács, Georg. *Essays on Realism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981.
 ———. *Essays on Thomas Man*. Nueva York: Grosset and Dunlap, 1965.
 ———. *Goethe and His Age*. Nueva York: Grosset and Dunlap, 1969.
 ———. "‘Grösse und Verfall’ des Expressionismus". En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
 ———. *The Historical Novel*. Boston: Beacon Press, 1962.
 ———. *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.
 ———. "The Ideal of the Harmonious Man in Bourgeois Aesthetics". En *Marxism and Human Liberation*. Compilado por E. San Juan Jr. Nueva York: Dell, 1971.
 ———. "The Intellectual Physiognomy of Literary Characters". En *Radical Perspectives in the Arts*, compilado por Lee Baxandall. Baltimore: Penguin, 1972.
 ———. *Der junge Hegel*. Zurich: Europa, 1948.
 ———. *Lenin: A Study of the Unity of Thought*. Londres: New Left Books, 1970.
 ———. "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls". *International Literatur*, 7 (1938).
 ———. "Marx and Engels on Aesthetics". En *Writer and Critic and Other Essays*. Compilado por Arthur D. Kahn. Nueva York: Universal Library, 1971.
 ———. *Marxism and Human Liberation*. Compilado por E. San Juan Jr. Nueva York: Dell, 1973.
 ———. "Mein Weg zu Marx". En *Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag*. Berlín Oriental: Aufbau Verlag, 1955.
 ———. "Narrate or Describe?" En *Writer and Critic and Other Essays*. Compilado por Arthur D. Kahn. Nueva York: Universal Library, 1971.
 ———. "The Old Culture and the New Culture". En *Marxism and Human Liberation*. Compilado por E. San Juan Jr. Nueva York: Dell, 1973.
 ———. *Political Writings, 1919-1929*. Londres: New Left Books, 1972.
 ———. *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle*. Nueva York: Harper and Row, 1971.
 ———. "Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt". En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
 ———. *Schriften zur Literatursoziologie*. Compilado por Peter Ludz. Neuwied y Berlín: Luchterhand, 1963.
 ———. "The Sociology of Modern Drama". En *The Theory of the Modern Stage*, compilado por Eric Bentley. Baltimore: Penguin, 1965.

- Lukács, Georg. *Soul and Form*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.
- . *Studies in European Realism*. Nueva York: Universal Library, 1964.
- . "Tendenz oder Parteilichkeit?" En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- . *The Theory of the Novel*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971.
- . "An Unofficial Interview". *New Left Review*, 68 (julio-agosto de 1971), 49-58.
- . "On Walter Benjamin". *New Left Review*, 110 (julio-agosto de 1978), 83-88.
- . *Writer and Critic and Other Essays*. Compilado por Arthur D. Kahn. Nueva York: Universal Library, 1971.
- . *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlín Oriental: Aufbau Verlag, 1954.

V. OBRAS SOBRE ADORNO, BENJAMIN, BRECHT Y LUKÁCS

Obras sobre Adorno

- Barnouw, Dagmar. "Beute der Pragmatisierung": Adorno und Amerika". En *Die USA und Deutschland: Wechselseitige Spielungen in der Literatur der Gegenwart*, compilado por Wolfgang Paulsen. Berna y Munich: Francke, 1976.
- Benjamin, Jessica. "The End of Internalization: Adorno's Social Psychology". *Telos*, 32 (primavera de 1977).
- Blomster, W. V. "Sociology of Music: Adorno and Beyond". *Telos*, 28 (verano de 1976), 81-112.
- Buck-Morss, Susan. "The Dialectic of T. W. Adorno". *Telos*, 17 (otoño de 1973).
- . *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*. Nueva York: Macmillan, 1977.
- . "T. W. Adorno and the Dilemma of Bourgeois Philosophy". *Salmagundi*, 38 (invierno de 1977), 76-98.
- Connerton, Paul. *The Tragedy of Enlightenment: An Essay on the Frankfurt School*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1980.
- Craft, Robert. "A Bell for Adorno". En *Prejudices in Disguise*. Nueva York: Random House, 1974.
- Fehér, Ferenc. "Negative Philosophy of Music-Positive Results". *New German Critique*, 4 (invierno de 1975), 99-112.
- Friedman, George. *The Political Philosophy of the Frankfurt School*. Itaca, N. Y.: Cornell University Press, 1981.

1978
 1977
 1976
 1975
 1974
 1973
 1972
 1971
 1970
 1969
 1968
 1967
 1966
 1965
 1964
 1963
 1962
 1961
 1960
 1959
 1958
 1957
 1956
 1955
 1954
 1953
 1952
 1951
 1950
 1949
 1948
 1947
 1946
 1945
 1944
 1943
 1942
 1941
 1940
 1939
 1938
 1937
 1936
 1935
 1934
 1933
 1932
 1931
 1930
 1929
 1928
 1927
 1926
 1925
 1924
 1923
 1922
 1921
 1920
 1919
 1918
 1917
 1916
 1915
 1914
 1913
 1912
 1911
 1910
 1909
 1908
 1907
 1906
 1905
 1904
 1903
 1902
 1901
 1900

Held, David. *Introduction to Critical Theory: Horkheimer to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Jacoby, Russell. "Marxism and the Critical School". *Theory and Society*, 1 (1974).

———. "Towards a Critique of Automatic Marxism: The Politics of Philosophy from Lukács to the Frankfurt School". *Telos*, 10 (invierno de 1972), 119-140.

Jameson, Fredric. "T. W. Adorno; or, Historical Tropes". En *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971.

Jay, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute for Social Research*. Boston: Little, Brown, 1973.

———. "The Frankfurt Schools Critique of Marxist Humanism". *Social Research*, 39:2 (verano de 1972).

———. "The Permanent Exile of Theodor Adorno". *Midstream*, 15:10 (diciembre de 1969).

Jones, Michael T. "Constellations of Modernity: The Literary Essays of Theodor W. Adorno". Tesis doctoral, Universidad de Yale, 1978.

Kaiser, Gerhard. *Benjamin Adorno: Zwei Studien*. Frankfurt: Athenäum, 1974.

Krahl, Hans-Jürgen. "The Political Contradictions in Adorno's Critical Theory". *Telos*, 21 (otoño de 1974).

Lichtheim, George. "Adorno". En *From Marx to Hegel*. Nueva York: Herder and Herder, 1971.

Lindner, Burckhardt, y W. Martin Ludke, comps. *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.

Liotard, Jean-François. "Adorno and the Devil". *Telos*, 19 (primavera de 1974).

Petazzi, Carlo. "Studien zu Leben und Werk Adorno". *Text und Kritik*, 56 (1977).

Rose, Gillian. *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Nueva York: Columbia University Press, 1978.

Slater, Phil. *The Origin and Significance of the Frankfurt School: A Marxist Perspective*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1977.

Subotnik, Rose. "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style". *Journal of the American Musicological Society*, 2 (1976), 242-275.

———. "The Historical Structure: Adorno's 'French Model' for Nineteenth-Century Music". *Nineteenth-Century Music*, 2:1 (julio de 1978), 36-60.

Therborn, Göran. "The Frankfurt School". *New Left Review*, 63 (septiembre-octubre de 1970).

Weitzman, Ronald. "An Introduction to Adorno's Music and Social Criticism". *Music and Letters*, 52:3 (julio de 1971), 287-298.

Wolin, Richard. "The De-Aestheticization of Art: On Adorno's *Aesthetische Theorie*", *Telos*, 41 (otoño de 1979).

Obras sobre Benjamin

- La bibliografía más al día es la de Gary Smith, "A Bibliography of Secondary Literature", en un número especial, sobre Walter Benjamin, de *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), 189-208.
- Adorno, Theodor W. "A Portrait of Walter Benjamin". En *Prisms*. Londres: Spearman, 1967.
- . *Über Walter Benjamin*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Arendt, Hannah. "Introduction". En *Illuminations*. Nueva York: Schocken, 1969.
- Bathrick, David. "Reading Benjamin from West to East". *Colloquia Germanica* 12:3 (1979).
- Brewster, Philip, y Carl Howard Buchner. "Language and Critique: Jürgen Habermas on Walter Benjamin". *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), 15-29.
- Bürger, Peter. "Zur Diskussion der Kunsttheorie Benjamins" y "Der Allegoriebegriff Benjamins". En *Theorie der Avant-Garde*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- Fekete, John. "Benjamin's Ambivalence". *Telos*, 35 (primavera de 1978).
- Fuld, Werner. *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*. Munich: Hauser, 1979.
- Günther, Henning. *Walter Benjamin: Zwischen Marxismus und Theologie*. Olten, Suiza: Walter, 1974.
- Habermas, Jürgen. "Consciousness Raising or Redemptive Criticism". *New German Critique*, 17 (primavera de 1979).
- Heise, Rosemarie. "Der Benjamin Nachlass". *Alternative*, 56/57 (octubre-diciembre de 1967).
- Hering, Christoph. *Der Intellektuelle als Revolutionär: Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis*. Munich: W. Fink, 1979.
- Hillach, Ansgar. "The Aestheticization of Politics: Walter Benjamin's Theories of German Fascism". *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), 99-119.
- Holz, Hans Heinz. "Prismatisches Denken". En *Über Walter Benjamin*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- Jacobs, Carol. *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jameson, Fredric. "Walter Benjamin; or, Nostalgia". En *Marxism and Form: Twentieth Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971.

- Kaiser, Gerhard. *Benjamin Adorno: Zwei Studien*. Frankfurt: Athenäum, 1974.
- Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarianisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Munich: Rogner und Bernhard, 1972.
- Lindner, Buckhardt. "Links hatte noch alles sich zu enträtseln". En *Benjamin im Kontext*, compilado por Buckhardt Lindner. Frankfurt: Syndikat, 1978.
- Lukács, Georg. "On Walter Benjamin". *New Left Review*, 119 (julio-agosto de 1978).
- Materialien zur Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte*. Compilado por Peter Bulthaupt. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- Mitchell, Stanley. "Introduction to Benjamin and Brecht". *New Left Review*, 77 (enero-febrero de 1973).
- Paetzold, Heinz. "Walter Benjamin's Theory of the End of Art". *International Journal of Sociology*, 7 (1977), 25-75.
- Pfotenhauer, Helmut. *Aesthetische Erfahrung und gesellschaftliche System: Untersuchungen zum Spätwerk Walter Benjamins*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1975.
- Rabinbach, Anson. "Critique and Commentary; Alchemy and Chemistry; Some Remarks on Walter Benjamin and This Issue". *New German Critique*, 17 (primavera de 1979), 3-14.
- Radnoti, Sandor. "Benjamin's Politics". *Telos*, 36 (verano de 1978), 63-81.
- Rosen, Charles. "The Origins of Walter Benjamin". *New York Review of Books*, 10 de noviembre de 1977.
- . "The Ruins of Walter Benjamin". *New York Review of Books*, 27 de octubre de 1977.
- Rudbeck, Carl. "The Literary Criticism of Walter Benjamin". Tesis doctoral, Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton, 1976.
- Scholem, Gershom. "Walter Benjamin". *Leo Baeck Yearbook*, 10 (1965), 117-136.
- . "Walter Benjamin and His Angel". En *On Jews and Judaism in Crisis*. Nueva York: Schocken, 1976.
- . *Walter Benjamin-Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- Sontag, Susan. "The Last Intellectual". *New York Review of Books*, 12 de octubre de 1978.
- Szondi, Peter. "Hope in the Past: Walter Benjamin". *Critical Inquiry*, 4:3 (primavera de 1978).
- Tiedemann, Rolf. "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?" En *Materialien zur Benjamins Thesen über den Begriff der Geschichte*, compilado por Peter Bulthaupt. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- . "Nachwort". En *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

- Tiedeman, Rolf. "Nachwort". En *Versuche über Brecht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
- . *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1965.
- . *Über Walter Benjamin*. Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
- Unger, Peter. *Walter Benjamin als Rezensent: Die Reflexion eines Intellektuellen auf die zeitgeschichtliche Situation*. Berna y Frankfurt: Peter Lang, 1978.
- Unsel, Siegfried, comp. *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
- "Walter Benjamin: Towards a Philosophy of Language". *Times Literary Supplement* (Londres), 22 de agosto de 1968.
- Wawrzyn, Lienhard. *Walter Benjamins Kunsttheorie: Kritik einer Rezeption*. Darmstadt: Luchterhand, 1973.
- Weber, Shierry M. "Walter Benjamin: Commodity Fetichism, the Modern and the Experience of History". En *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin*. Nueva York: Basic Books, 1972.
- Wellek, René. "The Early Literary Criticism of Walter Benjamin". *Rice University Studies*, 57 (1971), 123-134.
- . "Walter Benjamin's Literary Criticism in His Marxist Phase". En *The Personality of the Critic*, compilado por Joseph P. Strelka, University Park: Pennsylvania State University Press, 1973.
- "Werkbiographie". *Text und Kritik*, 31/32 (1971).
- Wiesenthal, Lieselotte. *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins: Über einige Zusammenhänge von Erkenntnis—, Sprach— und Wissenschaftstheorie im Frühwerk Walter Benjamins*. Frankfurt: Athenäum, 1973.
- Witte, Bernd. "Benjamin and Lukács: Historical Notes on the Relationship Between Their Political and Aesthetic Theories". *New German Critique*, 5 (primavera de 1975), 3-26.
- . "Krise und Kritik: Zur Zusammenarbeit Benjamins mit Brecht in den Jahren 1929 bis 1933". En *Walter Benjamin-Zeitgenosse der Moderne*, compilado por Peter Gebhardt y otros. Kronberg: Scriptor Verlag, 1976.
- . *Walter Benjamin-Der Intellektuelle als Kritiker: Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1976.
- Wohlfahrt, Irving. "No-Man's Land: On Walter Benjamin's 'Destructive Character'". *Diacritics*, 8:2 (verano de 1978), 47-65.
- . "The Smallest Guarantee, the Straw at Which the Drowning Man Clutches: On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections". *Glyph*, 3 (1978), 148-212.
- Wolin, Richard. "An Aesthetic of Redemption: Benjamin's Path to Trauerspiel". *Telos*, 43 (primavera de 1980), 61-90.

- Adorno, Theodor W. "On Commitment". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.
- Arendt, Hannah. "Bert Brecht, 1898-1956". En *Men in Dark Times*. Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1968.
- Bathrick, David. "Affirmative and Negative Culture: The Avant-Garde Under 'Actually Existing Socialism'—The Case of the GDR". *Social Research*, 47:1 (primavera de 1980), 166-187.
- . "Brecht's Marxism and America". En *Essays on Brecht: Theatre and Politics*, compilado por Siegfried Mews y Herbert Knust. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1974.
- . "The Dialectics of Legitimation: Brecht in the GDR". *New German Critique*, 2 (primavera de 1974).
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Londres: New Left Books, 1973.
- Bentley, Eric. "The Theatre of Commitment". En *The Theatre of Commitment and Other Essays on Drama in Our Society*. Nueva York: Atheneum, 1967.
- Berckman, Edward K. "The Function of Hope in Brecht's Pre-Revolutionary Theater". *Brecht Heute*, 1 (1971), 11-26.
- Boch, Ernst. "Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement". En *Brecht*, compilado por Erika Munk. Nueva York: Bantam Books, 1972.
- Bormans, Peter. "Brecht und der Stalinismus". En *Brecht Jahrbuch 1974*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- "The Brecht Explosion". En *Essays and Review from the Times Literary Supplement*. Londres: Oxford University Press, 1968.
- Brüggermann, Heinz. "Berth Brecht und Karl Korsch: Fragen nach Lebendige and Toten in Marxismus". En *Über Karl Korsch*, compilado por Claudio Pozzoli. Frankfurt: Fischer Verlag, 1973.
- . *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarische Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.
- Buck, Theo. *Brecht und Diderot: Über Schwierigkeiten der Rationalität in Deutschland*. Tübinga: M. Niemeyer, 1971.
- Dahmer, Helmut. "Bertolt Brecht and Stalinism". *Telos*, 22 (invierno de 1974-1975).
- Dickson, Keith. *Towards Utopia: A Study of Brecht*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1980.
- Esslin, Martin. *Brecht: The Man and His Work*, 2a. ed. Nueva York: Doubleday, 1971.
- Ewen, Frederic. *Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times*. Nueva York: Citadel Press, 1967.

- Fetscher, Iring. "Bertolt Brecht and America". *Salmagundi*, 10-11 (otoño de 1969-invierno de 1970).
- Friedrich, Rainer. "Brecht and Eisenstein". *Telos*, 31 (primavera de 1977).
- Fuegi, John. "The Soviet Union and Brecht: The Exile's Choice". En *Brecht Heute*, 2 (1972).
- Gray, Ronald. *Bertolt Brecht*. Nueva York: Grove Press, 1961.
- Groth, Peter, y Manfred Voights. "Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie, 1927-1932". En *Brecht Jahrbuch 1976*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- Hoover, Marjorie L. "Brecht's Soviet Connection, Tretiakov". *Brecht Heute*, 3 (1973), 39-56.
- Kopclew, Lew. "Brecht und die Russische Theaterrevolution". *Brecht Heute*, 3 (1973), 19-38.
- Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Munich: Rogner und Bernhard, 1972.
- Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit, 1924-1932: Studien zur Literatur des Weissen Sozialismus*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1970.
- Lindner, Burkhardt. "Brecht/Benjamin/Adorno-über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter". *Text und Kritik*, 1 (1972), 14-36. (Número especial sobre Brecht).
- Mayer, Hans. "Bertolt Brecht and the Tradition". En *Steppenwolf and Everyman: Outsiders and Conformists in Contemporary Literature*. Nueva York: Cromwell, 1971.
- . "Bertolt Brecht oder die plebejische Tradition". En *Literatur der Übergangszeit: Essays*. Wiesbaden: Limes Verlag, s.f. (probablemente 1949).
- . *Brecht in der Geschichte*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- Mennemeier, Franz Norbert. "Bertolt Brechts Faschismus-Theorie und einige Folgen für die literarische Praxis". En *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie: Festschrift für Wilhelm Emrich*, compilado por Helmut Arzten y otros. Berlin: de Gruyter, 1975.
- Metscher, T. W. H. "Brecht and Marxist Dialectics". *Oxford German Studies*, 6 (1971-1972), 132-144.
- Mitchell, Stanley. "From Shklovsky to Brecht: Some Preliminary Remarks Towards a History of the Politization of Russian Formalism". *Screen*, 15:2 (verano de 1974), 74-80.
- . "Introduction to Benjamin and Brecht". *New Left Review*, 77 (enero-febrero de 1973).
- Müller, Klaus-Detlev. "Brechts Me-Ti und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch". *Brecht Jahrbuch 1976*. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- . *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts: Studien*

- zum Verhältnis von Marxismus und Aesthetik. Tubinga: Max Niemeyer, 1967.
- Qureshi, Qayum. *Pessimismus und Fortschrittsglaube bei Brecht: Beiträge zum Verständnis seines dramatischen Werkes*. Colonia: Bohlau Verlag, 1971.
- Rasch, Wolfdietrich. "Bertolt Brechts Marxistischer Lehrer". *Merkur*, 17 (1963), 996-1003.
- Ryan, Lawrence. "Bertolt Brecht: A Marxist Dramatist?" *Aspects of Drama and the Theatre*. Londres: Methuen, 1965.
- Sokel, Walter H. "Brechts marxistischer Weg zur Klassik". En *Klassik-Legende*, compilado por Reinhold Grimm y Jost Hermand. Frankfurt: Athenäum, 1971.
- . "Brecht's Split Characters and His Sense of the Tragic". En *Brecht: A Collection of Critical Essays*, compilado por Peter Demetz. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1962.
- . "Brecht und Expressionismus". En *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, compilado por Reinhold Grimm y Jost Hermand. Frankfurt: Athenäum, 1970.
- Sternberg, Fritz. *Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht*. Gotinga: Sachse und Pohl, 1963.
- Savin, Darko. "The Mirror and the Dynamo: On Brecht's Aesthetic Point of View". En *Radical Perspectives in the Arts*, compilado por Lee Baxandall. Baltimore, Md.: Penguin, 1972.
- Völker, Klaus. *Bertolt Brecht: Eine Biographie*. Munich: Hanser Verlag, 1976. (Publicado en inglés, en 1978, por Seabury Press, Nueva York.)
- Willet, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. Nueva York: New Directions, 1968.
- Witt, Hubert, comp. *Brecht as They Knew Him*. Nueva York: International Publishers, 1974.
- Zimmerman, Mark. "Brecht's Aesthetics of Production". *Praxis*, 3 (1976), 115-137.

Obras sobre Lukács

Se encuentra una buena bibliografía de la literatura secundaria sobre Lukács en *Text und Kritik*, 39/40 (octubre de 1973), 86-88.

- Adorno, Theodor W. "Reconciliation under Duress". En *Aesthetics and Politics*, compilado por Perry Anderson y otros. Londres: New Left Books, 1977.
- Arato, Andrew. "Georg Lukács: The Search for a Revolutionary Subject". En *The Unknown Dimension: European Marxism Since Lenin*. Nueva York: Basic Books, 1972.

- Arato, Andrew. "Lukács' Path to Marxism, 1910-1923". *Telos*, 7 (primavera de 1971).
- . "Lukács' Theory of Reification". *Telos*, 11 (primavera de 1972), 25-66.
- . "Notes on History and Class Consciousness". *Philosophical Forum*, 3:3-4 (primavera-verano de 1972). (Número especial sobre Lukács.)
- , y Paul Breines. *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism*. Nueva York: Seabury Press, 1979.
- Berman, Russell. "Lukács' Critique of Breidel and Outwalt: A Political Account of an Aesthetic Debate of 1931-1932". *New German Critique*, 10 (invierno de 1977).
- Breines, Paul. "Lukács, Revolution and Marxism, 1885-1918". *Philosophical Forum*, 3:3-4 (primavera-verano de 1972).
- . "Marxism, Romanticism and the Case of Georg Lukács: Notes on Some Recent Sources and Situations". *Studies in Romanticism* (otoño de 1977).
- . "Praxis and Its Theorists: The Impact of Lukács and Korsch in the 1920s". *Telos*, 11 (primavera de 1972).
- . "Young Lukács, Old Lukács, New Lukács: A Review Essay". *Journal of Modern History* 51:3 (septiembre de 1979), 533-546.
- Congden, Lee. "The Unexpected Revolutionary: Lukács' Road to Marx". *Survey*, 91/92 (primavera-verano de 1974).
- Deutscher, Isaac. "Georg Lukács and Critical Realism". En *Marxism in Our Time*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Federici, Silvia. "Notes on Lukács Aesthetics". *Telos*, 11 (primavera de 1972).
- Fehér, Ferenc. "The Last Phase of Romantic Anti-Capitalism: Lukács' Response to the War". *New German Critique*, 10 (invierno de 1977), 139-154.
- Illés, L. "Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe". En *Littérature et Réalité*, compilado por B. Köpeczi y P. Juhász. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- Jameson, Fredric. "The Case for Georg Lukács". En *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971.
- Jones, Gareth Stedman. "The Marxism of the Early Lukács". *New Left Review*, 70 (noviembre-diciembre de 1971).
- Kettler, David. "Culture and Revolution: Lukács in the Hungarian Revolution of 1918". *Telos*, 10 (invierno de 1971-1972).
- Királyfalvi, Béla. *The Aesthetics of György Lukács*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975.
- Lichtheim, George. *Georg Lukács*. Nueva York, Viking Press, 1970. Löwy, Michael. *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*. Londres: New Left Books, 1979.

- Lichteim, George. "Lukács and Stalinism". *New Left Review*, 91 (mayo-junio de 1975).
- Ludz, Peter. "Der Begriff der 'demokratischen Diktatur' in der politischen Philosophie von Georg Lukács". En *Festschrift zum achtzigsten Geburtstag von Georg Lukács*, compilado por Frank Benseler. Neuwied y Berlin: Luchterhand, 1965.
- Markus, György. "The Soul and Life: The Young Lukács and the Problem of Culture". *Telos*, 32 (verano de 1977), 95-116.
- Mészáros, Istvan. *Lukács' Concept of Dialectic*. Londres: Merlin Press, 1972.
- , comp. *Aspects of History and Class Consciousness*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1971.
- Miles, David H. "Portrait of the Marxist as a Young Hegelian: Lukács' *Theory of the Novel*". *PMLA*, 94:1 (1979), 22-35.
- Parkinson, G.H.R. *Georg Lukács*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1977.
- , comp. *Georg Lukács: The Man, His Work, His Ideas*. Nueva York: Random House, 1970.
- Plotke, David. "Marxism, Sociology and Crisis: Lukács' Critique of Weber". *Berkeley Journal of Sociology*, 20 (1975-1976).
- Raddatz, Fritz. *Lukács*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.
- Radnoti, Sandor. "Bloch and Lukács: Two Radical Critics in a 'God-Forsaken' World". *Telos*, 24 (verano de 1975).
- Rosenberg, Harold. "The Third Dimension of Georg Lukács". *Dissent*, 11:4 (otoño de 1964), 404-414.
- Sander, Hans-Dietrich. *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie*. Tubinga: J. D. B. Mohr, 1970.
- Sontag, Susan. "The Literary Criticism of Georg Lukács". En *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: Dell, 1969.
- Steiner, George. "George Lukács and His Devil's Pact". En *Language and Silence: Essays, 1958-1966*. Middlesex, Inglaterra: Penguin, 1969.
- Tökei, F. "Lukács and Hungarian Culture". *New Hungarian Quarterly*, 13:47 (otoño de 1972), 108-128.
- Watnick, Morris. "Georg Lukács: or Aesthetics and Communism". *Survey*, 23 (enero-marzo de 1958), 60-66; 24 (abril-junio de 1958), 51-57; 25 (julio-septiembre de 1958), 61-68; y 27 (enero-marzo de 1959), 75-81.

VI. OBRAS ACERCA DE LA HISTORIA SOCIAL, POLÍTICA Y CULTURAL DE ALEMANIA Y DE EUROPA, Y OBRAS DIVERSAS

- Arato, Andrew, "The Neo-Idealist Defense of Subjectivity". *Telos*, 21 (otoño de 1974), 108-161.

- Biale, David. *Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.
- Bloch, Ernst. "Diskussionen über Expressionismus". En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- . *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1962.
- , y Hans Eisler. "Die Kunst zu erben". En *Marxismus und Literatur*, vol. 2. Compilado por Fritz Raddatz. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Bracher, Karl Dietrich. *The German Dictatorship*. Nueva York: Praeger, 1970.
- Brady, Robert. *The Rationalization Movement in German Industry: A Study in the Evolution of Economic Planning*. Nueva York: Howard Fertig, 1970.
- Brunschwig, Henri. *Enlightenment and Romanticism in Eighteenth-Century Prussia*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Butler, E. M. *The Tyranny of Greece over Germany*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1935.
- Coates, Wilson y Haydn White. *An Intellectual History of Western Europe*. Vol. 2: *The Ordeal of Liberal Humanism*. Nueva York: McGraw-Hill, 1970.
- Coser, Lewis. *Men of Ideas: A Sociologist's View*. Nueva York: Free Press, 1965.
- Cuddihy, John Murray. *The Ordeal of Civility: Freud, Marx, Lévi-Strauss and the Jewish Struggle with Modernity*. Nueva York: Basic Books, 1974.
- Childs, David. *Germany Since 1918*. Nueva York: Harper and Row, 1970.
- Deak, Istvan. *Weimar Germany's Left-Wing Intellectuals: A Political History of the Weltbühne and Its Circle*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Deutscher, Isaac. *Stalin: A Political Biography*. Nueva York: Vintage, 1960.
- Gilbert, Felix. "Intellectual History: Its Aims and Methods". *Daedalus*, 100:1 (invierno de 1971), 80-97.
- Gillis, John R. *The Development of European Society, 1770-1870*. Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- Grunfeld, Frederic. *Prophets Without Honour: A Background to Freud, Kafka, Einstein and Their World*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.
- Habermas, Jürgen. *Knowledge and Human Interests*. Boston: Beacon, 1971.
- . *Philosophie-Politische Profile*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
- . *Theory and Practice*. Boston: Beacon, 1973.

- Halliday, Fred. "Karl Korsch: An Introduction". En *Karl Korsch, Marxism and Philosophy*. Nueva York: Monthly Review Press, 1970.
- Handlin, Oscar. "The Jews in the Culture of Middle Europe". En *Studies of the Leo Baeck Institute*. Compilado por Max Kreutzberger. Nueva York: Frederick Ungar, 1967.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Hawthorn, Geoffrey. *Enlightenment and Despair: A History of Sociology*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1976.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Capital, 1848-1875*. Nueva York: Mentor, 1975.
- Hofstadter, Richard. *Anti-Intellectualism in American Life*. Nueva York: Vintage, 1962.
- Horkheimer, Max. *Critical Theory: Selected Essays*. Nueva York: Seabury, 1972.
- . *Eclipse of Reason*. Nueva York: Seabury, 1973.
- Hughes, H. Stuart. *Consciousness and Society: The Reconstruction of European Social Thought, 1890-1930*. Nueva York: Vintage, 1961.
- . *Contemporary Europe: A History*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1961.
- Iggers, Georg G. *The German Conception of History: The National Tradition of Historical Thought from Herder to the Present*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1968.
- Jacoby, Russell. *Social Amnesia: A Critique of Contemporary Psychology*. Boston: Beacon, 1975.
- Jay, Martin. "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer". *Salmagundi*, 31/32 (otoño de 1975-invierno de 1976), 49-106.
- . "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of Anti-Semitism". *New German Critique*, 19 (invierno de 1980), 137-150.
- . "Some Recent Developments in Critical Theory". *Berkeley Journal of Sociology*, 18 (1973-1974), 27-44.
- Kelly, George Armstrong. *Politics, Idealism and History: Sources of Hegelian Thought*. Londres: Cambridge University Press, 1969.
- King, Richard. *The Party of Eros: Radical Social Thought and the Realm of Freedom*. Nueva York: Dell, 1972.
- Knütter, Hans Helmuth. *Die Juden und die deutsche Linke in der Weimarer Republik*. Düsseldorf: Drost Verlag, 1971.
- Kolakowski, Leszek. *Positivist Philosophy from Hume to the Vienna Circle*. Middlesex, Inglaterra: Penguin, 1972.
- Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1960.
- . "The Mass Ornament". *New German Critique*, 5 (primavera de 1975), 67-76.

Handwritten notes on the left margin:

- de Bary
- Handwritten scribbles and lines.
- Handwritten text: "Handwritten notes on the left margin, including 'de Bary' and other illegible scribbles and lines." (This is a meta-description of the content, not a separate block).

Handwritten notes at the top of the page:

- 1972
- 1970
- 1971
- 1973
- 1974
- 1975
- 1976
- 1977
- 1978
- 1979
- 1980

- Landes, David. *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1969.
- Laqueur, Walter. *Weimar: A Cultural History*. Nueva York: Capricorn, 1973.
- Lebovics, Hermann. *Social Conservatism and the German Middle Classes, 1914-1933*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1968.
- . *The Legacy of the German Refugee Intellectuals*. Número especial de *Salmagundi*, 10-11 (otoño de 1969-invierno de 1970).
- Lethen, Helmut. *Neue Sachlichkeit, 1921-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1970.
- Lichtheim, George. *Europe in the Twentieth Century*. Nueva York: Praeger, 1972.
- Löwy, Michael. "Jewish Messianism and Libertarian Utopia in Central Europe". *New German Critique*, 20 (primavera/verano de 1980), 105-116.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1964.
- . *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*. Boston: Beacon, 1960.
- Medvedev, Roy. *Let History Judge: The Origins and Consequences of Stalinism*. Nueva York: Vintage, 1971.
- Mitzman, Arthur. "Anti-Progress: A Study in the Romantic Roots of German Sociology". *Social Research*, 33:1 (primavera de 1966).
- . *The Iron Cage: An Interpretation of Max Weber*. Nueva York: Universal Library, 1969.
- Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: The Intellectual Origins of National Socialism*. Nueva York: Grosset and Dunlap, 1964.
- . *The Culture of Western Europe*. 2a. ed. Nueva York: Rand McNally, 1974.
- . *Germans and Jews: The Left, The Right and the Search for a "Third Force" in Pre-Nazi Germany*. Nueva York: Grosset and Dunlap, 1970.
- Niewyk, Donald W. "The Economic and Cultural Role of the Jews in the Weimar Republic". *Leo Baeck Institute Yearbook*, 16 (1971).
- Paxton, Robert. *Europe in the Twentieth Century*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- Pells, Richard. *Radical Visions and American Dreams: Culture and Social Thought in the Depression Years*. Nueva York: Harper and Row, 1973.
- Pinkney, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1958.
- Pulzer, Peter G. J. *The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria*. Nueva York: John Wiley, 1964.
- Ringer, Fritz. *The Decline of the German Mandarins: The German Acad-*

- emic Community, 1890-1933*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1969.
- Robinson, Paul. *The Freudian Left*. Nueva York: Harper and Row, 1969.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nueva York: Norton, 1972.
- Roth, Cecil. *A History of the Jews*. Nueva York: Schocken, 1970.
- Rothman, Stanley, y Philip Isenberg. "Sigmund Freud and the Politics of Marginality". *Central European History*, 7:1 (marzo de 1974), 58-78.
- Sachar, Howard. *The Course of Modern Jewish History*. Nueva York: Dell, 1958.
- Schoenbaum, David. *Hitler's Social Revolution*. Nueva York: Doubleday, 1966.
- Scholem, Gershom. *Major Trends in Jewish Mysticism*. Nueva York: Schocken, 1946.
- . *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*. Nueva York: Schocken, 1971.
- Shils, Edward. "Daydreams and Nightmares: Reflections on the Critique of Mass Culture". *Swanee Review*, 65 (1957).
- . "The Theory of Mass Society". En *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*, traducción inglesa de Tom Bottomore y David Frisby. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- Skinner, Quentin. "Meaning and Understanding in the History of Ideas". *History and Theory*, 8:1 (1969).
- Stern, Fritz. "The Political Consequences of the Unpolitical German". En *The Failure of Illiberalism*. Nueva York: Knopf, 1972.
- . *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*. Berkeley: University of California Press, 1961.
- Taylor, Charles. *Hegel*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press, 1975.
- Thompson, E. P. "Time, Work Discipline and Industrial Capitalism". *Past and Present*, 51 (1967).
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1974.
- Wieseltier, Leon. "Gershom Scholem and the Fate of the Jews". *New York Review of Books*, 14 de abril de 1977.
- . "The Revolt of Gershom Scholem". *New York Review of Books*, 31 de marzo de 1977.

INDICE

<i>Reconocimientos</i>	9
Introducción	11

Primera Parte

LAS TRADICIONES

I. El arte y la sociedad en el pensamiento de Karl Marx	19
II. El modernismo en una perspectiva comparada	46

Segunda Parte

LUKACS Y BRECHT

III. Un debate sobre el realismo y el modernismo	91
IV. Las vías de una estética marxista	109
V. Estalinismo, nazismo e historia	150

Tercera Parte

BENJAMIN Y ADORNO

VI. La "avant-garde" y la industria de la cultura	173
VII. Benjamin y Adorno: El desarrollo de su pensamiento	200
VIII. Un marxismo muy modificado	247
IX. Las opciones modernistas	247
Conclusión	321
<i>Bibliografía</i>	329