

ARTE Y CAPITALISMO

Elementos para una crítica marxista del arte



Por Ariane Díaz

Biblioteca Virtual Omegalfa

ARTE Y CAPITALISMO

Elementos para una crítica marxista del arte

por Ariane Díaz

Fuente:

*1ª. charla del curso dictado en el IPS
(Instituto del Pensamiento Socialista Karl Marx)
Bs. As. Julio de 2005*

Digitalización y maquetación:

Demófilo

2022

Edición digital realizada con una finalidad
exclusivamente educativo/cultural,
sin interés comercial alguno
ni ánimo de lucro.



Biblioteca Virtual

OMEGALFA

2022

EL NOMBRE del curso es "*Arte y Capitalismo. Elementos para una crítica marxista del arte*". ¿Por qué ese nombre y no, por ejemplo, "Capitalismo y estética marxista"? Varias de las respuestas las vamos a ver a lo largo del curso. Demos una primera razón inicial que es bastante conocida: la "estética" es una división particular de la filosofía que trata el problema de "lo bello". Pero Marx no estaba de acuerdo con las divisiones entre distintas disciplinas científicas y filosóficas, o entre distintas ramas dentro de la filosofía. Además consideraba que la "filosofía" tradicional (que como sistema, junto con una ontología debía tener una gnoseología, una ética, una estética, etc.), era más bien una filosofía "contemplativa" que es lo que él va a criticar, como recordarán, sobre todo en las "Tesis sobre Feuerbach". Entonces, si bien hay autores marxistas que hablan de una "estética marxista" aunque discutiendo con su significado tradicional, es bastante difícil decir que en Marx exista una "estética". Sí hay elementos que él analiza y que van a ser muy importantes para pensar el problema del arte desde el marxismo, pero de ahí a que sea una estética y en el sentido normativo, como en general se entiende, hay un trecho.

Por otro lado, los autores que vamos a ver hoy, Marx, Engels, Lenin y Trotsky [1], no se dedican especialmente a temas de

¹ Para ubicarnos un poco podemos seguir a Perry Anderson y decir que estos autores son parte de la tradición "clásica" del marxismo, en

arte. Tratan de éste en el marco de otras discusiones. Los que vamos a ver en este primer encuentro son textos donde se están tomando otro tipo de problemas y donde el arte aparece como un comentario o un ejemplo, o bien en polémicas políticas o teóricas que hay con distintas corrientes.

Definiciones posibles

¿Qué es el arte? ¿Qué expresa el arte y cómo? ¿Qué relación tiene el arte con la realidad o con la sociedad? ¿Qué tiene el marxismo para decir respecto al arte?

Veamos qué posibles respuestas a estas preguntas iniciales vamos encontrando.

Arte y desarrollo histórico

¿Cuál es el punto básico de donde van a partir estos autores respecto al tratamiento del arte? De que las consideraciones sobre el arte deben tener en cuenta que éste tiene una determinada relación con la realidad y que es imposible, desde la definición misma del marxismo, pensarlo por fuera de la

contraposición a otros que llamará "marxistas occidentales". Es una denominación que habría que ver si es del todo adecuada. Anderson la da en *Consideraciones sobre el marxismo occidental* separando a una generación, la de los '30', posterior a lo que sería la generación "clásica" que terminada con Lenin y Trotsky, aunque la separación a veces es arbitraria e incluye entre los occidentales gente que no debería estar ahí por distintos motivos, como Gramsci y Lukács. Sin embargo, la división es operativa para marcar este periodo histórico abierto hacia los años '30. cuando las preocupaciones de varios autores marxistas van corriéndose de temáticas político-económicas a temáticas culturales que van a pasar a ser la predominante en los "marxistas occidentales" (México. Siglo XXI, 1984).

sociedad y del desarrollo histórico. Marx y Engels, por ejemplo, van a criticar teorías anteriores que si bien hablaban de la historia lo hacían en términos idealistas y que llevaban a suponer espíritus, genios o absolutos, como en el caso del primer romanticismo alemán, de fuerte tradición filosófica en el ámbito en el que Marx y Engels se formaron y con la que luego discutieron. Lenin y Trotsky van a criticar, por ejemplo, a las versiones de "arte puro" o "arte por el arte" que surgieron en el siglo XIX. Pero los cuatro piensan que no puede considerarse al arte si no es de manera histórica, relacionado con una determinada forma de organización social, y que las visiones que ven al arte como un "espíritu" que se expresa a través de un genio artista, o un "alma bella" que está más allá de nosotros y del "sucio" mundo cotidiano, es como creer en algún Dios. Entonces van a dedicarse mucho a señalar las relaciones establecidas dentro del desarrollo histórico en el cual está inserto, a veces en términos más amplios, pensando en grandes periodos, a veces más específicos, el arte frente a un determinado momento decisivo como una guerra, una revolución, etc. Este, uno diría, es un punto básico para partir de todo marxista, pero en cómo se describe esta relación surgen varias de las clásicas polémicas dentro del marxismo, y fuera de él, respecto al arte.

Es muy importante esta discusión también por tergiversaciones posteriores según las cuales lo que importa es la "estructura económica" y que todo lo demás son derivaciones superestructurales secundarias y mecánicamente derivadas, tomando la famosa metáfora de Marx de base y superestructura. El arte entraría dentro de estas expresiones "secundarias".

Veamos. Marx en los *Gründrisse* [2], mientras desarrolla lo

² México, Siglo XXI, 1979.

que se conoce como su noción de “desarrollo histórico desigual”, se pregunta por el arte griego como problema como ejemplo de esta “desigualdad”: ¿cómo puede ser que a nosotros nos siga impactando de alguna manera el arte griego si las condiciones sociales en las que se hizo pasaron hace siglos y ya no son las actuales? Si uno tiene una visión mecánica de base/superestructura tendría que decir “bueno, el arte griego ya no interesa, no nos produce nada, porque se hicieron en unas condiciones sociales políticas y económicas que están lejos nuestro que ya no podemos entender”.

“¿Qué puede hacer Vulcano frente a la Roberts & Co.?” se pregunta Marx, y compara los mitos en los que se basaba el arte griego con empresas capitalistas de su época. Pero Marx plantea, ensayando una respuesta, que lo que existe es un desarrollo desigual en los distintos terrenos mencionados: que hay un desarrollo histórico desigual entre determinadas estructuras de relaciones sociales, determinadas formas de producción y los desarrollos culturales, artísticos, políticos y jurídicos. La famosa metáfora base/superestructura, “una base sobre la que se yergue todo un edificio”, no puede verse de ninguna manera como una cosa mecánica. No da una solución acabada sobre el arte griego, es un manuscrito que se termina ahí. Plantea algo así como que el arte griego hace referencia a algo que después de todo es nuestra historia como humanidad, su “niñez”, que siguen produciendo reacciones, aunque ya las condiciones no sean las mismas. Pero más allá del problema del arte griego en particular, con estos planteos lo que queda de manifiesto es que su visión estaba lejos de considerar los períodos históricos como bloques uniformes donde sólo basta saber qué modo de producción rige para entender el resto de los fenómenos sociales.

Va a ser una tergiversación posterior de antimarxistas, pero también de ciertas corrientes dentro del propio marxismo

atribuirle una lectura mecanicista, lo cual fue muy útil para los que atacan el legado de Marx: es la mejor forma de eliminar al marxismo de la discusión sobre el arte. Si el marxismo establece una relación mecánica entre base y superestructura, en realidad no tendría ningún sentido analizar el arte (ni la ciencia, ni la filosofía), porque solamente importarían las relaciones de producción de un determinado momento. Quedarla así demostrado que el marxismo desdeña esos terrenos y podemos entonces eliminar ese molesto adversario. Bueno, lejos están Marx, Engels, Lenin y Trotsky de plantear una posición semejante, o de que el arte tenga que adecuarse mecánicamente a las posiciones políticas, otro "problema" que se le endilga al marxismo. De hecho, todos los ejemplos que dan muestran más bien lo contrario. Estos autores consideran que el arte tiene una especificidad en la que debe analizarse, sí teniendo en cuenta su relación con la sociedad, las condiciones de producción y el sujeto artífice con sus propios condicionamientos sociales, pero nunca de única manera ni de forma mecánica, y por ello se detienen en estas "desigualdades" y "contradicciones".

Arte y trabajo

Pero veamos: ¿qué es el arte como actividad humana? Una pregunta interesante a hacerse es si se puede considerar al arte como una forma de trabajo. Puede parecer raro si uno piensa en el marxismo como una crítica a las formas de trabajo y explotación en el capitalismo. Si uno tiene una visión más o menos positiva del arte, son cosas que no parecen poder ir juntas. El arte parece ser justamente aquello que se puede hacer en los momentos de ocio, cuando uno no está trabajando, y el trabajo parece ser aquello que impide justamente que uno pueda dedicarse a ese tipo de actividades.

Pero hay que pensar “trabajo” en Marx no solamente como la forma particular que adquiere en el capitalismo, sino como aquello que, según su propia concepción de la historia, se para al hombre como “especie” del conjunto de las otras especies: el hombre como aquel que se relaciona con la realidad a través del trabajo, o sea, a través de plasmar en algo externo al propio sujeto, su propia individualidad. Eso es la concepción de trabajo que tienen los fundadores del marxismo [3], aquella capacidad que tiene el hombre y que lo distingue de expresar su propia subjetividad en algo externo a sí mismo, en algún objeto con el que trabaja y esa especial relación que tiene con la Naturaleza: el hombre con el trabajo modifica a la naturaleza y con eso se modifica a sí mismo.

Desde esta definición de trabajo, el arte como actividad humana podría pensarse como trabajo: después de todo es la plasmación de un determinado sentimiento, interés o preocupación, en un trabajo específico con materiales que se “plasman” en una obra, fuera de uno, expresando algo de nuestra subjetividad allí.

Esta distinción entre la noción de trabajo como actividad y del trabajo en las condiciones de la sociedad capitalista va a ser muy importante después porque el marxismo se va a dedicar a cuestionar la forma que adquiere el trabajo en la sociedad

³ En un texto como “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”, vemos cómo Engels enhebra desde el uso determinado que se le daba a la mano para cazar, recolectar y hacer las primeras herramientas, hasta el desarrollo de las capacidades artísticas en la mano. Termina el texto diciendo que esa misma mano que en algunos momentos hace cientos de años agarró las primeras piedras, talló las primeras herramientas, es la que hoy pinta cuadros. Engels cita algunos músicos y pintores, queriendo dar cuenta que la capacidad artística no era emanación de algún “espíritu” que inspiraba al hombre, sino que es en el propio desarrollo histórico del hombre y de su trabajo que va desarrollando ese tipo de destreza.

capitalista, donde uno está enajenado de ese producto social e individual. Pero la “alienación” tomada literalmente, en el sentido de “ponerse fuera de sí”, no es algo necesariamente negativo pensado en estos otros términos. Poner la subjetividad de uno “fuera de sí” es en realidad la forma característica en la que el hombre se desarrolla con la naturaleza a través de su trabajo. El problema es cuando eso le es quitado, o cuando no lo puede plasmar porque está obligado en un trabajo monótono, o donde no ve el producto de su trabajo, y donde la propia subjetividad que era la expresión de uno le es robada. Eso es lo que después va a hacer terrible la alienación en la forma de trabajo capitalista y por eso hay que acabar con ella. Pero la idea de poner fuera de sí algo, que es lo que hace un artista en una obra, en realidad no solamente no es negativo sino que es una forma de realización de ese sujeto. De esa diferencia y oposición entre dos modos de trabajo que supone el capitalismo también surgen posiciones según las cuales el arte en sí mismo, por su forma de actividad creadora, es liberador por mera oposición.

Ya en un terreno más concreto, el problema del arte como trabajo va a ser muy importante en las discusiones de las vanguardias. Sobre todo, en el caso de las vanguardias rusas, porque van a estar discutiendo donde se había hecho una revolución obrera y donde el problema de las modificaciones en la forma de trabajo y las formas de considerarlo cobraban otro cariz. Va a haber muchas discusiones a partir de cómo tenía que ser el trabajo artístico, si tenía que igualarse o no al trabajo en las fábricas, si el trabajo en las fábricas tenía que ser o no como el trabajo artístico, etc.

Arte y conocimiento

Marx en los *Gründrisse* plantea el arte como una forma de "apropiación de la realidad". Dice que junto con la ciencia, la religión, la filosofía, el arte es otra de las formas de apropiación de esa realidad. Está entonces la idea de que el arte de alguna manera era una forma de conocimiento. Engels también se va a meter con un punto que va a ser central después en todas las discusiones del siglo XX, que es el caso en particular en el que hay una "contradicción" entre las intenciones subjetivas del propio autor que quiere expresar determinada cosa y la obra concreta que sale de ese trabajo.

En una carta que escribe a Mina Kautsky que le había mandado una novela para que él criticara (una novela con un contenido social importante), Engels dice que de ninguna manera está en contra de la literatura de tendencia, o sea, la literatura que directa y explícitamente plantea sus objetivos políticos, pero que a él "le gusta más" cuando la tendencia no sale subjetivamente de la posición del autor sino "de la propia obra". Es lo que se llama a partir de allí la "tendencia objetiva", o sea, cuando una posición política no está explícitamente dicha, sino que el desarrollo de los acontecimientos en una novela y de un buen trabajo con los materiales, por ejemplo, se plasman esas condiciones en la obra sin que el autor tenga que dar las soluciones a la situación planteada. Engels toma de ejemplo a Balzac, a quien considera tan bueno como realista que una tendencia sale de su propia obra sin que él explícite sus posiciones. Es más: incluso como Individuo tiene una posición que es la contraria, porque Balzac es también un "realista" en el sentido de defensor de la realeza, y sin embargo en sus obras está tan bien trabajado el material que, en contra suya, muestra una situación de decadencia de la realeza como modelo social que es necesario terminar.

Engels lo dice al pasar, pero al plantear que hay una contradicción entre las propias intenciones que tiene el artista y el resultado que obtiene de esa obra, "mete el dedo en la llaga" en una discusión que va seguir sobre el arte como una forma de conocimiento, porque ya no puede considerarse sólo que el sujeto tiene determinadas intenciones y las plasma. Parece que a veces las quiere plasmar y sale lo contrario. Y se abre claro también la discusión sobre arte y política, que luego retomaremos en tomo a las vanguardias. Este texto de Engels es importante porque posteriormente alrededor de categorías señaladas aquí, como la de tipos, y de esta alabanza al realismo de Balzac, autores como Lukács van a desarrollar un modelo de crítica marxista de la literatura que generaría mucha polémica hacia los años '30, pero eso lo retomaremos luego [4].

Como verán, se van dibujando en estas discusiones los polos contrapuestos posibles de varias concepciones artísticas: las posiciones más subjetivistas, como las del romanticismo, y las más objetivistas. Por ejemplo, si uno toma este argumento de Engels en un sentido "sociologista" y piensa que si no son las Intenciones lo que está expresándose, lo que está en juego son las condiciones objetivas, sociales, históricas en ese momento y deja de importar el autor como tal, condicionado histórica y socialmente y expresando en una obra las condiciones históricas en las que surgió esa obra particular. Es difícil atribuirle tal posición a Engels por algunas observaciones hechas en una carta, porque ni él ni ninguno de los autores que vamos a tomar hoy va a considerar que se pueda pensar al arte ni con una visión subjetivista (de las intenciones expresadas en la obra), ni en una visión donde hay muy

⁴ La polémica más conocida es la dada entre Bloch, Brecht y Lukács alrededor del expresionismo en una revista alemana, a fines de los '30.

poco de subjetividad y la obra es mecánicamente expresión de las condiciones sociales (visión que se vio después sobre todo en la doctrina del "realismo socialista" según la cual las obras se delimitaban según eran: burguesas, pequeño burguesas, proletarias, o si estaban a favor o en contra de determinadas políticas, y sobre todo, a favor o en contra de Stalin), pero han existido esas lecturas y es parte de los problemas con que los marxistas nos encontramos al intentar definir al arte como actividad.

Lenin es otro que suele ser citado explícitamente por los stalinistas como enunciador del "realismo socialista", pero veamos sus desarrollos en una serie de escritos de discusión sobre Tolstoi donde plantea estos problemas. Son textos donde lo que prima es una discusión política con escritos de emigrados "blancos" sobre lo que significa el legado de Tolstoi; o sea que no es un texto donde se haya propuesto dar sus concepciones sobre arte, sino que está discutiendo el caso de Tolstoi en contra de esta gente que lo reivindicaba para una política de derecha.

Lo que va a hacer es tomar un poco el argumento que había dado Engels respecto a Balzac y dice: Tolstoi, que reivindicaba la vida campesina, y la política de "no violencia propia de los campesinos" en contra de la "violencia" supuestamente de las ciudades, sin embargo, es tan buen realista que a pesar de sus propias ideas políticas, queda plasmada en sus obras la imposibilidad para el campesinado de lograr un cambio a su favor por vía pacífica, por lo que la obra demostraría que tiene que aliarse al proletariado y hacer una revolución, concluye Lenin. Entonces dice, las propias contradicciones, alianzas y desencuentros que tuvo la revolución Rusa entre proletarios y campesinos, se ven plasmada en la obra de Tolstoi, incluso más allá de la propia ideología política sostenida explícitamente por el autor (Tolstoi es conocido por sus

obras literarias, claro, pero también por su “doctrina” pacifista de resistencia, haciendo pie en las supuestas formas “Tranquilas”, “apacibles” de las formas de vida rural en Rusia). Lo que dice Lenin es que en sus obras no se ve eso, sino que ya está tan agotado ese sistema y esas relaciones sociales bajo el zarismo que es imposible salir de esa situación si no es con una revolución social que no va a ser pacífica, y que queda plasmado en su propia obra por la habilidad que tiene para “pintar” profundamente la realidad social. Lo mismo que Engels decía respecto a Balzac.

Bueno, con este segundo caso entonces se nos abre todo un debate: 1° sobre la “forma particular de conocimiento” en que podría considerarse al arte y sobre sus formas de apropiación de la realidad; 2° sobre la contradicción entre las condiciones objetivas en las que se desarrolla una determinada obra y las intenciones subjetivas del autor en su trabajo con ella y 3° sobre las posibilidades políticas que tiene o no una determinada obra (porque si se acepta que sirve para conocer la realidad incluso más allá de los intereses del propio autor, tiene un significado para la revolución: a utilizar como “desmitificador”, o a combatir como forma de “engaño”).

De hecho, a la luz del ejemplo, por lo visto ambos bandos ven estas “posibilidades” políticas: no era ingenuo ni por parte de los adversarios con los que discute Lenin, ni de parte de Lenin mismo, la “pelea” por Tolstoi, demostrando que siempre han existido luchas políticas e ideológicas alrededor de las lecturas de las obras, por más que se haya querido desde el siglo XIX pensar en el “arte por el arte” encerrado en alguna Torre de marfil” por fuera del “mundanal ruido” de la sociedad. Siempre que ha habido convulsiones sociales han estado incluidas discusiones sobre el arte en particular y éste ha querido ser utilizado desde distintos lugares, Incluso en las visiones más románticas y más de Torre de marfil”. En el

romanticismo hay distintas tendencias, algunas más sociales, otras más de “refugio” del mundo, pero por ejemplo cuando fue la Comuna de París, en 1871, salvo Víctor Hugo, todos los que estaban a favor de La Comuna, que la veían bien en un primer momento, o que consideraban que el arte estaba más allá de esas discusiones y que no se involucraron durante el período de ascenso de La Comuna, una vez que fue derrotada son brutales contra ella. Hay escritos sobre las mujeres de La Comuna como histéricas, los chicos como todos locos buscando sangre, serie de lecturas reiteradas que salen todas juntas después de la derrota. Muchos conocidos autores de ese momento utilizan sus plumas para hacer propaganda política cuando todo volvió al orden, y sirven de propaganda política al régimen que se estableció desde Versalles a sangre y fuego [5]. Entonces, una cosa es pretender por definición imponerle una línea política al arte, otra es creer aun ingenuamente que las discusiones alrededor del arte no tocan ni tienen nada que ver con la política, o que el arte puede permanecer al margen de ella.

Pero volvamos un poco a Lenin para tomar otra discusión más gnoseológica. Lenin en estos artículos usa el término de “espejo” (el artículo se llama *‘Tolstoi, espejo de la revolución rusa’*). La noción de espejo es bastante problemática para el marxismo. De hecho es la noción que después se va a usar en versiones de un marxismo mecanicista, según la cual la subjetividad es una especie de “tábula rasa” donde se refleja directamente una realidad objetiva externa a ella. Detengámonos entonces un poco en esto.

De estos mismos años donde Lenin escribe sobre Tolstoi, 1908, también hay otro texto, *“Materialismo o empiriocriticismo”*, que es una discusión con una nueva tendencia

⁵ Ver Lidsky, *Los escritores contra La Comuna*. México, Siglo XXI, 1971.

idealista, los neokantianos o machistas (por Mach, filósofo) y que en sus versiones más exacerbadas planteaba que la realidad existía solamente porque uno la pensaba, y de que por lo tanto no podía darse cuenta de una realidad existente por fuera de uno. El texto de Lenin está muy pensado contra estas posiciones, que tenían cierta influencia dentro del partido bolchevique a través de Bogdanov, lo que lo hace un poco unilateral hacia el lado contrario: insiste en que el conocimiento es un reflejo de esa realidad que pre-existe más allá de que haya un sujeto para percibirla (aunque en el medio aparecen algunas referencias a Hegel y la dialéctica que podrían ser referentes antineokantianos no positivistas). Dentro de los textos filosóficos de Lenin es este uno de los más cerrados, dando poco lugar al sujeto como "lado activo" en esa realidad. Ya para 1915 Lenin lee la "*Ciencia de la Lógica*" de Hegel y deja los "*Cuadernos Filosóficos*" como borradores de esa lectura, donde las posiciones de 1908 están no "revisadas" (porque Lenin nunca dice que aquel libro estuviera mal), pero sí se dedica más amplia y específicamente a Hegel, la dialéctica y al sujeto como partícipe activo en el proceso de conocimiento [6].

Pero lo interesante es que sin tenerse que ir a 1915 hay ya un matiz en estos escritos sobre Tolstoi, donde no se puede decir que Lenin tenga una visión "mecanicista" del reflejo, en el sentido en que se suele entender y que va a acentuar el stalinismo luego apoyándose más en el materialismo vulgar que en el marxismo como impresión directa en la mente humana de la realidad. De hecho, en este texto sobre Tolstoi

⁶ De hecho, y aunque nos parezca una visión simplista y maniquea. muchos autores dicen que hay un corte de un Lenin más mecanicista de *Materialismo y empirio-criticismo* y uno "hegeliano" de estos *Cuadernos*.... Tal es el caso, por ejemplo, de Raya Dunayevskaya en *Filosofía y revolución*.

que es de 1908, usa el mismo término “espejo” pero empieza aclarando por qué usa esa palabra para definir algo (la obra de Tolstoi en este caso) que “en realidad deforma” la realidad, porque justamente a lo que se va a dedicar es a explicar el caso contradictorio de Tolstoi. Podrían agregarse otros ejemplos de que Lenin no es un “fiel exponente” de un materialismo mecanicista y discutir sus distintos escritos filosóficos, pero ya que estamos refiriéndonos a concepciones sobre el arte, queda claro que no tienen en este terreno una posición tal. Toda su polémica sobre Tolstoi no sería posible con una lectura mecánica.

Como podemos ver en esta comparación entre los planteos de Lenin y en los planteos de Marx y Engels que señalamos, las discusiones en el marxismo respecto al arte muchas veces tocan a discusiones sobre gnoseología, o sea, concepciones sobre la forma de conocimiento en particular para cuyo ejemplo muchas veces se da el arte. En lo que plantea Trotsky también está tal discusión, estrechamente relacionada con las visiones respecto al conocimiento que él tiene, y que en otros textos va a desarrollar específicamente, y va a ser esta visión uno de sus puntos más fuertes en el análisis artístico y que nos va a servir un poco de resumen de estas discusiones.

Ni martillo ni espejo

Trotsky empezó a escribir “*Literatura y Revolución*” en el 23’, y en el 24’ termina de escribirlo. En realidad no es un libro en principio, sino una serie de artículos de periódico por una serie de discusiones que había sobre el *Proletkult*, un movimiento muy importante en ese momento y que había traído una discusión alrededor de la “cultura proletaria”. Sale

entonces por entregas, y los artículos van provocando discusiones dentro del propio partido, porque partidarios del *Proletkult* estaban relacionados con el partido bolchevique o dentro de él. Con toda la primera parte, la Introducción y la crítica a los simbolistas y a los formalistas, iba todo bien porque los simbolistas eran místicos y los formalistas fueron en general de la reacción, entonces con criticarlos no había ningún problema. Pero cuando se la agarra con los futuristas y con algunos de los vanguardistas empieza a haber discusiones dentro del propio partido. Van a ver que en la mayoría de las ediciones se incluyen como apéndices actas de reuniones partidarias que tomaban ese tipo de trabajo donde están estas discusiones. Trotsky empieza el libro diciendo que:

“es ridículo, absurdo y hasta estúpido en el más alto grado pretender que el arte permanecerá indiferente a las convulsiones de nuestra época. Los acontecimientos se preparan por los hombres, se realizan por los hombres y reinfluyen a su vez sobre los hombres y les hacen cambiar. El arte, directa o indirectamente, refleja la vida de los hombres que hacen o viven los acontecimientos. Esto es verdad de todo el arte, desde el más monumental al más íntimo. Si la naturaleza, el amor o la amistad no estuviesen ligados al espíritu social de una época, la poesía lírica hubiese dejado de existir hace largo tiempo. Un viraje profundo en la historia, es decir una nueva ordenación de las clases en la sociedad, altera la individualidad, sitúa la percepción de los temas fundamentales de la poesía lírica bajo un ángulo nuevo, y salva así al arte de una repetición eterna” [7].

⁷ *Literatura y revolución*, Bs. As., Crux, 1989. Conviene aclarar que lo “subjetivo” y “objetivo” en este tipo de discusiones a veces tiene

Ese párrafo es muy importante primero porque marca este punto de partida de la relación del arte con la sociedad que habíamos visto en los marxistas anteriores, pero además porque parece invertir aquello que en general es visto como negativo hoy respecto al marxismo y su visión del arte: que pensar los problemas históricos y sociales pone algún tipo de coacción a la actividad artística y no deja plena libertad para desarrollar el trabajo artístico. En cambio, Trotsky no sólo reafirma esta relación con lo social, sino que lo pone en términos positivos, porque dice que esa relación con la sociedad es lo que “salva al arte de una repetición eterna”. Sin esa relación serían las mismas formas repitiéndose, cambiando nada más que de nombres, pero con los mismos contenidos. En cambio, que cambien las condiciones sociales hace que se necesiten nuevas formas y nuevas expresiones para dar cuenta de ello, y es lo que salva que la poesía lírica por ejemplo, de ser siempre la misma expresión de un mismo “Yo” o una determinada gama de “Yo” posibles en una situación dada y que como género no se modifique, con lo cual probablemente ya hubiera muerto como género.

Teníamos hasta ahora entonces en la discusión dos polos unilaterales que se vislumbraban como interlocutores en las

distintas inflexiones. Un determinado estilo artístico puede considerarse algo subjetivo si se lo compara con una determinada estructura social actuante, por ejemplo, pero “objetivo” en el sentido que le viene “dado” si se lo está refiriendo a un artista particular que se forma en determinada escuela, etc. De la misma manera algo que puede ser considerado siempre subjetivo tal como la psicología de un autor, puede ser considerado “objetivo” si uno tiene la visión de que una psicología está dada única y mecánicamente por el origen de clase, por ejemplo. Trotsky justamente a lo que se refiere es que existen esos distintos tipos de niveles y que de sus relaciones surgen distintos tipos de combinaciones y que por eso el análisis de la obra no debe ceñirse a una u otra determinación aunque todas existan y actúen.

discusiones que vimos: la idea del “martillo” como imagen de una subjetividad que moldea la realidad a voluntad a través del arte y el “espejo”, como imagen de una subjetividad que meramente copia esa realidad en una obra artística. Los románticos alemanes, por ejemplo, que basaban su sistema en el arte como el primer Schelling, o que pretendían modificar la sociedad a través de la educación “estética” como Schiller, y por otro lado por ejemplo las lecturas mecanicistas de la relación base / superestructura como la que posteriormente se leerá en los manuales stalinistas donde en el arte no había mucho que explicar. Ahora, ¿cuál es la relación que Trotsky va a hacer en este problema “del martillo y el espejo”? Para él no es ninguna de las dos cosas lo que caracteriza a la actividad artística. Para definir qué es el arte hay que considerar que se trata de una relación entre un sujeto, con determinados condicionamientos sociales, pero también con determinados sentimientos, inserto en ciertas tradiciones, con determinados intereses que quiere expresar en una obra, y que se enfrenta con un determinado material (los colores, el lenguaje, los tonos, etc., según las distintas artes) y también toda la historia social que tienen esos materiales, las escuelas de dónde vienen, los cánones aceptados o no aceptados, etc. Y es de esa relación entre lo “objetivo” y lo “subjetivo”, lo social y lo individual, que define el trabajo artístico, y esa relación es lo que explica que pueda haber resultados contradictorios a veces. Porque ¿cómo se explicaría el caso de Balzac y de Tolstoi que habíamos dado antes? Es en el choque entre esos elementos subjetivos y objetivos, muchos de los cuales son individuales y muchos de los cuales son sociales, que se tienen que analizar en el arte específicamente. No es solamente la voluntad del sujeto, tampoco solamente un problema del material artístico concreto, ni la situación objetiva a nivel social en la que se encuentra. Lo que hay es una relación dialéctica entre esas cosas y el arte es un producto de

ese choque, a veces choque, a veces "confraternización", y por tanto debe analizarse en todos esos términos [8].

Analizarlo sólo en términos de la voluntad del autor es un error porque así entonces tendría que leer las intenciones del autor en una determinada obra y para eso no es necesario ver la obra sino que el autor nos diga qué quiso expresar en ella. Quedarían por otro lado sin explicar así casos como los de Tolstoi o Balzac. Si se analizaran sólo por las condiciones sociales y políticas, no se podrían explicar casos como el del arte griego que había planteado Marx, ni los casos particulares que Trotsky va a analizar acá, por ejemplo el futurismo, que tuvo peso en Italia y Rusia pero justamente ligados a opciones políticas no sólo distintas sino contrapuestas (el fascismo y la revolución rusa, respectivamente).

Trotsky utiliza esa misma relación de "interacción" entre lo objetivo y lo subjetivo cuando trata el tema del conocimiento al que considerará "un resultado". Como reclamamos antes de Lenin. también para Trotsky análisis artísticos sirven de ejemplo a los planteos que hace respecto a la teoría del conocimiento. En los "Cuadernos sobre Lenin, dialéctica y evolucionismo 1933-35", que son unos borradores que deja sin concluir®, Trotsky plantea el problema de la dialéctica de la naturaleza y la dialéctica del propio conocimiento y se pregunta ¿cuál es la relación entre ambas? ¿Lo "pensado" es la mera copia de lo que existe en la naturaleza? ¿O uno construye la naturaleza a partir de su propio conocimiento? Su respuesta es que lo que hay es una "vivida interacción" entre esas dos dialécticas y el conocimiento humano es el resultado de ese "choque" entre el sujeto que conoce y la naturaleza con la que se enfrenta. Esto es en un libro que escribe bastantes años después, son del 33' al 35' mientras que *Literatura y*

⁸ En *Escritos Filosóficos*. Bs. As.. CEIP. 2004.

Revolución es del 23' al 24'. Pero son los mismos supuestos filosóficos los que utiliza.

En muchas de las teorías de las que vamos a ver dentro del marxismo occidental y dentro de las discusiones de los postestructuralistas y posmodernistas, van a ver que también hay siempre por detrás una discusión sobre teorías del conocimiento. Las discusiones sobre si puede haber un contenido o no en la obra, que se pueda interpretar o no de alguna manera, que responda a determinadas circunstancias, cómo es que el arte permite conocer determinadas condiciones, etc., siempre llevan por detrás una determinada noción de conocimiento, del arte como forma de apropiación de la realidad. Entonces siempre está muy ligada a concepciones filosóficas sobre el conocimiento más general, puesto o no explícitamente.

Crítica artística y marxismo

Trotsky había planteado que el arte no es “ni martillo ni espejo”, que hay que considerarlo en las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo social, y que la obra en todo caso es un “resultado”. Y esto es lo importante, porque si es resultado no basta sólo con un análisis unilateral de una u otra fuerza que entra en su configuración, y por lo tanto supone que el arte tiene sus “propias reglas” y debe ser evaluado dentro de ellas. ¿Eso quiere decir que no puede analizarse desde ningún punto de vista histórico o social? Para nada, esas cosas tienen su importancia, como desde la introducción de *“literatura y revolución”* nos dice, y es lo que el marxismo puede decir del arte y lo que él intenta en su libro, por ejemplo: ¿por qué una determinada escuela surge en determinado momento?, ¿qué contradicciones sociales

expresaba?, ¿por qué rompió con la anterior?, ¿qué cosas nuevas expresó? O sea, la ubicación histórica de una determinada escuela, su tendencia, incluso elementos subjetivos de alguna obra en particular. Pero no puede dar cuenta de todo el fenómeno artístico por sí solo con esos elementos.

Veamos qué opciones de análisis se suelen manejar: una es hacer un análisis "sociologista", que es la que en general se achaca al marxismo negativamente, que es analizar las condiciones de producción en las que se hace, los condicionamientos sociales, el origen de clase del autor, pero no alcanza solamente eso porque hay otras cosas, por ejemplo el trabajo con un material determinado. Para Trotsky no puede imponerse una lectura mecánica entre el arte y la base social, discutiendo explícitamente contra cierto mecanicismo que ve en algunas discusiones entre marxistas, entre una determinada base social y un determinado análisis artístico. Les puede servir decir a qué condiciones sociales pertenecía tal autor, pero eso no puede agotar su obra. Tampoco se puede hacer un análisis meramente psicologista, por ejemplo, porque incluso esto supone toda una discusión si una obra puede sostener o dar cuenta de una psicología del autor de la cual ni él es plenamente conciente. Entonces, pueden incluirse elementos, como Trotsky hace con Maiakovsky en su libro, por ejemplo, pero una vez más, no sólo esto. Si no el crítico se vuelve un psicólogo a distancia del autor.

También se puede ver solamente el material y analizar solamente las formas, lo cual tampoco le parece y es lo que Trotsky le critica a los formalistas. Suena raro en un libro como *Literatura y Revolución*, que haya cierto rescate en algunos puntos sobre los formalistas. El grupo de los formalistas rusos en general estuvieron en contra de la revolución, aunque eran en buena medida "base teórica" del futurismo

(que sí estuvieron en su gran mayoría a favor de la revolución). Los formalistas en cambio se fueron a la inmigración y discutían explícitamente con el marxismo. Pero a gente que era un enemigo político, sin embargo, Trotsky les reconoce algo: que el análisis formal sí es importante para el arte, el problema es que, otra vez, no es lo único. Les dice que si fuera solamente una cuestión de formalismos, para ser artista bastaría con agarrar un diccionario, combinar algebraicamente una serie de palabras y así obtener una determinada novela. Entonces tampoco puede ser solamente formal el análisis. Pero sin embargo aparece una cierta reivindicación de una escuela como la formalista porque les reconoce el acento puesto en un aspecto sin duda importante. Leyendo este libro de Trotsky uno tiene la impresión que Stalin lo leyó completo y en profundidad, pero para hacer todo lo contrario, como veremos después en las políticas hacia las vanguardias y hacia al arte soviético todo, que para el año '34 se define como obligatoriamente "realista socialista" (que por supuesto no era ni realista ni socialista). Pero, como dijimos, no debe achacarse al marxismo los disparates de Stalin.

Hasta aquí algunos de los elementos centrales de la tradición marxista "clásica" que en aspectos centrales encontramos resumidos en la visión que da Trotsky en *Literatura y revolución*, y que van a entrar en discusión explícita con las vanguardias rusas que tuvieron sus desarrollos más importantes en aquellos años.

