

*Filosofía, doxa y ciencia en los fragmentos estéticos de Marx**

JOSE LUIS RODRIGUEZ GARCIA

I. Precisiones introductorias

Desearía, antes de centrarme en la consideración de los textos estéticos de Marx, recoger *tres oportunas indicaciones* que, a su vez, enmarcan el sentido de mi propia intervención. Es mi intención —digámoslo inicialmente— preguntar al «corpus marxista» en qué medida sus fragmentos estéticos concluyen o reproducen los efectos teóricos limitados por la inauguración científica del *continente «Historia»*, desde el supuesto siguiente: uno de los problemas fundamentales que aún tiene planteada una estética marxista es el de la consideración precisa de sus fuentes en toda su posible dimensión —en tanto fragmentos específicos, en tanto referencias ordenadas con el conjunto de un ejercicio científico cuya producción surgió discontinua y, desde luego, disparmente llevada a cabo.

Confiesa la *primera* una relativa inmadurez de los propios esfuerzos teórico-estéticos derivados de su inspiración. Hago mía la contundente afirmación que P. Macherey suscribiera en 1964 cuando, en su luminoso acercamiento a la crítica leninista de Tolstoi, recordaba el proyecto «muchas veces afirmado, pero nunca realizado todavía»¹ de una estética marxista. Veinte años después, su referencia mantiene toda la preocupante vigencia con que se advierte lo insospechado e inexplicable: desde mi punto de vista, ni siquiera el descomunal intento lukácsiano —que daba a conocer la Primera parte de su «Estética» en 1963, culminando de esta manera un largo esfuerzo teórico centrado muy significativamente en la atención dirigida a esclarecer y/o producir las fundamentales categorías de nuestro saber— modifica su extremada opinión, pues, en última instancia, el dis-

* Las presentes notas son el texto que fue leído en la mesa redonda celebrada en Madrid sobre el tema, junto a A. SANCHEZ VAZQUEZ y JOSE JIMENEZ, dentro del Congreso Internacional dedicado a K. Marx con motivo de la celebración del Primer Centenario de su muerte.

¹ MACHEREY, P.: *Para una Teoría de la producción literaria*, Universidad Central de Venezuela, 1974, pág. 103.

curso de Lukács no vino sino a sumar ejes polémicos a una controversia interminable.

Pudiera objetarse, acaso, que la vitalidad de las confrontaciones es signo preciso de un creciente interés; que si aspectos sobresalientes del «corpus marxista histórico» no permanecen impermeables a su constante revisión, nada legítima una petición de general acuerdo en el marco de un saber como el nuestro. Baste recordar, por ejemplo, la radicalidad de la polémica mantenida a lo largo de los años sesenta —por citar una confrontación tan cercana a nosotros mismos— sobre la objetividad de la legislación dialéctica de la Naturaleza, cuyos célebres límites se pusieron de manifiesto en la reunión que tuvo lugar en el «Centro de Estudios e Investigaciones Marxistas» con la asistencia de Garaudy, Orcel, Vigier, Sartre e Hyppolite para aceptar la similitud pero, igualmente, *para comprender las diferencias*.

Porque un análogo extremismo es constatable, ciertamente, en las intervenciones marxistas sobre Estética: ni está finalizada la discusión sobre la especificidad de lo estético, ni lo está la confrontación sobre el papel y significado del contenido y de la forma, sigue sin alcanzarse un mínimo acuerdo sobre la funcionalidad del arte, y las polémicas críticas se barajan interminables. Incluso —y me perdonarán ustedes acudir a tan inverosímil testimonio— teóricos como A. Egorov, en su «Problemas de Estética», contraviniendo la literalidad de explícitas referencias de Marx y un sensible y general acuerdo teórico, dedica un capítulo de su obra a la demostración de la verdad del progreso en el arte desde el supuesto según el cual la madurez histórico-social permitiría y capacitaría el perfeccionamiento del producto artístico².

No deseo con esta inicial observación apuntalar una obviedad histórica —ésta de la infinita polémica, del profundo desacuerdo—, sino reflexionar inicialmente *sobre lo específico de las controversias estéticas marxistas* en relación a la propia y deseable naturaleza polémica de otros discursos.

Y es que cuando Garaudy, Orcel o Vigier apoyaban la necesidad de una Dialéctica de la Naturaleza contra Sartre o Hyppolite, se discutía sobre algo que estaba presente en el «corpus marxista histórico», sobre algo que la progresión del conocimiento científico o las investigaciones filosóficas sobre el ser de la Dialéctica aconsejaban matizar y desarrollar, o, por el contrario, sugerían olvidar. Pero se discutía a partir de un espacio teórico limitado, sobre un vocabulario común, en base a referencias que la práctica científica o el ejercicio filosófico subrayaban o parecían dispuestos a enmendar en el sentido que fuera. Por el contrario, *las discusiones estéticas carecen de tal horizonte*: las posibilidades de una estética marxista requieren, para su eficaz culminación, un ejercicio de pre-acuerdo temático que, incapaz de encontrar unidad teórica hasta el momento, convierte cada singular

² Cfr. EGOROV, A.: *Problemas de la Estética*, Moscú, Progreso, 1978, págs. 191-232.

discurso estético en un esforzado y solitario parto, sin otra continuidad que la de la escolástica degeneradora.

Sin pretensiones exageradas, la presentación de las siguientes conclusiones cumpliría su objetivo si consiguiese, al menos, retornar precisamente al qué sea sustancial del «a partir de Marx» inspirador.

Se apuntará en este momento que tal insinuación no es ajena a los esfuerzos histórico-teóricos desarrollados. Naturalmente. De hecho, en mayor o menor grado, todo proyecto de discurso estético marxista ha pretendido retornar a los profusamente diseminados textos de Marx, donde, directa o sólo tangencialmente, se incluían referencias o suposiciones relativas a la cuestión. Lo hizo, por ejemplo, Sánchez Vázquez en su «Las ideas estéticas de Marx», un encomiable y polémico análisis aparecido en 1965, en cuyas páginas prologables puede leerse que «en Marx se encuentran ya las raíces de una concepción de lo estético en general y de lo artístico en particular que permite, a mi modo de ver, enfrentarse venturosamente a los problemas más complejos»³, si bien quedaría matizado con posterioridad que no tanto podría construirse tal discurso con las ideas expresadas teóricamente o disfrazadas críticamente *sino a partir de ellas*. Es la idea que ya había subrayado Luckács en 1945 con motivo de su presentación de los propios escritos de Marx y de Engels⁴... Quisiera subrayar la real importancia de esta observación y proponerles un escasamente inocente dilema que configura la *segunda observación* que rige el contenido de mi intervención: ¿cómo es posible que la recurrencia continua a los textos estéticos del «corpus marxista» haya generado tan insólita disparidad?

Pues bien. Sugiero dos hipótesis:

1. O bien nos encontramos ante textos lo suficientemente ambiguos como para posibilitar la diversidad interpretativa...

2. O bien nos encontramos con referencias en el propio Marx que, en primer lugar, posibilitan la constatable apertura de criterios que hace imprescindible un ordenamiento teórico de las mismas para exigir, en segundo lugar, la identificación de un criterio «científico» desde el que tamizar el conjunto de los fragmentos archivables. *Esto es: acaso se imponga la urgencia de señalar de qué se ha de partir*. Parecerá una cuestión obvia. Sin embargo, no creo que lo sea tanto si, por ejemplo —como así es y pronto se comprenderá—, no sólo a partir de 1844 Marx rompe o desdibuja previos planteamientos, sino que convivirán en adelante fragmentos estéticos de diversa inspiración, paralelos a la escritura de sugerencias críticas que pre-suponen fundamentaciones teóricas extrañas a los sostenidos avances revolucionarios.

Tercera indicación: injustificable ésta como no sea desde la propia conclusión que hemos de alcanzar... No creo eludir el espíritu fragmentario de

³ SANCHEZ VAZQUEZ, A.: *Las ideas estéticas de Marx*, México, ERA, 1965, pág. 9.

⁴ Cfr. LUKACS, G.: *Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels (1945)*, recogido en *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1968.

su particular dedicación a nuestro tema si queda enunciado que, *invariablemente*, se desarrolla ante la atenta mirada del lector la inquietud primorosa-mente sostenida respecto a:

1. Cuál sea lo específico de la *producción artística* —en tanto actividad humana contemporánea de quehaceres desemejantes y condicionada por similar determinación fundamental.

2. Qué sea lo específico del *objeto artístico* —lo que capacitaría la efectividad del ejercicio crítico—, y

3. En virtud de qué es posible acceder a una *científica inteligibilidad de la concreta representación de la historia de las artes*.

II. Filosofía, doxa y ciencia en los fragmentos estéticos de Marx

A. Filosofía...

A partir del otoño de 1843 el espacio teórico limitado por el radical Marx se modifica sustancialmente: a la delimitación de su nueva visión no son ajenas, como es sabido, las lecturas críticas de Boisguillebert, Quesnay, James Mill, Say, la entusiastamente loada crítica que Engels realizara de la Economía Política y que había aparecido en los «Anales Franco-alemanes», la reflexión madurada sobre la filosofía de Feuerbach y la profundización en la distancia progresiva respecto a la filosofía de Hegel. A lo largo del año de 1844, Marx redacta una serie de notas sobre economía, la propiedad privada y Hegel, en cuya consideración debemos centrarnos inicialmente dado que *es posible concluir positivamente en relación al establecimiento de algunas proposiciones sobre estética*, aunque sean —de hecho— escasas las explícitas referencias a nuestro tema.

Buena parte de la atención que centra el debate de los «Manuscritos» de 1844 —y excúsenme tal generalidad— es el análisis de la naturaleza del trabajo enajenado, discurso locuazmente deudor de una implícita concepción «que va a sacar de la esencia del hombre la necesidad y el contenido de los conceptos económicos que nos son familiares»⁵. La preocupación estética aparece tan sólo como derivación de este interés prioritario, limitando así la intervención de Marx.

Es en el *Primer Manuscrito*, ahí donde se especifican las tres características del trabajo alienado⁶, cuando se acude al subsuelo fundamentador de la inicial visión marxista respecto a la naturaleza del arte. ¿En qué sentido puede afirmarse esto? *El resumen es obligado*. Marx realiza una particular disección de las condiciones productivas caracterizadoras del capitalismo, llegando a determinar el triple carácter enajenante del trabajo: pero lo que orienta su análisis no es el (discutible, de cualquier forma) rigor crítico de

⁵ ALTHUSSER, L.: *La revolución teórica de Marx*, México, siglo XXI, 12.ª edición, pág. 129.

⁶ OME, 5, Grijalbo, 1978, págs. 350-354.

sus afirmaciones, sino, sustancialmente, la determinación de la esencia humana que condiciona el carácter de su intervención teórica y limita el horizonte de la necesaria praxis política. A lo que Marx *alude* es al enmascaramiento de la cualidad definidora del sujeto humano, que continúa viva bajo los procesos alienadores: es, en conclusión, la consideración de la capacidad/necesidad transformadora del hombre lo que dirige las conclusiones de Marx directamente referidas al análisis específico de un modelo productivo. No es sustancial para nosotros, en este momento, poner en cuestión la *índole filosófica* de tal caracterización. Por el contrario, y advirtiendo que tal valoración es subsidiaria del concepto de esencia humana, no pueden marginarse las conclusiones que a partir de la misma pueden establecerse.

Tales conclusiones merecen nuestra atención. Así, cuando en el *Tercer Manuscrito* Marx señale que «la religión, familia, Estado, Derecho, moral, ciencia, arte, etc., no son sino formas especiales de la producción, hallándose sometidas a su ley general»⁷, está, a un tiempo, apuntando a una situación determinada y estableciendo un principio que sólo alcanza su auténtica dimensión sobre la suposición teórica de lo que orienta la generalidad del texto. Marx establece una relación social entre producción y algunas esferas del quehacer humano, entre las que, sin embargo, no parece posible establecer una frontera científicamente delimitada, pues dado el carácter creador con que se define la esencia humana, permanece abierta la pregunta sobre la especificidad de los productos realizados por su actividad. El interrogante sobre *qué diferencia* hay entre el producto artístico y la fabulación religiosa va a quedar cuestionado sobre tal base: pero, incluso, la precisa delimitación entre las producciones espirituales y el resultado de quehaceres más estrechamente vinculados a la naturaleza, parece disolverse. Siendo la necesidad transformadora de la naturaleza lo que determina el ámbito de lo humano, *todo efecto de la actividad es producto representativo de la creatividad*.

Una caracterización general del objeto artístico ha sido realizada: en lo fundamental, el objeto artístico vendría a ser un producto de la actividad del sujeto, sometido, es cierto, a las condiciones sociales características del trabajo históricamente precisado y, por lo mismo, socializado e, igualmente, ordenado en la dinámica histórica que ofrece diversas modalidades de producción social.

Los interrogantes teóricos que permanecen sin respuesta son, sin embargo, sorprendentes: no sólo, como ya se ha insinuado, las esferas históricas respectivas del arte o la moral y la religión continúan indeterminadas, sino que, sustancialmente, la delimitación de lo humano en tanto creador impediría la precisa caracterización de los objetos producto de la actividad humana. En resumen, Marx, insinuando el eje y subsuelo fundamentador

⁷ Ibid., pág. 379.

desde el que se ordena la sociabilidad histórica del hombre, concluye teóricamente en la imposibilidad de especificar lo característico de los quehaceres humanos —y, entre ellos, del producto artístico.

No deseo expresar sino que, fundamentándose en una teoría del producto humano, tal y como queda expresada en los «*Manuscritos*» de 1844, el intento de teorizar la especificidad de lo artístico resulta frustrante y frustrado —y, por lo mismo, la legitimidad del ejercicio crítico. El reconocimiento de la peculiaridad intrínseca del producto artístico respecto al resto de objetos resultado del ejercicio productor/creador del sujeto resulta imposible. No deseo apuntar, entonces, sino la existencia de una indeterminación absoluta en los «*Manuscritos*» respecto a la especificidad de lo artístico. Dejemos otros interrogantes al margen.

Preguntémonos: ¿dónde está Marx? La concepción que parece sostener hacia 1844, donde el producto artístico aparece caracterizado en tanto expresión creadora del sujeto productor, no traspone los límites conocidos de la posición roussoniana e, incluso, de la consideración presente en algunos ensayos referidos al tema de D. Hume. Marx suscribe una idea del producto humano a partir de la cual ni pueden especificarse las variaciones ni alcanza explicación la singular historia de la serie de objetos. El arte aparece historiado, y, aún más, socializado: pero, a un tiempo, resulta tan indiferenciado que no permite ni reconocer teóricamente lo estético ni juzgar el ejercicio crítico.

B. Doxa...

Tales consideraciones van a verse interrumpidas. No es la apertura de la vieja obsesión que inquietara al Marx adolescente —aprendiz de artista— lo que provoca la renovación de ciertas inquietudes, sino el sustancial desplazamiento teórico ocurrido en el bienio 1844-1845 lo que determinará otras conclusiones. Dos observaciones son imprescindibles.

Señalar, por un lado, que las referencias temáticas siguen siendo tangenciales: si exceptuamos el fragmento sobre el arte griego de las «*Líneas fundamentales de la crítica a la Economía Política*», casi literalmente recogido de la «Contribución a la crítica de la Economía Política», el conjunto de las advertencias sobre el arte vienen a aportar ejemplificaciones válidas para esclarecer cuestiones ajenas a la propia reflexión estética. Y es la corrección de sus análisis críticos sobre la Economía Política lo que determina la nueva orientación, modificando sustancialmente los antiguos planteamientos.

Reconocer, por otra parte, que restarán, sin embargo, residuos del inicial planteamiento. Baste recordar algunas inequívocas muestras: a propósito de la confrontación con Stirner respecto al origen y funcionalidad de la división social del trabajo, criticará Marx su vana pretensión de unificar los trabajos material y artístico para concluir líneas después que «en una sociedad comunista, no habrá pintores, sino a lo sumo hombres que, entre

otras cosas, se ocupan también de pintar»⁸, lo que subraya la supervivencia de la concepción del comunismo humanista ya en receso en la progresiva reflexión que inaugura el contexto de «*La ideología alemana*». El segundo texto es igualmente significativo: en la siempre evocada referencia al arte griego hallamos una idéntica referencia a la mitología griega, calificada de «inconscientemente artística»⁹, repitiendo, así, la previa indeterminación de los fenómenos espirituales.

Sin embargo, nos encontramos en la década de los años cincuenta con sustanciales modificaciones en la consideración teórica del objeto artístico que predominarán sobre la presencia de residuos filosóficos, patrimonialmente feuerbachianos. Es preciso contextualizar el rumbo iniciado; hagámoslo brevemente.

1. Marx, inmediatamente después de la redacción de los «*Manuscritos*», se dispone y culmina una «liquidación de cuentas» que debe ser entendida no sólo como crítica a sus posiciones previas sino, fundamentalmente, como operación dirigida a enmarcar las categorías abstractas de su concepción materialista de la Historia.

2. Como va a verse, las iniciales y generales tesis no son aplicadas absolutamente a todas las manifestaciones sociales: concretamente, en el ámbito específico que llama nuestra atención, Marx no evidencia una coherente aplicación. La prueba es ofrecida por el análisis crítico de los fragmentos referidos a Grecia.

3. Aunque, obviamente, no es posible marginar las modificaciones explícitas que refiere en 1857-1859 y que comienzan a evidenciar un complejo panorama que es ilustrado por viejas reminiscencias no absolutamente eliminadas, por la entrada en juego de planteamientos anteriormente no referidos y por tímidas observaciones que insinúan la progresiva incidencia de Marx en el sentido de ordenar sus análisis concretos desde una concepción materialista de la Historia.

Acudamos, sin más preámbulos, a los textos referentes al arte griego, donde puede distinguirse el resultado de una reflexión autocrítica y teórica que evidencia el avance operado en la determinación de lo artístico¹⁰. No resulta complicado el intento sistematizador de las proposiciones fundamentales que se establecen:

1. La vinculación producción-arte, que viene a ser entendida en tanto determinación de lo estético desde la histórica forma de producción, a la luz de lo cual es preciso entender y desarrollar la tesis del *desarrollo desigual*. Sustancialmente, la precisión que Marx suscribe a lo largo de la década de los años cincuenta debe entenderse en el sentido siguiente: la perspectiva —ascendente, estable, crítica— de lo histórico no es equiparable ni legitima una paralela valoración estética. La tesis del desarrollo desigual es pro-

⁸ MARX-ENGELS: *La ideología alemana*, Buenos Aires, Pueblos Unidos, 1973, pág. 470.

⁹ OME, 21, Grijalbo, 1978, pág. 35.

¹⁰ Cfr. *ibid.*, págs. 34-36.

pia y específica del análisis histórico de Marx, *aunque implica una necesaria precisión de naturaleza estética*. Es preciso partir de la *producción*, pero la modalidad del juicio o análisis sobre ésta y los fenómenos determinados es de naturaleza diferente.

Estéticamente, la tesis (histórica) del desarrollo desigual debe ser completada con la tesis del *desarrollo concertado*.

2. Efectivamente, *porque el arte, determinado por la situación del modelo productivo, refleja la objetividad de tal horizonte*. Existe una absoluta concertación entre la realidad y el desarrollo expresado en la obra de arte.

3. Histórico desarrollo desigual, desarrollo concertado de lo estético... Pero se añade algo más, cuya fundamentalidad es obvia para todo discurso que, *a partir de Marx*, pretenda avanzar en el desarrollo del presente saber. Pues se advierte que es el rigor de la forma lo que peculiariza lo estético, y que es una forma necesaria la que es exigida por cada histórico modelo productivo. Lo épico, la epopeya, son los estilos impuestos por determinadas formas de producción.

Tales proposiciones significan la limitación de un discurso sensiblemente distinto al diseñado antes de 1845. Qué ha solucionado Marx, desde dónde, qué juicio nos merece su nueva intervención: son interrogantes que no pueden ser eludidos.

En primer lugar, la producción teórica de las relaciones reconocidas entre modo de producción y arte advierten respecto a la irrupción de aspectos claves de la Teoría Maternalista de la Historia —dado que el análisis de 1844, ordenado por el concepto de esencia humana en tanto productora/creadora, es desplazado por un análisis de los modos de producción a partir de cuya concentración es delimitada la historicidad de lo humano y la naturaleza del producto de sus quehaceres. El carácter de la jerarquización referida apunta, *en segundo lugar*, a la especificidad de lo estético, que es definida sobre la base de la formalidad que revista el contenido expresivo de lo objetivo. A un tiempo, *finalmente*, se ofrece una razón para explicar la dinámica histórica del arte, no tanto porque se aluda a un mecanismo autónomo, cuanto porque la vida propia del modo de producción se agota e impone la sustitución de las formas ya inválidas.

Sin embargo, y aunque sea justo reconocer que Marx ofrece cumplida respuesta a los interrogantes abiertos y no solucionados en los años cuarenta, es igualmente cierto que las proposiciones fundamentales que pueden ser sistematizadas a partir de la lectura del repetido fragmento sobre el arte griego manifiestan desde una óptica crítica:

1. Un retorno a la consideración hegeliana de la funcionalidad de lo artístico, al vincular necesaria y mecánicamente lo objetivo y su histórica representación estética, *si bien la propia determinación de lo objetivo ha sido modificada*.

2. Que se trata de una herencia no liquidada coherentemente, lo manifiesta la confesión explícita de Marx referente al carácter totalizador del

reflejo estético, lo que viene a subrayar la supervivencia de una concepción isomórfica del conocimiento enfrentada a la producción del concepto de «ideología» presente en los textos políticos y teóricos contemporáneos.

3. Pero incluso la determinación específica de lo estético, punto que Marx resuelve en relación a la situación anterior, es puesta en entredicho textualmente. Ya en el testimonio que evocamos ahora se advierte una innegable tensión: suscribiéndose aquí la especificidad del elemento formal, esto no es óbice para que se subraye la plenitud evocadora de lo artístico como causa de la admiración que sigue provocando el producto pretérito. Podría interpretarse que es la forma que recuerda una etapa de la Historia de la Humanidad lo que satisface: *pero tal exceso no aparece legitimado*. De hecho, cuando Marx evoca juicios críticos, o simplemente expresa sus preferencias literarias, lo hace indicando el grado en que se falsifica o expresa lo histórico adecuadamente. Idea más madurada en Engels, pero no ajena a Marx, y, por otro lado, idea tan presente con posterioridad que ha de llevarnos a pensar que, a partir de 1860, conviven en Marx los restos del planteamiento hasta aquí resumido con la génesis de una nueva orientación. Mas no adelantemos acontecimientos.

En tales referencias nos encontramos —como acabo de decir— con una sobrevaloración del contenido. No es preciso acudir a la consideración de los reiteradamente invocados textos de Engels sobre las obras de Lasalle (18-V-1856), de Minna Kautsky (26-IX-1885), ni, incluso, de la más recordada de Margaret Harkness, de abril de 1888, donde siempre se refiere la eficacia de esa *tendencia* surgida necesaria aunque involuntariamente y cuya epifanía valora la cualidad de lo estético al manifestar el horizonte al que se dirige lo histórico —punto categorial sustancial en la elaboración lukácsiana del concepto de «tipicidad». Los textos de Engels suscriben, generalmente, una valoración contenidística que parece apreciar en escasa medida el concreto ejercicio teórico de Marx, encaminado a superar la indeterminación de 1844 en virtud de la apelación y del reconocimiento de la fundamentalidad de lo formal. Pero, ¿no es cierto que también parece suscribir paralelamente la más referida convicción engelsiana?

Si bien no regresará sino personal y marginalmente a referencias críticas sobre arte y literatura, hallamos en los textos de Marx referencias laudatorias, por un lado, a la singular capacidad para entregarnos una imagen de lo histórico —esta inclinación de Marx puede ser rastreada fácilmente en «*El Capital*», donde las positivas alusiones literarias lo son con reiterada frecuencia debido a la intuición o capacidad de los autores para manifestar aspectos objetivamente científicos del acontecer histórico —así ocurre con los recuerdos de Homero, Dante o Balzac, por recordar casos muy conocidos—, y, paralelamente, pueden igualmente sistematizarse alusiones que abundan en la indicación no tanto de este tipo de referencias laudatorias, sino de enfrentamientos críticos inspirados por idénticos tipos teóricos. Así deben ser comprendidas las críticas a Carlyle, al romanticismo, paralelas en cuanto a

intención a la negativa valoración engelsiana de Wagner, a quien, en «*El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*», acusará de «falsificar» el carácter de la familia antigua. De este conjunto de anotaciones críticas, *puede deducirse que Marx*, contrariamente a lo que suscribiera en las «*Líneas*», y en la «*Contribución*», *aboga por una valoración contenidista y desde la que el producto estético se comprendería como efecto absolutamente especular de lo objetivo.*

Resulta de esta manera que la confrontación de los fragmentos teóricos y críticos posteriores a 1845 aporta diversas soluciones a la cuestión no dirimida anteriormente de la especificidad de lo estético:

1. En el fragmento sobre el arte griego identificaríamos una valoración de la *formalidad* mecánicamente determinada por el carácter del modelo productivo.

2. Mientras que en los juicios críticos es posible identificar una sobrevaloración «*sociologista*».

El panorama queda, así, parcialmente diseñado. Las referencias estéticas de Marx, en la década de los años cincuenta —y aún después, pero, de cualquier forma, *a partir de tales fechas*— deben ser consideradas en tanto opciones expresivas de unas preferencias ni legítima ni lógicamente imbricadas con el contemporáneo proceso teórico: el relativo retorno a Hegel, la contradicción que plantea la reflexión sobre la capacidad especular isomórfica de lo estético en relación al concepto de «ideología» y las internas vacilaciones en lo que se refiere a la especificidad del arte, lo demuestran.

Nos encontramos, pues, ante diversas invitaciones textuales a las que han acudido disparmente los proyectos estéticos de inspiración confesionalmente materialista: los deudores de la literatura de 1844 —incapaces, desde mi punto de vista, para plantear cualquier actividad crítica aunque, obviamente, radicalmente enfrentados al ser de la actividad artística tal y como se desarrolla en la sociedad capitalista—, la deudora de los textos de 1857-1859 con un planteamiento potencialmente proformalista —que no acertaría, sin embargo, a dar razón de la singularidad concreta del objeto estético genéricamente limitado (epopeya, épica, lírica: pero, ¿qué valoriza la concreción de los episodios?)—, y la que observaría la fundamentalidad de la capacidad especular isomórfica del producto estético.

El proyecto de un discurso marxista surge problematizado debido a la naturaleza conflictiva de las fuentes literales.

C. Y ciencia en los fragmentos estéticos de Marx

Sin embargo, esto no es todo; y, desde luego, estaría muy lejos de afirmar que no es posible, a partir del «corpus marxista», sentar las bases de un efectivo discurrir temáticamente estético. Si al marxismo le caracteriza el ser una concepción del mundo con vocación de explicitud —como ha señalado M. Sacristán¹¹—, lo que ocurre, mucho más simplemente, *es que tal explicita-*

¹¹ SACRISTAN, M.: *Sobre Marx y marxismo*, Barcelona, Icaria, 1983, pág. 33.

ción teórica no se ha producido coherente y absolutamente en el ámbito del saber estético. La cuestión capital no se reduce a desarrollar tal discurso a partir de los fragmentos referentes del propio Marx, sino que trataríase *de identificar el adecuado «a partir de Marx» sobre la constatación de que la «liquidación de cuentas» no ha llegado a tal espacio.* Mi juicio personal es que Marx, por lo que respecta a los textos brevemente referidos, continúa anclado en un horizonte teórico tradicional, cuyas repercusiones condicionan lo que deben ser consideradas meras opiniones, al no ajustarse teóricamente con los ejes fundamentales que han sido, contemporáneamente, aludidos y desarrollados. *Estéticamente*, en la década de los años cincuenta, Marx inicia un retorno desde el universo filosófico feuerbachiano a posiciones idealistas-hegelianas que, contextualmente, dan a sus fragmentos el carácter de mera «doxa» —en tanto paréntesis marginales inadecuados en relación al continente científico ya inaugurado—.

Sin embargo, *tendencialmente al menos*, Marx realiza paralelas intervenciones cuyo resultado parece ajustarse con las tesis fundamentales de la concepción histórica progresivamente desarrollada. Textualmente, el fragmento más importante está contenido en su *«Teorías de la plusvalía»*, parte IV de *«El Capital»*, o, acaso, texto autónomo integrado en un conjunto más amplio —éste de su crítica a la Economía Política— que comienza a ser redactado hacia agosto de 1861.

No destacan novedades dignas de mención por lo que respecta a la reflexión sobre el ser de lo histórico cuando Marx escribe ese fundamentalísimo Apartado 15 del Capítulo IV, aunque verdaderamente queda recogida una inolvidable serie de observaciones sobre el carácter de la relación entre la producción material y los productos espirituales de la actividad humana: en cinco apretadas páginas, criticando el «Cours d'économie politique» de H. Storch, Marx manifiesta en qué dirección puedan desarrollarse las consecuencias científicas que la apertura del continente Historia exigen en la producción de un discurso estético materialista. Remito a su cuidadosa lectura¹².

Reflexionemos brevemente. En dichas líneas, Marx recuerda la necesidad de entender la producción material en tanto *forma histórica determinada*, subrayando la jerarquización de la totalidad social al repetir —una vez más— que las concepciones espirituales están determinadas por la forma de la producción material y por la específica relación de los hombres con la naturaleza. Nada nuevo se añade *al ya fundado continente Historia*: es precisa una relativa prudencia, por el contrario, a la hora de concluir que semejante actitud se mantiene igualmente por lo que hace referencia al análisis de lo espiritual. Desde mi punto de vista, Marx, al establecer la distinción entre concepciones espirituales y formas/tipos en los que aquéllas se manifiestan y al sugerir a continuación que si, por un lado, la producción material deter-

¹² OME, 45, Grijalbo, 1977, págs. 285-289.

mina las concepciones espirituales, es igualmente cierto, por otra parte, que tales concepciones determinan sus formas adecuadas, acierta a definir el objeto del discurso estético de matriz materialista: éste debe centrarse sobre el análisis de los históricos formas/tipos que exigen las concepciones espirituales determinadas por la producción material.

Pudiera pensarse que nos encontramos ante una repetición de la tesis presente en las *«Líneas»*. Creo que sería inadecuada tal homologación. Allí, el concepto de *forma* se definía en tanto *estilo*, mientras que en las páginas que ahora se evocan el concepto de *tipo/forma* alude a *formas de revestimiento de lo espiritual —religión, arte...—*. Históricamente, las formas de revestimiento son asumidas desde las necesidades del modelo productivo que, determinando las concepciones espirituales, impone la necesidad de tales formas. Desde esta perspectiva, el arte —como la religión— es una forma/tipo histórico, cuya existencia está determinada por las necesidades de la producción material y, por lo mismo, subordinada su existencia a la propia supervivencia de la causa determinante. Así, es legítimo pensar que de igual manera a como la religión fue un tipo histórico concomitante con un proceso determinado de la historia de la Humanidad, sometido al ciclo de encumbramiento y crisis, el arte desaparecerá cuando la producción material determine otras concepciones que exijan nuevas formas/tipos. Marx corrige, *aquí y ahora*, planteamientos previos y contemporáneos: el arte no es necesaria manifestación de la esencia humana —como se sugería en los *«Manuscritos»* de 1844— ni su historia es la de los estilos determinados por el modelo productivo. El arte aparece como fenómeno histórico exigido por la necesidad reproductora de la producción material y, en tanto tal, condicionado su acontecer a la supervivencia de aquello que lo determina.

Los problemas, a partir de este punto, son preocupantes. En tanto producto histórico sumergido en el laberinto de relaciones que he pretendido relatar, es preciso singularizar el ser de la producción estética *en tanto efecto determinado para y por una funcionalidad de clase*. El objeto estético es, *por definición*, metáfora del Poder en la lucha de clases —aunque ni todo Poder necesite del arte ni todo objeto artístico se resuma en su glosa vergonzante. Desde aquí, dicho sea para finalizar, ni puede afirmarse la enemistad capitalista hacia el arte —¿o no es acaso reducible un capítulo esencial de la historia del arte a la historia del capitalismo?—, ni nada puede afirmarse sobre el ser del arte en la sociedad comunista: hablar de tal mañana, de las formas futuras, es, simplemente, *una forma grosera de poetizar sin sentido*.