

Sátira en Marx y Engels

Satire in Marx and Engels

Francisco García **Chicote**

Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, Argentina. Doctor en Letras
Modernas, Jefe de Trabajos Prácticos de
Literatura Alemana.

fgchicote@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-3267-390X>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumen

El artículo se interroga por el estatuto de la sátira en la crítica de Marx y Engels. Intenta demostrar que, en cuanto modo compositivo, la sátira ofrece un medio adecuado para reflejar críticamente las relaciones objetivas de la modernidad y sus expresiones ideológicas. El artículo se divide en tres partes. En primer lugar, se intenta determinar conceptualmente la sátira. En segundo lugar, se rastrea el vínculo con el que aparecen, en la publicística del joven Marx, ciertas ideas de la sátira y la crítica despiadada de la visión romántica. Finalmente, se ofrece un breve análisis de la sátira escrita en 1852 por Marx, Engels, Jenny von Westphalen y Ernst Dronke Los grandes hombres del exilio.

Palabras Clave: Romanticismo. Risa. Fetiche. Neohegelianismo

Abstract

The article deals with a heretofore rather unattended aspect of Marx's and Engels's writings: the question of satire. It intends to demonstrate that a satirical mode of representation pervades Marx's and Engels's critique of objective relations and ideological reflexes in modernity. The article is divided in three parts. First, it aims at a conceptual definition of satire. Second, it tracks how the question of satire appears in the young Marx together with his critique of Romanticism. Finally, it offers a brief analysis of Marx's and Engels's 1852 Heroes of Exile, which was written together with Jenny von Westphalen and Ernst Dronke.

Keywords: *Romanticism. Laughter. Fetish. Neohegelianism*

*El enemigo más poderoso queda horrorizado
ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí
si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental,
no merecen más que la burla.
Vigilias nocturnas de Bonaventura, (1916, p. 260)⁷*

1. Introducción: Sobre el concepto de sátira

György Lukács señaló en 1932 las grandes dificultades que presentaba el desarrollo de la teoría literaria para dar con cuestiones fundamentales de la sátira. El caso de Hegel es, para el filósofo húngaro, sugerente: que, en su *Estética*, Hegel se refiera a la sátira en cuanto género literario históricamente confinado al período de disolución del arte romano y no se aboque, por ejemplo, a las manifestaciones satíricas del período revolucionario burgués representa para Lukács una limitación típicamente objetiva de la autoconciencia burguesa. Puesto que, gracias a su carácter “abiertamente combativo”, en la sátira “no solo se expresamente meramente a favor de qué y en contra de qué se lucha [...], sino que la propia forma de la configuración es inmediatamente desde un principio la forma de la lucha misma”, cualquier reflexión que no se contente con un simple recuento de técnicas de ridiculización debe vérselas con que en la sátira aflora el proceso social histórico como una yuxtaposición altamente inestable de “apariencia de superficies”, por un lado, y “fuerzas auténticamente impulsoras”, por el otro (LUKÁCS, 2005, p. 9s.). No solo se trata para Lukács de definir la sátira como modo compositivo antes que como género; parece también como si el filósofo húngaro quisiera distanciarse de aquella definición con la que Jonathan Swift intentara explicar la proliferación de las composiciones satíricas: “La sátira es una especie de cristal en el que quien se contempla descubre la cara de todos menos la suya, razón por la cual tiene el éxito que tiene y tan pocos se ofenden con ella” (SWIFT, 1908, p. LXV). Si se dedicase a la significación socio-histórica de los fundamentos de la configuración satírica, el teórico cuyo punto de vista sea típicamente burgués habrá de confrontarse trágicamente con el hecho de que no es la voz de Swift, sino la de Horacio la que resuena en sus oídos: “Quid rides? Mutato nomine, de te / Fabula narratur” (HORACIO, 1844, p. 12).

No podemos ni siquiera aventurarnos a señalar los motivos por los que el intento de Lukács por determinar la sátira desde un punto de vista realista no ha tenido eco en la academia de países centrales. Solo constátese que una clave de acceso al problema es

⁷ De aquí en adelante, cuando la fuente referida no esté en castellano, la traducción es del autor.

precisamente el de la conceptualización de la risa –aunque esta, debe destacarse, de ninguna manera se agota en la cuestión de la sátira, ni viceversa–. Quid rides pregunta Horacio, y se podría esquemáticamente oponer dos respuestas posibles como polos respectivos de o bien una teoría relativista–liberal o bien de una conceptualización realista del problema de la sátira. La primera opción –y recuérdese que se proponen aquí como polos de una gradiente– presenta la sátira como un desarrollo sofisticado de la risa tal como la entiende Thomas Hobbes en Elementos de derecho natural y político, de 1650. La segunda, en cambio, se conecta con las teorizaciones sobre la risa que se hallan en la obra temprana del filósofo Ernst Bloch –con quien, dicho sea de paso, el desarrollo teórico de Lukács mantiene fundamentales afinidades–.

Hobbes comprende la risa como una pasión humana que se realiza en las relaciones agónicas que establecen los individuos entre sí. Constituye una forma triunfante de la agresividad entre particulares: “la pasión de la risa”, afirma en 1650, “no es más que una gloria repentina que proviene de la concepción repentina de que hay una eminencia en nosotros mismos, en comparación con las debilidades de otros, [...] no es ninguna sorpresa por tanto que los hombres hallen odioso el que se rían de ellos, o se los ridiculice, esto es, que se los venza” (1994, p. 65). En su libro sobre sátira, de 1969, Matthew Hodgart deriva la función satírica de esta concepción particularista, que ciertamente admite como “pesimista”, pero que “está de acuerdo con la historia y la experiencia humanas” (HODGART, 1969, p. 109). Para Hodgart, la sátira busca, mediante técnicas de la invectiva, la ironía y la reducción, afirmar la superioridad de un particular – un individuo, una facción– sobre otro. No es de extrañar por tanto que Hodgart encuentre en la conceptualización freudiana del chiste, esto es, en su supuesto aspecto sádico, una instancia más simple, menos desarrollada de la sátira. Esta concepción individual–moral de la sátira se repite de diversos modos en diferentes concepciones contemporáneas, incluso entre aquellas que o bien asumen una posición “de izquierda”, o bien definen el “discurso” satírico al interior de una tipología ideal de relaciones geométricas y de una sustancia histórico–concreta apenas postulada. Así, por ejemplo, se revela la perspectiva moralista de Ruben Quintero, editor de A Companion to Satire de Blackwell, cuando este afirma que la sátira no puede constituir blancos que sean “incorregibles”, o que se hallen “más allá del castigo”, tal como el “monstruo genocida de Hitler” (QUINTERO, 2007, p. 2). Así, también, el afán formalista de Marc Angenot desustancia la historicidad de la sátira al colocarla en cuanto “discurso” en una taxonomía ideal como subforma de tipos agónicos–doxológicos que se contraponen a los discursos del “saber”. De acuerdo con Angenot, la sátira se vincula idealmente con dos géneros fronterizos, que se actualizan “históricamente”: el panfleto y la polémica (ANGENOT, 1994, p. 35ss.).

En las antípodas de Hobbes se posiciona el concepto blochiano de risa: combina un factor realista con otro genérico, y agrega también una perspectiva utópica. No se trata aquí del triunfo sobre otro, sino de una simulación de liberación de la humanidad respecto de la miseria en la que se halla sumida:

Por cierto, en alguna parte salimos también de todo esto como si nos hubiéramos liberado. Pues, de entre todas las criaturas, solo nosotros podemos reír; nos sentimos extrañamente liberados en la risa, en cuanto constituye el sentir artístico más leve, a la vez que el más sublime, allí donde consigue incluir de un modo superador (BLOCH, 2001, p. 10).

Según Bloch, en la risa, que ha de conducirse desde formas abstractas y superficiales como el chiste, la novela humorística y la comedia hasta más complejas y esenciales como la “gran novela cómica”, interviene una facultad que divisa en todo lo solemne manifestaciones de opresión: “las expresiones más profundas” no son “las esenciales” (2001, p. 11). El destello de dignidad con el que la risa advierte en contra “de tomarse las cosas totalmente en serio [...], por terriblemente concretas que puedan aparecer también junto con el fundamento del mundo del cual se derivan” (p. 11) no afirma la particularidad de un individuo a costa de otro, sino que proviene precisamente de un carácter genérico, propio del ser humano, que Bloch designa por esos años, en explícita contraposición a Hobbes, la “visión duermevela del antilobo, de un reino al fin fraternal” (BLOCH, 1968, p. 67). Así, la risa, cuando se deshace del carácter inesencial que reviste en el escarnio, o del acomodaticio que visita en la comedia, participa de la simulación de una crítica, desde el punto de vista de la dignidad humana, de las formas ideológicas de la solemnidad que cubren relaciones de sometimiento prosaicas.

Dado el carácter democrático–plebeyo que Bloch le asigna a la risa –en rigor, a la complejización del principio de la risa–, resulta inevitable una breve remisión a las reflexiones de Mijaíl Bajtín sobre el doble efecto –generador de vida y negador de opresión– de la risa en la cultura popular de la Edad Media. La afinidad con Bloch salta rápidamente a la vista: la risa es para Bajtín (a) universal, pues es considerada patrimonio de todo el pueblo (BAJTÍN, 1998, p. 17), (b) utópicamente liberadora, porque “apunt[a] a un porvenir aún incompleto” (p. 15) que no solo descubre “la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes” (p. 16) y se enfrenta a ella denunciando la macabra afinidad entre solemnidad y opresión (p. 14s.), sino que también emplaza una forma de existencia auténticamente democrática y una forma de pensamiento francamente materialista (p. 23), en oposición al idealismo de los elementos opresivos. Sin embargo, la conexión con el problema de la sátira se torna aquí en apariencia problemática porque Bajtín advierte insistentemente contra (a) el abuso metodológico que consiste en “modernizar” la cultura popular medieval, y defiende con firmeza la necesidad de

conceptualizar esta con arreglo a sus propias determinaciones, y (b) la comprensión de que la sátira moderna asume los factores del mundo cómico, auténticamente democrático, de la plaza pública durante el carnaval medieval. Así, por ejemplo, refiriéndose al valor de la risa en su estudio sobre Rabelais, afirma:

Es absolutamente necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular. Los estudios que se le han consagrado incurren en el error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo [...] o como una risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza (BAJTÍN, 1998, p. 17s., el destacado es nuestro).

Así, mientras que la risa medieval conserva para el Bajtín de la década de 1940 un carácter ambivalente (de creación y de negación) y universal, la sátira moderna sería puramente negativa y particular: “El autor satírico que solo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular” (p. 17).

La satirización constituiría entonces un proceso de degeneración de la comicidad grotesca (BAJTÍN, 1998, p. 41), mientras que para Bloch se trataría de un proceso de esencialización por complejización creciente (es decir, el principio utópico primordial de la risa se realizaría en una determinación que, amén de su complejidad, descartaría todos los residuos cosificantes y cosificadores del particularismo, aún presentes en formas “más simples” de la risa, como el chiste o la comedia). Es imposible negar sin más esta diferencia entre los dos pensadores; cabe no obstante destacar dos elementos que la relativizan y que mantienen con nuestro ensayo vínculos fecundos. Por un lado, Bajtín parece referirse ante todo a cierta interpretación romántica de la Edad Media cuando denuncia las tendencias de modernización del pasado, que consistirían en la apropiación de lo grotesco “para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes” (1998, p. 39). Esta vinculación con el romanticismo es tanto más importante, cuanto que, por el otro lado, Bajtín reconoce en la tradición satírica ilustrada (Voltaire, Diderot, Swift) la pervivencia del democratismo plebeyo de la risa medieval (p. 37).

Si bien, tal como apuntan Dustin Griffin (1994, p. 15ss.) y Helmut Arntzen (2003, p. 351s.), el proceso de autonomización del concepto de sátira respecto de los condicionamientos moral-individuales se manifiesta ya desde el ensayo de John Dryden *A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, de 1693, y ocupa gran parte de las discusiones del siglo XVIII, recién la contribución de Friedrich Schiller en *Poesía ingenua y poesía sentimental* determina la sátira como forma propicia para develar el

carácter alienado de la modernidad. Es decir, se lee de manera inequívoca en Schiller que la sátira no solo no tiene ninguna finalidad moral o lúdica, sino que proviene de la representación de un “mundo” en el que “lo existente se contrapone como cosa imperfecta al ideal como realidad suprema” (SCHILLER, 1954, p. 54). Más allá del elemento insoslayablemente idealista de la argumentación de Schiller, cabe señalar que, por un lado, el ámbito de lo ideal es racional y apunta, en cuanto tal, a la autoconciencia del género humano y, por el otro, la sátira constituye para Schiller aquella representación de la alienación moderna desde el punto de vista del objeto (cf. SCHILLER, 1954, p. 53).

La línea conceptual que le asigna a la sátira una inclinación ante todo a la realidad objetiva, y que nosotros esquematizamos a partir de la reflexión blochiana sobre la risa, aparece en Schiller de modo inequívoco y vuelve con mayor concreción, aunque no sin problemas, en *La fenomenología del espíritu* de Hegel, como veremos más adelante. Ahora bien, en el desarrollo teórico de Marx y Engels la sátira adquiere, como concepto y como praxis, la determinación de reflejo crítico de la modernidad, a pesar de que esta cuestión apenas haya sido tratada, y por cierto de manera contradictoria y centrada preponderantemente en Marx, por la recepción. Es sugestivo en este sentido que el poco interés por el carácter satírico de Marx (y de Engels) se encuadre o bien en una lectura realista o bien en una interpretación particularista. Es decir: Marx encontraría en la sátira una forma adecuada del reflejo crítico de las relaciones objetivas, o sería satírico en virtud de decisiones y atributos psicológico-morales. En el primer caso, constátese que Walter Benjamin concibe, aunque de manera muy escueta, a la sátira como un “arte materialista” que en Marx adquiere incluso el carácter de “dialéctico” (1975, p. 114). Esto descansaría, para Benjamin, en el hecho de que la sátira revierte los procesos de cosificación y fetichización mediante el “desnudamiento”. La tarea del satírico, explica Benjamin, “consiste en desnudar a su conciudadano. Si por su parte le engalana de nuevo, [...] lo que en el fondo le importa es únicamente la postura en la que, desnudo, se encuentra su personaje entre los disfraces” (p. 113s.). En lo que refiere no obstante al segundo caso, repárese en que Edmund Wilson haya llamado, en 1940, a Marx “uno de los mayores maestros de la sátira”, “el mejor ironista desde Swift” (2003, p. 291). De acuerdo con Wilson, toda una serie de procedimientos estilísticos (reducción, ironía, parodia) remite a que en Marx se trata, fundamentalmente, de una crítica de las viles pasiones humanas. “Como otros grandes satíricos”, Marx tendría una aguda capacidad para “castigar” en otros las mismas faltas que él sentiría como peligrosas en él mismo; así, en cuanto alguien presuntamente tosco en el plano de las relaciones personales, habría podido “explicar y vituperar” las formas egoístas en la que los lazos humanos son degradados en el capitalismo. La perspicacia de Marx consistiría, según Wilson, en haber encontrado detrás de la creciente signatura impersonal de las relaciones humanas en el

capitalismo derivaciones complejas de pasiones egoístas, contra las que arremetería sin piedad:

Es un gran truco el de Marx el de primero hipnotizarnos con el movimiento pendular de sus silogismos, el de elevarnos a la contemplación de lo que parece ser leyes metafísicas, y luego, con soltar una sola frase, agujonearnos con la verdad de que estos principios económicos puros se derivan simplemente de las leyes del egoísmo humano (WILSON, 2003, p. 292s.).

Es por lo menos consecuente con este concepto particularista de sátira que Wilson, una vez que ha rebajado al “poeta de las mercancías” al nivel de un moralista, deforme su poesía al nivel de un producto de una conciencia típicamente burguesa, atrapada en las oscilaciones entre férreas leyes de necesidad y posiciones arbitrarias del bien y el mal, entre idealizaciones de la facultad moral del proletariado y las exacerbaciones de la ruindad del capitalista, confundida en la diferencia entre rédito y capital, demasiado absorbida por los principios metafísicos de una “dialéctica” que solo deforma las relaciones objetivas.

Al concebir a Marx como a un burgués, Wilson lo convierte en un teórico que visita las mismas contradicciones que los propios Marx y Engels denunciaron en la formación del pensamiento burgués del siglo XIX, vinculada en muchos aspectos con la consolidación del romanticismo⁸. Curiosamente, fue el modo satírico el que Marx y Engels eligieron para contrarrestar estas posiciones que oscilaban entre un culto desmedido del sujeto y del rol de sus determinaciones morales, por un lado, y la mera facticidad mecánica del mundo objetivo, por el otro. En las páginas que siguen, se intentará mostrar en qué medida el concepto de sátira y las reflexiones sobre la sátira se hallan de manera nodal en la crítica que Marx y Engels hacen de las formaciones ideológicas.

2. Crítica de la visión romántica del mundo

La plasmación satírica de la realidad constituye un elemento decisivo en la crítica de Marx y Engels a la ideología. O, en otras palabras: la sátira en cuanto modo compositivo se convierte para la praxis publicística de los pensadores en una

⁸ Esta conversión se consigue naturalmente solo mediante una serie de operaciones de falsificación y tergiversación de la obra de Marx, en la que no solo se confunden las categorías de rédito y capital, no solo se entiende la misión del proletariado como una presunta imposición de sus valores morales sobre la burguesía, no solo se sobreestima la capacidad de agencia de la burguesía, sino que también se realzan presuntas “inconsistencias” de El capital mediante la contraposición de tesis divergentes en El manifiesto y El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.

herramienta adecuada para el desmantelamiento de la distorsión idealista en cuanto tal y, ante todo, en cuanto factor no deleznable del complejo social de reproducción del ser capitalista. En este sentido, puede constatarse un estrecho vínculo entre representación satírica y crítica del romanticismo.

La sátira se halla al comienzo de la vida intelectual de Marx, y en directa relación con su política de oposición al régimen de Federico Guillermo IV. Ya en 1841, colabora en la redacción de dos opúsculos satíricos de Bruno Bauer, *La trompeta del juicio final contra Hegel el ateo y el anticristo* (1841) y *La doctrina de Hegel sobre la religión y el arte desde el punto de vista de la fe* (1842). Estos panfletos, que aparecieron anónimos, asumen paródicamente una perspectiva religioso-conservadora y le adscriben a la teoría filosófica de Hegel un espíritu partidario de la Revolución Francesa, incluso una posición jacobina, terrorista. Se trata, como afirma Auguste Cornú (1965, p. 188), de una reacción al giro romántico-reaccionario que asume la política interior alemana con el régimen de Federico Guillermo IV, y cuya manifestación más espectacular en el ámbito académico es la designación del viejo Schelling en la cátedra berlinesa de Hegel. La relación entre la filosofía romántica del Schelling maduro y la justificación de la así llamada “vía prusiana” constituye una preocupación explícita en el joven Marx. El 3 de octubre de 1843 le escribe a Ludwig Feuerbach que

Schelling no solo ha sabido unir filosofía y teología, sino también filosofía y diplomacia. Ha convertido a la filosofía en la ciencia diplomática general, en la diplomacia para todos. Por lo tanto, un ataque a Schelling es indirectamente un ataque a toda nuestra política, y esto es la prusiana. La filosofía de Schelling es la política prusiana bajo la luz de la filosofía (MEW 27, p. 420).

En el desarrollo de su crítica ideológica, Marx juzgaba central la confrontación con las tendencias románticas de la época. Había acordado con Bruno Bauer que en el segundo opúsculo satírico de su autoría aparecería una sección sobre el arte (“Tratado sobre el arte cristiano”), en la que sería tratada la escuela romántica. Por cuestiones relativas a la censura alemana y la vida personal de Marx (cf. CORNÚ, p. 206s.), Bauer concluyó a solas el volumen, y Marx intentó vanamente publicar la sección en la revista *Anekdotia*, de Arnold Ruge, en dos artículos separados: “Sobre el arte religioso” y “Sobre los románticos”, que no vieron la luz por cuestiones de censura (cf. MEW 27, pp. 397 y 401). Si bien estos trabajos se hallan perdidos, pueden abstraerse las ideas de Marx sobre el romanticismo a partir de sus artículos sobre la libertad de prensa y la censura, publicados respectivamente en la *Gaceta renana* y la revista de Ruge durante 1842 y 1843.

De un modo irónico que logra la *reductio ad absurdum* de su adversario a través de las propias premisas de este –y en esto se divisa un ejercicio que recorre toda su obra–, Marx denuncia que detrás de los argumentos esgrimidos para la no publicación de los debates que se dan al interior de la Dieta renana se esconde un concepto falso y contradictorio de representación política, en el que el supuesto derecho de los mandatarios a la arbitrariedad se halla cimentado por medio de una misteriosa noción de personalidad individual y la constelación de factores asociados a ella: “orientación”, “tendencia”, “convicción interior”, “sano sentido común”. Mediante el recurso a una conceptualización típicamente romántica de la personalidad –que, al echar por la borda toda mediación con la realidad objetiva, mantiene con aquella humanista–ilustrada de Goethe solo la apariencia–, se logra desarticular el principio democrático de representación sin tener que poner en riesgo su forma. “Es más importante”, ironiza Marx en sus artículos sobre la libertad de prensa, “que la personalidad de la Dieta no se vea puesta en peligro por la provincia que el que el interés de la provincia corra el riesgo de verse perjudicado por la personalidad de la Dieta”. E inmediatamente después, asumiendo paródicamente la voz de un representante del estamento de los caballeros, revela el carácter mendaz de esta argumentación:

Queremos ser equitativos y, además, respetuosos. Nosotros, que somos una especie de gobierno, aunque no permitimos que se nos juzgue reprobatoriamente, que se nos haga objeto de elogios o censuras, ni consentimos que la opinión pública influya para nada en nuestra persona sacrosanta, aceptamos los consejos bien intencionados, no en el sentido abstracto de que sean buenas sus intenciones hacia el país, sino en la aceptación más cabal de que vea con buenos ojos a las personas reunidas en la Dieta, de que tenga la mejor opinión acerca de su modo de proceder (MARX, 1982, p. 189).

El principio por el cual se desintegra la relación efectiva entre comitente y mandatario y se la suplanta con una relación misteriosa, pasiva, de la que se exige “ver con buenos ojos” a las autoridades, es designada por Marx en este escrito como “fetiche”: el elector ha de venerar a la Dieta como el “adorador de los fetiches olvida que se trata de dioses salidos de sus manos” (MARX, 1982, p. 187). La fetichización de la política es el rasgo saliente del romanticismo para Marx y consiste en la subsunción de las relaciones efectivas pasadas y presentes en un halo de misterio y religiosidad que permite la continuidad de miserias modernas y prosaicas. Marx ya había reconocido en 1837 la inviabilidad teórico–metodológica de la violencia idealista sobre la realidad, y le había presentado a su padre su nuevo punto de partida –la de “buscar la idea en la realidad misma” (1982, p. 10)– como el resultado de una superación del ethos romántico; aquí, se trata más bien del develamiento de la función ideológica del romanticismo. El “principio cristiano–caballeresco, moderno–feudal, en una palabra, [...] el principio

romántico”, afirma en un pasaje sobre el que llamó la atención Michail Lifschitz (1960, 73s.),

no puede llegar a comprender lo que es en sí incomprendible por repugnar todo concepto, a saber: cómo ciertas determinaciones interiores, esenciales y generales, han de hallarse vinculadas mediante ciertos nexos curiosos, fortuitos y particulares a determinados individuos humanos, sin relación alguna con la esencia del hombre, con la razón en general, es decir sin ser comunes a todos los individuos [; por ello,] se refugian necesariamente en místico y lo maravilloso (1982, p. 191).

La constatación de la esencia moderna del romanticismo y su intento por radicar el carácter problemático del individuo moderno en factores pertenecientes a la época premoderna o al misterio coincide con el juicio de Heinrich Heine, quien vincula ya a mediados de 1830 la consolidación de la “escuela romántica” con, por un lado, una religiosa inclinación del pueblo alemán al servilismo y, por el otro, la búsqueda, por parte de la alta nobleza, de un sentimiento “comunitario”, de una “tradición popular: alemanes que pudiera interpelar al pueblo en la causa contra Napoleón. “Durante el tiempo en que se preparó esta lucha”, afirma Heine,

prosperó del modo más esplendoroso una escuela hostil al espíritu francés y que exaltaba, tanto en el arte como en la vida, todo lo que perteneciera a la tradición popular alemana. En ese entonces, la escuela romántica caminaba codo a codo con los esfuerzos de los gobiernos y las sociedades secretas, y el señor August Schlegel conspiró contra Racine con el mismo propósito con el ministro Stein conspiró contra Napoleón. La escuela nadaba a favor de la corriente de los tiempos; aquella corriente que fluía de regreso al origen. Cuando, en última instancia, vencieron el patriotismo alemán y la nacionalidad alemana, triunfó también definitivamente la tradicional, germana, cristiana escuela romántica, el “arte neoalemán-religioso-patriótico” (2007, p. 62s.).

Heine resalta la implicancia social, el carácter conservador, afín a los intereses de la reacción, de la “escuela romántica” en su celebración de la Edad Media y la cultura hindú, que representaría, para los románticos, una “Edad Media de elefantes” (p. 97). Para Heine, la escuela romántica opone misteriosamente una imagen falsificada del pasado a un presente prosaico que no logra ni quiere comprender. El modo empero en que se logra tal impugnación del presente es moderno en todas sus más miserables aristas: los poetas románticos ejercitan un individualismo vomitivo, son atentos observadores de la moda, cultivan el escándalo y elevan el juego de las apariencias a conducta de vida. Es sugerente, en este sentido, que Heine apele a la ironía, a la burla a la reducción, en suma, a la forma satírica como modo compositivo adecuado para dar con la esencia de esta tendencia de “comediantes”. De 1844 son sus versos:

El Medioevo, después de todo,
el verdadero, tal como ha sido,
habré de soportarlo; líbranos simplemente
de aquel ser ambiguo,

de aquella caballería de charol,
que es una mezcla asquerosa
de delirio gótico y moderna mentira,
que no es ni carne ni pescado.

A la manada de comediantes, ¡cázala!,
Y cierra los teatros
en los que se parodian los tiempos remotos.
(HEINE, 1985, p. 130)⁹

La adoración fetichista impuesta por el romanticismo desemboca en una visión dualista que en varios niveles reproduce, por un lado, un armonioso universo interior axiológico de procedencia misteriosa, y, por el otro, un mundo exterior miserable y prosaico. Así, denuncia Marx, sucede con el par Dieta y provincia, así con el par censor–escritor. Ahora bien, la intervención del universo sacrosanto del interior solo puede tomar rasgos arbitrarios y violentos en un mundo que le es esencialmente diverso. En este mundo, sostiene Marx en su artículo “Acerca de la libertad de prensa”, en el que la “moral desaparece en cuanto tal, en cuanto principio de un mundo que obedece a sus propias leyes”, su esencia es sustituida por manifestaciones tales como “honorabilidad policíaca” y “decoro convencional” y, consecuentemente, “los ataques a la moral [...] se convierten en una ofensa al recato” (1982, p. 152). Al habilitar un ejercicio legal que toma como criterio un supuesto valor misterioso y que por lo tanto no juzga los actos, sino la tendencia interior de las personas, el romanticismo no solo constituye la sanción legítima de la arbitrariedad y el terrorismo (p. 159), sino que también su estatuto delata que el Estado prusiano es la institución de la violencia de una facción sobre otra.

⁹ Lukács, cuya categórica impugnación del romanticismo constituye una constante a lo largo de su ciertamente complejo y heterogéneo desarrollo intelectual, desarrolla a principios de la década de 1940 la crítica de Heine y Marx al romanticismo y subraya la afinidad entre el ideario misterioso del romanticismo y las estrechas ideologías reaccionarias de los sectores medios del capitalismo desarrollado (cf. LUKÁCS, 1971, p. 53).

De esta crítica marxiana del romanticismo en tanto ideología del régimen de Federico Guillermo IV se derivan dos factores que resultan centrales al problema de la sátira. Por un lado, se destaca una línea interpretativa que rápidamente juzgará de manera coherente a varios grupos de la oposición –entre ellos, representantes del “neohegelianismo”– como románticos, y que se extenderá a lo largo de la obra de Marx. Por otro lado, el análisis del romanticismo explicita un concepto de crítica cuyo ethos no solo se propone como estrictamente opuesto al ethos romántico, sino que también se devela como vía adecuada para la investigación de la realidad.

Solo esquemáticamente podemos remitirnos al primer elemento, la comprensión de que el romanticismo no solo opera como ideología por así decirlo “institucional”, sino más bien como visión del mundo, en los términos estrictos de Lucien Goldmann (1986), y penetra en partidos e individuos que se presumen, con honestidad de conciencia, opositores. A esto remite György Lukács cuando afirma que los Jóvenes Hegelianos alcanzan “una oposición a medias” que desemboca en “lamentaciones indignadas y arrogantes” (2012, p. 142). Cuando en agosto de 1844 Marx y Engels deciden, a instancias de Georg Jung, emprender el análisis de la Gaceta general de literatura, el órgano “crítico crítico” de aquellos neohegelianos que habían optado por una “radicalización” basada en la supresión de la categoría de mediación (cf. McLellan, 1971, p. 31), designan la “caricatura especulativa” de ese grupo como la “expresión más acabada del principio cristiano-germánico”, precisamente el término con el cual Marx definía la visión romántica dos años antes (MARX Y ENGELS, 1958, p. 73). La indignación y la arrogancia son emanaciones de un polo que, al juzgar la mediación como anatema, debe sancionarse a sí mismo como misterio. El misterio de la crítica crítica ha de lidiar con un mundo que no comprende que, como burlescamente se declara en La sagrada familia, “[t]odo lo real, todo lo vivo es algo sin crítica, algo de masa y, por tanto, ‘nada’, y solo las criaturas ideales, fantásticas de la Crítica crítica lo son ‘todo’” (p. 84). Marx y Engels seguían riéndose de Bruno Bauer en Inglaterra: el 18 de enero de 1856, se lee en una carta de Londres a Manchester que el “romanticismo se destaca cada vez más como ‘presupuesto’ de la crítica crítica. [Bauer] se babea en lo económico con los fisiócratas, a quienes entiende mal, y cree en las bondades de la propiedad del suelo. Aprecia además a las ensoñaciones económicas de Adam Müller, el romántico alemán”. (MEW 29, 6). Y luego, como Engels le pidiera más chismes cómicos de “Bruno”, Marx le cuenta que Bauer quiere comprar tierras en las afueras de Berlín, con fin de arrendarlas y poder así dedicarse tranquilamente a la escritura. “Esto [...] sería el camino a la ‘independencia’. [...] Se trata de fantasías críticas de buen gusto, y en cierta medida pudo Bruno haber sido influido por la reminiscencia de que Fausto, en la segunda parte, se vuelve

terrateniente. Solo que olvida que Fausto recibe el dinero para tal transformación del demonio” (MEW 29, 94).

Ahora bien, ¿de qué manera la impugnación del romanticismo allana un camino para la sátira? Marx comprende tempranamente que la disposición moral con la que la visión romántica del mundo prescribe la aproximación al objeto conduce forzosamente a que este sea violentado por un concepto misterioso de sujeto, la personalidad, que en la práctica política solo puede elevarse al nivel de la honorabilidad policíaca. Ya en la carta al padre de 1837, se insiste una y otra vez que el rechazo de la violencia sobre el objeto es una premisa del conocimiento de la verdad. Esto, naturalmente, no significa una apología del pacifismo, sino todo lo contrario: cuando, entre 1843 y 1844, Marx reflexiona sobre la tarea de la crítica, afirma que solo una investigación desinteresada (“la crítica no debe asustarse de sus resultados [ni] debe rehuir el conflicto con las potencias dominantes, 1982, p. 458) puede asumir la signatura de radical y formular ideológicamente las dimensiones de la violencia decisiva (cf. 1982, p. 493ss.).

El éxito de la crítica, esto es que contribuya a la destrucción efectiva de las relaciones que mantienen al ser humano real en la forma de mera apariencia del ser humano abstracto, depende entonces de que las disposiciones metodológicas de aproximación al objeto estén condicionadas por el objeto mismo. Esta posición de principio, que atraviesa toda la obra de Marx, ha llamado la atención de Lukács y de José Chasin, quien en su trabajo póstumo sostiene que “[s]i por método se entiende una disposición operática a priori de la subjetividad, consustanciada por un conjunto normativo de procedimientos llamados ‘científicos’ con los que el investigador debe llevar a cabo su trabajo, entonces no hay método en Marx” (CHASIN, 2015, p. 99, el destacado es nuestro). Esta cuestión es abordada de manera precisa en 1842, cuando Marx denuncia el carácter romántico de las nuevas resoluciones sobre la censura que pretenden imponer un tono “serio y modesto” a las investigaciones. Para Marx, sin embargo, una tal prescripción solo puede conducir al terrorismo arbitrario de una censura de facción, puesto que “el tipo de investigación [...] ha de cambiar a tono con el objeto. Se quiere que la investigación sea seria, aunque el objeto ría, que sea modesta, aunque recaiga sobre un objeto incómodo” (1982, p. 152). En un mundo en el que la moral ya no existe en cuanto principio universal configurador (1982, p. 158) y que adquiere determinaciones cada vez más prosaicas, traducibles en dinero (p. 166), el método ha de evitar la grauitas sacrosanta y desplegar las armas del ridículo. Es consecuente por tanto que Marx introduzca en su argumentación a Lawrence Sterne:

En cuanto a la seriedad, si no ha de encajar en aquella definición de Tristram Shandy según la cual es un comportamiento hipócrita del cuerpo para encubrir los defectos

del alma, sino significar una seriedad real, vuelve del revés todo el precepto. Para tratar seriamente lo ridículo hay que tratarlo ridículamente, y la más seria inmodestia del espíritu consiste en ser modesto ante la inmodestia (1982, p. 152).

El principio satírico de la amoralidad se convierte para Marx en puerta de acceso a un mundo cada vez más prosaico. Lifshitz ha llamado la atención sobre el hecho de que, al momento de destruir el socialismo romántico de Eugene Sue en *Los misterios de París*, en el cual Franz “Szeliga” Zychlinski había encontrado la plasmación concreta de los misterios de la crítica crítica, Marx encuentra en los personajes amorales –asesino, delincuentes, prostituta– la denuncia de la perversa manipulación que, en aras de la moralidad, ejerce el héroe Rodolfo sobre ellos, y que conduce a la deshumanización de los amorales. Para Marx, es a través de estos personajes que se vuelve manifiesta la real inhumanidad de las condiciones y no a través del héroe bueno, que amén de su bondad no solo vela tales condiciones, sino que también las reproduce. Antes de ser captada por la moral de Rodolfo, que la “convierte primero [...] en pecadora arrepentida, luego [...] en monja y, por último, [...] en cadáver” (MARX y ENGELS, 1958, p. 241), la prostituta es capaz de comprender el carácter histórico de las instituciones que la degradan, y en esta comprensión “Eugene Sue se eleva ahora sobre el horizonte de su propia concepción del mundo. Desafía los prejuicios de la burguesía” (p. 236). De acuerdo con Lifschitz,

en la medida en que perciben el carácter “infrahumano” de su forma de existencia y el carácter contradictorio de las relaciones sociales, [estas personas malas y bajas] se elevan por encima de la sociedad oficial, que busca únicamente su propio interés bajo una falsa apariencia de nobleza y honestidad (1960, p. 105s.).

El trastocamiento de lo decente en indecente, y de lo indecente en decente constituye, tal como advierten el mismo Lifschitz (1960, p. 106s.), Lukács (2005) y Vedda (2009, p. 25ss.), un momento fundamental en el análisis que Hegel lleva a cabo sobre el vínculo entre conciencia y sociedad burguesa en la *Fenomenología del espíritu*. Es llamativo en este sentido que Hegel, que confinaría –como hemos señalado– en su *Estética* a la sátira a los límites históricos de la desintegración del arte romano, recurra aquí precisamente a una sátira moderna, *El sobrino de Rameau*, de Diderot, para elevar a la “conciencia desgarrada” a la forma adecuada de acercamiento a la sociedad burguesa. Hasta qué punto era consciente Marx de este descubrimiento por parte de Hegel lo demuestra una carta del 15 de abril de 1869 a su amigo en Manchester. Marx, que había caído en cuenta “por accidente” de que poseía no uno sino dos volúmenes de la novela de Diderot, decide obsequiarle uno a Engels, y le transcribe el pasaje de la *Fenomenología del Espíritu* en el que “el buen Hegel”, remitiéndose a la bajeza de Rameau, afirma que “la conciencia desgarrada consciente de sí y que se expresa [...] es la risa burlona sobre la existencia así como sobre la confusión del todo y sobre sí misma

[...] Es la misma naturaleza, que se desgarrar a sí misma, de todas las relaciones y el desgarramiento consciente de estas” (MEW 32, 303). Marx contrapone la agudeza de la interpretación de Hegel a la reseña del crítico romántico Jules Janin, que sostiene que los excesos de Rameau serían producto de su resentimiento por no haber nacido “gentilhombre”. “De Diderot a Janin”, escribe Marx, “tiene lugar aquello que los fisiólogos llaman metamorfosis regresiva” (MEW 32, p. 304).

3. Sátira

La alianza fecunda entre, por un lado, crítica de la visión romántica del mundo y, por el otro, sátira se consuma en un breve escrito de principios de 1852, en el que colaboraron Marx, Engels, Ernst Dronke y Jenny von Westphalen, y que lleva por título *Los grandes hombres del exilio*. Esta sátira se dirige a develar la esencia farsante de un grupo de exilados políticos alemanes, que habían participado en mayor o menor medida en las insurrecciones de Baden. Sobre los avatares de producción, circulación y consumo de esta obra, que se vio atrapada en intrigas de espionaje de cuarta categoría (cf. SOTELO, 2015, p. 13ss.), cabe destacar solo lo siguiente: el escrito no fue publicado en vida de sus autores, y cuando Eduard Bernstein se hizo del único manuscrito, no solo decidió no publicarlo, sino que incluso borró en la edición de la correspondencia toda alusión a él. El ejercicio de censura del fundador del partido socialdemócrata alemán, para quien los farsantes ridiculizados por Marx y Engels merecían un lugar en el panteón de los héroes revolucionarios, no solo confirma la teoría marxiana por la que una disposición romántico-moral tiene a la arbitrariedad violenta como una de sus determinaciones, sino que también verifica el juicio de Lukács -decisivo en la decisiva *Historia y conciencia de clase-* de que la socialdemocracia alemana solo puede oscilar entre una estimación pasiva y desactivada de la empiria, a la que tiene por mera facticidad, y una sobrestimación exacerbada de la presunta altura moral de su propia interioridad (cf. LUKÁCS, 1969, p. 41ss.).

La perversa bondad socialdemócrata, que Walter Benjamin llamaría luego a pulverizar con la amoralidad informe de la violencia surrealista (cf. BENJAMIN, 1998, p. 55ss.), es atacada in nuce por la sátira de Marx y Engels. No ha de sorprender pues que la primera parte del opúsculo constituya una parodia de la biografía, el género que en el desarrollo alemán de los siglos XIX y XX estuvo dirigido a la fundamentación histórica del misterio del carácter, de la formación de una personalidad privada. En este caso, se ridiculiza la vida de Gottfried Kinkel, un exilado alemán que, a raíz de la publicidad que ganara en un confuso episodio de la insurrección de Baden y de una novelesca evasión de prisión, se forjó una figura en la parte miserable de la escena política londinense de los revolucionarios europeos. Kinkel había publicado una autobiografía con el

rimbombante título de Verdad sin poesía. Libro de apuntes biográfico (1850), en el que asumía un espíritu humilde, objetivista e imparcial, al punto de que aparentaba un discurso inconexo con el supuesto fin de no poetizar la verdad histórica. Anticipando en gran medida los análisis de Siegfried Kracauer sobre la biografía como arte de una burguesía decadente, Marx y Engels denuncian los procedimientos compositivos de una forma que se halla al servicio de consagrar a un “piojo” (MARX y ENGELS, 2015, p. 66). A pesar de los intentos de Kinkel por velar su artificio, en su escrito es cargada de significación teleológica toda nimiedad contingente. Esto, de acuerdo con un pasaje de la sátira que se halla sugestivamente tachado en el original conservado, se consigue con una “fanfarronada” (p. 52). La fanfarronada del personaje tiene dos manifestaciones salientes: por un lado, el despliegue de un concepto de formación y un concepto de experiencia que no se fundan en la praxis, sino precisamente en el repliegue del individuo sobre su interioridad y en la preferencia a remitirse o a un pasado falseado o a un futuro que no solo es fantasioso, sino que también implica una irresponsabilidad para con las tareas del presente. “Gottfried, que en general no experimenta absolutamente nada”, se lee en Los grandes hombres del exilio, “retorna por supuesto siempre en sus vivencias a sus sentimientos íntimos” (p. 55). Esta renuencia a la acción se encuentra asociada, por otro lado, con una apariencia de acción, pues el concepto moderno de carácter ha de probarse en su relación con el medio. Aquí destaca lo que Marx y Engels llaman “mentira romántica”, cuya “íntima esencia” es el disfraz: no se busca la resolución de ningún problema, no se procura ninguna aproximación auténtica al objeto, sino que simplemente lo único que importa es que el otro reconozca la apariencia como esencia. De ahí que, en lo amoroso, la autobiografía de Kinkel confiese a los ojos de Marx y Engels dos tipos posibles de contacto amoroso: aquel en el que la mujer amada solo ha de servir para el autocontentamiento del amante de su “altura moral”, lo que abierta y explícitamente lleva a la degradación de la mujer, que es usada caprichosamente una y otra vez. Por otro lado, cuando el amor romántico no hace de su amante un objeto manipulable, asume la forma del contrato cínico: se trata de la unión de dos personas que, igualmente disfrazadas, establecen un contrato provisorio bajo la apariencia del amor auténtico en el que exclusivamente siguen sus intereses egoístas. De un modo que no deja de ser un tanto irónico, la historia de Kinkel constituye para el narrador de la sátira la prueba del descubrimiento de Hegel sobre el trastocamiento de la conciencia noble en infame (p. 69). El romanticismo sentimental de la biografía de Kinkel, que oscila entre los correlatos amorosos de la explotación y el contractualismo económicos capitalistas, se traduce también en lo político. Kinkel y sus secuaces, entre los que se encuentra el otrora colega de Marx Arnold Ruge, resultan ser maestros en el arte de crearse un carácter únicamente a partir de la repetida aparición en la escena pública, en cuyas tablas se esmeran inescrupulosamente por ostentar una apariencia noble.

Si de lo que se trata es de destruir esta falsa personalidad romántica, esta, en palabras de Marx y Engels, “reputación sin trabajo” (p. 70), no debe sorprender que la sátira asuma aquí la forma de un trabajo sin reputación: por un lado, la enunciación evita todo recurso a la autorreferencia, de manera que, en manifiesto contraste con la rigidez estatutaria del enunciador romántico, la figura del satírico sea huidiza, evanescente; solo se limita a mostrar la contradicción entre sustancia efectiva y sustancia presumida de un modo inmediato. Es llamativo en este sentido que los autores hayan tachado precisamente aquellos pasajes en los que, luego de la presentación de un rasgo contradictorio en el personaje, se procede a la interpretación. Este modo, que es coherente con la conceptualización moderna de la sátira que se inaugura con Schiller y que es concretizada por Lukács en 1932, posee en el escrito de 1852 por momentos una tendencia al montaje: la discordancia inmediata de esencia y apariencia se plasma mediante la yuxtaposición de pasajes de la propia autobiografía de Kinkel, o de la contraposición entre la palabra de Kinkel y un relato de hechos de la vida de Kinkel empíricamente comprobables.

Este trabajo sin reputación, dirigido a la destrucción de estos “contrarrevolucionarios de cuerpo entero”, tal como los llaman Marx y Engels, remite directamente a aquella dedicación radical al objeto que el joven Marx exige para la verdadera crítica, y en la que no deben mediar condicionamientos morales. Pero también la sátira resulta una solución por lo menos temporariamente efectiva con respecto a otro problema que Marx y Engels detectan in nuce en 1852 y que reviste una actualidad feroz en el capitalismo desarrollado: la apropiación de la protesta por parte de los mecanismos contra los que se protesta. En los intercambios epistolares que precedieron a la redacción de *Los grandes hombres del exilio*, preocupó a Marx y Engels la posibilidad de que su escrito fuese absorbido políticamente por la reacción alemana, lo que conduciría a potenciar la victimización de los farsantes, y reforzaría su heroicidad espectacular. Entonces deciden un modo enfáticamente satírico de representación, pues la sátira aspira a construir un sujeto no manipulable. Parece como si se tratara, en este escrito de Marx y Engels, de un sujeto que declara, como aquel verso de Brecht, que “en mí tienen ustedes a alguien, sobre el que ustedes no pueden construir” (1967, p. 261).

4. Conclusión

La sátira participa de manera central en la crítica de Marx y Engels a la ideología burguesa, una crítica que mucho más allá de la mera denuncia de la falsedad. En este ámbito, la sátira resulta un terreno fecundo para la destrucción de la visión romántica del mundo, en la medida en que logra desnudar la exacerbación subjetivista y la atrofia

objetiva y allana el terreno para el trabajo de la dialéctica. Aquí se torna inequívoco el valor realista-crítico de la sátira en Marx y Engels: a diferencia de la visión particularista, hobbesiana, que atraviesa casi toda la teoría literaria, se trata en este caso de un modo compositivo especialmente fecundo para iluminar, de una manera objetiva, amoral, los modos generales en los que la conciencia participa de la reproducción del sistema capitalista.

Referencias

ANGENOT, Marc. *La Parole Pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris: Payot, 1982.

ARNTZEN, Helmut. Satire. In: BARCK, Karlheinz (ed.). *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden: Volumen 5 (Postmoderne-Synästhesie)*. Stuttgart: Metzler, 2003, p. 345-364.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1998.

BENJAMIN, Walter. El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea. In: _____. *Iluminaciones V*. Madrid: Taurus, 1998.

_____. *La novela de cuatro cuartos*, de Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Madrid: Taurus, 1975, p. 103-114.

BLOCH, Ernst. Inhibición y tragedia en camino a la real autoinvención. In: BLOCH, Ernst et al., *Antología de estudios críticos sobre Bloch*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2001, p 5-12.

_____. *Thomas Münzer, teólogo de la revolución*. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.

- BONAVENTURA [August Klingemann]. *Nachtwachen*. Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1916.
- BRECHT, Bertolt. *Gesammelt Werke 8. Gedichte 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- CHASIN, José. Marx. *Ontología y método*. Buenos Aires: Herramienta, 2015.
- CORNÚ, Auguste. *Carlos Marx. Federico Engels. Del idealismo al materialismo histórico*. Buenos Aires: Platina–Stilcograf, 1965.
- GRIFFIN, Dustin. *Satire. A Critical Reintroduction*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.
- HEINE, Heinrich. *La escuela romántica*. Buenos Aires: UNSAM y Biblos, 2007.
- _____. *Sämtliche Werke 4. Düsseldorfer Ausgabe*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1985.
- HOBBS, Thomas. *The Elements of Law, Natural and Politic*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- HODGART, Matthew. *La sátira*. Madrid: Guadarrama, 1969.
- HORACIO, Quinto Flaco. *Las Poesías*. Volumen 3. Madrid: Librería de Don José Cuesta, 1844.
- LIFSCHITZ, Michail. *Karl Marx und die Ästhetik*. Dresden: Verlag der Kunst, 1960.
- LUKÁCS, György. *Historia y conciencia de clase*. México: Grijalbo, 1969.
- _____. *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: La Pléyade, 1971.
- _____. Sobre la cuestión de la sátira. In: BURELLO, Marcelo, ROHLAND DE LANGBEHN, Régula y VEDDA, Miguel (orgs.). *Teoría crítica de la sátira*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 2005, p. 5–28.
- LUKÁCS, György. *Sobre Marx y Lenin*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- MARX, Karl y ENGELS, Federico. *La Sagrada Familia*. México: Grijalbo, 1958.
- _____. *Los grandes hombres del exilio*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2015.
- MARX, Karl. *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- MCLELLAN, David. *Marx y los jóvenes hegelianos*. Barcelona: Martínez Roca, 1971.
- MEW – MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Marx Engels Werke*. 44 tomos. Berlín: Institut für Marxismus–Leninismus beim Zentralkomitee der SED / Dietz Verlag / Rosa Luxemburg–Stiftung, 1956–1990.

QUINTERO, Ruben. Introduction: Understanding Satire. In: QUINTERO, Ruben (org.), *A Companion to Satire*. Oxford: Blackwell, 2007, p. 1–11.

SCHILLER, Friedrich. *Poesía ingenua y sentimental. De la gracia y la dignidad*. Buenos Aires: Clásicos Hachette, 1954.

SOTELO, Laura. Prefacio. In: MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. *Los grandes hombres del exilio*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2015, p. 9–45.

SWIFT, Jonathan. *The Battle of the Books*. Londres: Chatto and Windus, 1908.

VEDDA, Miguel. Introducción. In: HEINE, Heinrich. *Ludwig Börne. Un obituario*. Buenos Aires: Gorla, 2009, p. 5–58.

WILSON, Edmund. *To the Finland Station*. New York: New York Review Books, 2003.