

CERRADOS 47

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ano 27 – 2018

MARX:
ARTE, LITERATURA E PRÁTICA



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - UnB

Reitora

Márcia Abrahão

Vice-reitor

Enrique Huelva Unternbaum

Decana de pesquisa e pós-graduação

Helena Shimizu

Diretora do Instituto de Letras

Rozana Reigota Naves

Chefe do departamento de Teoria Literária e Literaturas

Pedro Mandagará

Coordenador do programa de Pós-Graduação em Literatura

Danglei de Castro Pereira

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Equipe Editorial

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor layout e texto

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Conselho Executivo

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Sylvia Helena Cyntrão

Rogério da Silva Lima

Wilton Barroso-Filho

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada semestralmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos

CERRADOS 47

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 27 | dez. 2018

ISSN 1982-9701

A produção prática de um mundo objetivo, a elaboração da natureza inorgânica é a confirmação do homem como consciente ser específico, isto é, como um ser que vê na espécie seu próprio ser e em si a espécie. (...) [o animal] não produz mais do que o diretamente necessário para si ou para sua prole; produz em uma só direção, enquanto que o homem produz universalmente; [o animal] produz somente sob o império da imediata necessidade física, enquanto que o homem o faz mesmo sem ela, e até que se tenha libertado da necessidade física não começa a produzir verdadeiramente; o animal não se produz mais que a si mesmo, enquanto que o homem reproduz a natureza inteira; o produto do animal pertence diretamente ao seu corpo físico, enquanto que o homem é livre diante de seu produto. O animal não conhece outra medida e necessidade senão a da espécie a que pertence, enquanto que o homem sabe produzir com a medida de qualquer espécie e aplicar em cada caso um critério imanente ao objeto; daí que o homem modele segundo as leis da beleza.

Karl Marx

(Manuscritos econômico-filosóficos)

CERRADOS 47

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

ano 27 | dez. 2018

Brasília, Brasil. Páginas 1-268. Edição 24 dez. 2018.

ISSN 1982-9701



Programa de Pós-Graduação
em Literatura



UnB

Dossiê

“Marx: Arte, Literatura e Práxis”

Editor-Chefe

André Luís Gomes

Editores

Pedro Mandagará

Patricia Trindade Nakagome

Editor Assistente

Helciclever Barros da Silva Vitoriano

Organizadores deste n. 47

Ana Laura dos Reis Corrêa

Ana Aguiar Cotrim

Martín Ignacio Koval

Projeto Gráfico e Revisão Textual

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Capa

Luiz Eduardo Maklouf

Diagramação

Letycia Luiza de Souza

Bruna Ribeiro Basso

Apoio

Poslit/IL/UnB

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)

Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)

Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)

Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)

Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)

Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)

Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)

Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)

Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)

Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)

Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)

Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)

Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)

Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)

Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)

Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)

François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)

Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)

Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que **citada** a fonte.

Cerrados: revista/ do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

- Vol. 1, n. 1 (1992) - Brasília: PósLit, 1992 -

Semestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária Dialética. 3. Marx. 4. Estética. 5. Literatura - Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.

Programa De Pós-Graduação Em Literatura – PósLit

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Endereço: ICC Ala Sul, Sobreloja sala B1-012
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte - Brasília - DF
CEP: 70910-900
Telefone: +55 (61) 3107-7100

Sumário

Marx e a estética _____ 16
Ronaldo Rosas **Reis**

Cuerpo, trabajo, fetichismo: estética y religión de la vida cotidiana
en Marx _____ 30
Daniela Cápona **González**

Sátira en Marx y Engels _____ 58
Francisco García **Chicote**

Reading and Criticism, de Raymond Williams: la construcción crítico
y la relevancia de William Shakespeare _____ 80
Cecilia **Lasa**

“El más extraño pensamiento”. Sobre algunas lecturas marxistas
del *Quijote* _____ 98
Miguel **Vedda**

Arte y desfetichización: de Marx a Lukács _____ 112
Leonardo Bruno **Lopresti**

A hostilidade do capitalismo à arte e o desenvolvimento
desigual dos gêneros artísticos _____ 124
Juarez Torres **Duayer**

Catarsis e experiência receptiva na “Estética” (1963) _____ 134
de Georg Lukács
Renata Altenfelder Garcia **Gallo**

“Que tipo de liberdade deseja”: os limites da farsa, da tragédia
e da sátira em *O Processo* _____ 153
Hermenegildo **Bastos**

Lukács y las robinsonadas del siglo XVIII: la *laboriosidad* _____ como
atributo de la burguesía triunfante _____ 168
Martín Ignacio **Koval**
Jésica **Lenga**

Crítica literaria y marxismo en América Latina – paradojas _____ 187
Juan Pedro **Rojas**

Vidas secas e a perspectiva de emancipação social _____ 197
Bernard Herman **Hess**

O trabalho estranhado no espelho da Taberna Minhota:
reificação e fetichismo no realismo de Murilo Rubião _____ 217
Thiago Roney Lira **Borges**
Ana Laura dos Reis **Corrêa**

Natureza e modernização em “O cacto”, de Manuel Bandeira _____ 234
Wilson José **Flores Jr.**

Resenha

Escritos ficcionais: Escorpião e Félix e Oulanem, de Karl Marx ____ 246
Carlos Eduardo Ornelas **Berriel**

Tradução

¿Crítica desde la derecha o desde la izquierda? Respuesta a
Ernst Bloch _____ 250
Francisco García **Chicote**

Apresentação

“Não se trata, como imagina Sancho, de que cada qual possa trabalhar substituindo Rafael, mas de que todo aquele que leva dentro de si um Rafael possa desenvolver-se livremente.”

K. Marx e F. Engels (*A ideologia alemã*)

Após 200 anos de seu nascimento em 5 de maio de 1818, Karl Marx permanece como autor fundamental e incontornável para diversas áreas do conhecimento - filosofia, economia, ciências sociais, ecologia, cultura, arte e literatura. O bicentenário de seu nascimento neste ano de 2018, portanto, muito mais que homenagens, provoca a reflexão acerca do significado de sua obra para os dias atuais, especialmente no que diz respeito à estética. Embora Marx jamais tenha desenvolvido explicitamente uma teoria estética, a arte, em sua obra e em sua vida, ocupou posição essencial e nunca apenas acessória ou ornamental. A perspectiva estética se integra tão perfeitamente e se articula com tanto vigor à concepção de mundo robusta e dinâmica desenvolvida por Marx, que I. Mészáros, em *A teoria da alienação em Marx*, afirma que, “assim como não é possível apreciar o pensamento econômico de Marx ignorando suas opiniões sobre a arte, é igualmente impossível compreender a significação de seus enunciados sobre questões estéticas sem levar em conta as suas ligações econômicas”.

Por sua riqueza e vitalidade, o pensamento estético marxista, ao longo da história, foi compreendido de diferentes formas, algumas até divergentes entre si, gerando polêmicas fecundas, que revelam convergências importantes e divergências, muitas vezes irreduzíveis, mas interpelativas frente à radicalidade da crítica da vida; entre posições equivocadas e acertos valiosos, o saldo final a ser considerado é que tais diferenças evidenciam a densidade e a fecundidade do pensamento estético marxista, que tem se mostrado sólido exatamente por suscitar variações, muitas vezes bastante tensas, sem permitir que seu núcleo central tenha sido definitivamente abalado – a arte como práxis que se contrapõe ao trabalho estranhado, como forma de humanização que tem sempre diante de si o desafio de acompanhar e captar, a cada novo momento, o real movimento da história dos homens presentes.

O dossiê “Marx: arte, literatura e práxis”, apresentado neste número da *Cerrados*, reúne artigos que têm como tema a problematização da literatura e da arte como práxis formulada por Marx e desenvolvida por estudiosos da estética marxista, entre eles Ernest Bloch, Raymond Williams e, especialmente, György Lukács. Encontram-se, também, no espectro da reflexão proposta por este dossiê da *Cerrados*, artigos que abordam as relações entre a estética de Marx e a crítica literária dialética brasileira; bem como a análise de textos literários nacionais e internacionais que tenham como escopo uma abordagem de base marxista. As autoras e os autores deste dossiê desenvolvem pesquisa em torno do tema proposto neste volume e atuam em diferentes universidades da América Latina: no Brasil, na Argentina e no Chile, por essa razão, oito, entre os dezesseis textos que compõem o dossiê, estão escritos em língua espanhola.

O primeiro conjunto de textos reúne artigos dedicados à relação entre a obra de Marx e a estética. Ronaldo Rosas Reis, em “Marx e a estética”, comenta as ideias de Marx expostas no Caderno III dos *Manuscritos de 1844*, destacando o papel da sensibilidade na formação estético-cultural do ser social, “sob o regime da propriedade privada, na qual a riqueza da arte é destinada aos ricos e, aos demais, privações”. Em “Cuerpo, trabajo, fetichismo: estética y religión de la vida cotidiana en Marx”, Daniela Cápona González parte da noção de sensibilidade - fundamental na obra do jovem Marx e presente em sua obra posterior, agora sob o ângulo das relações sociais fetichizadas e mistificadas no modo de produção capitalista – para articulá-la às noções de corpo, trabalho abstrato e fetichismo, a fim de apresentar uma análise estética de Marx entendida como uma teoria da fração do

sensível, cuja máxima expressão estaria na fórmula da religião do cotidiano. Francisco García Chicote, em “Sátira en Marx y Engels”, aborda a sátira como modo compositivo capaz de refletir adequadamente e criticamente as relações objetivas da modernidade e suas expressões ideológicas, desenvolvendo a questão da sátira a partir de sua conceituação; de seu vínculo, na obra do jovem Marx, com a crítica desapiedada da visão romântica; e de uma breve análise da sátira *Los grandes hombres del exilio*, escrita por Marx, Engels, Jenny von Westphalen e Ernst Dronke, em 1852.

No segundo bloco de textos, apresenta-se o exame de leituras marxistas de obras literárias – de Shakespeare e de Cervantes – realizadas por críticos marxistas ou de base marxista, como Raymond Williams, Ernst Bloch e György Lukács, bem como textos que abordam as relações entre Marx e Lukács acerca da problematização da literatura e da arte. Em “*Reading and Criticism*, de Raymond Williams: la construcción del crítico y la relevancia de William Shakespeare”, Cecilia Lasa investiga a construção do crítico literário e o estatuto da obra de Shakespeare nesse primeiro livro de Raymond Williams; Lasa evidencia, mediante às referências a Shakespeare feitas por Williams, o paradoxo entrevisto em *Reading and Criticism*: por um lado, há o reconhecimento da importância das condições sociais e históricas para a constituição dos leitores e da democratização do acesso à educação pública, gratuita e obrigatória na Inglaterra; por outro lado, Williams subtrai o objeto e a metodologia de estudo, bem como a própria figura do crítico literário, do seu marco contextual. Miguel Vedda, em “‘El más extraño pensamiento’. Sobre algunas lecturas marxistas del Quijote”, analisa as leituras dessa obra realizadas por Ernst Bloch (*Espírito da Utopia* e *O princípio esperança*) e por György Lukács (*Teoria do romance* e o ensaio “Don Quijote”) e expõe as diferentes interpretações de ambos os autores em relação ao pensamento filosófico de cada um em seus respectivos períodos.

No artigo “Arte y desfetichización: de Marx a Lukács”, Leonardo Bruno Lopresti aborda a relação entre arte e desfetichização em Marx e Lukács, considerando o quanto a fundamentação ontológica e a centralidade do trabalho na obra de Marx permitem compreender a arte como uma forma específica da produção humana e como os conceitos de reflexo estético, particularidade e terrenalidade na obra de Lukács são importantes para elucidar o caráter desfetichizante das obras artísticas. Em “A hostilidade do capitalismo à arte e o desenvolvimento desigual dos gêneros artísticos”, Juarez Torres Duayer também trata da aproximação entre Marx e Lukács no campo da estética, tendo como eixo a

discussão acerca da hostilidade do capitalismo à arte e do seu desenvolvimento desigual, elaborada por Lukács, a partir de Marx, tanto na sua Estética, no que diz respeito às peculiaridades do reflexo estético na música, arquitetura, artesanato, jardinagem e cinema, quanto, a seguir, em *Para uma Ontologia do Ser Social*, obra em que Lukács demonstra como a hostilidade apontada por Marx afetou o desenvolvimento autônomo e desigual das artes e dos gêneros artísticos.

A próxima sequência de artigos é composta por três textos referentes à estética marxista desenvolvida por György Lukács. Em “Catarsis e experiência receptiva na Estética (1963) de Georg Lukács”, Renata Altenfelder trata da experiência da estética da recepção e da ideia de catarsis presentes na estética de maturidade de Georg Lukács, considerando que o seu projeto original foi organizado em três partes: a particularidade do fato estético, os problemas do reflexo artístico e, por fim, a tipologia filosófica do comportamento estético. Hermenegildo Bastos, em “‘Que tipo de liberdade deseja’: os limites da farsa, da tragédia e da sátira em O Processo”, busca salientar, com base na comparação entre Kafka e Hoffmann feita por Lukács, a força satírica resultante da relação limítrofe entre a comédia experimentada por Josef K. e a dimensão trágica decorrente da ausência de saída para o personagem de O Processo, de Kafka. No texto “Lukács y las robinsonadas del siglo XVIII: la laboriosidad como atributo de la burguesía triunfante”, os autores Martín Ignacio Koval e Jéscica Lengua abordam um corpus de robinsonadas do século XVIII à luz da noção de laboriosidade, desenvolvida por Lukács em “La novela” (1934), apresentada como atributo básico dos heróis desses romances e manifestada neles pelo fato de que todos os Robisonos são protestantes e realizam um trabalho que poderia ser classificado, de acordo com Marx, como não alienado.

No quarto e último conjunto de artigos que compõem este dossiê, reunimos estudos que abordam as relações entre a estética marxista, a crítica literária dialética latino-americana e a análise de obras da literatura brasileira: romance, conto e poema. Em “Crítica literaria y marxismo en América Latina - paradojas”, para discutir o paradoxo de haver uma produção literária de alta qualidade na América Latina, onde as condições econômicas e sociais são atrasadas e periféricas, Juan Pedro Rojas tem como ponto de partida os escritos de Marx e Engels sobre estética que abordam a relação entre estrutura e superestrutura, a autonomia da arte e as incongruências entre o desenvolvimento artístico e o das forças produtivas; em seguida, o autor situa essa problemática na América Latina,

considerando as seguintes questões: a plasticidade cultural dos escritores latino-americanos a partir da crítica de Ángel Rama e Antonio Candido, o trabalho de Roberto Schwarz acerca de Machado de Assis e o estudo crítico de Beatriz Sarlo a respeito de Borges. Bernard H. Hess, em “*Vidas secas* e a perspectiva de emancipação social”, reconhece nessa obra de Graciliano Ramos a figuração artística de uma tensão “que expõe mundos desiguais, mas que compartilham a necessidade e a possibilidade do progresso humano, a uns, concedido, negado a outros”; segundo Hess, essa tensão, figurada na obra de forma dialética, expressa a possibilidade de sua própria superação histórica. O artigo de Thiago Roney Lira Borges – “O trabalho estranhado no espelho da Taberna Minhota: reificação e fetichismo no realismo de Murilo Rubião” – analisa o conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, a partir dos conceitos marxianos de trabalho estranhado, reificação e fetichização da vida, para demonstrar que a construção do realismo artístico, diante das exigências das condições históricas, precisa, muitas vezes, como reconhece György Lukács, recorrer ao gênero fantástico. Em “Natureza e modernização em ‘O cacto’, de Manuel Bandeira”, Wilson José Flores Jr. apresenta uma análise desse poema de Bandeira, “no qual natureza e cultura se combinam numa construção estética de primeira ordem que expressa uma crítica ativa à modernização brasileira”; a análise é parte de uma pesquisa mais ampla, de base materialista, acerca da relação entre a figuração estética da natureza e diferentes figurações da modernização brasileira em Manuel Bandeira.

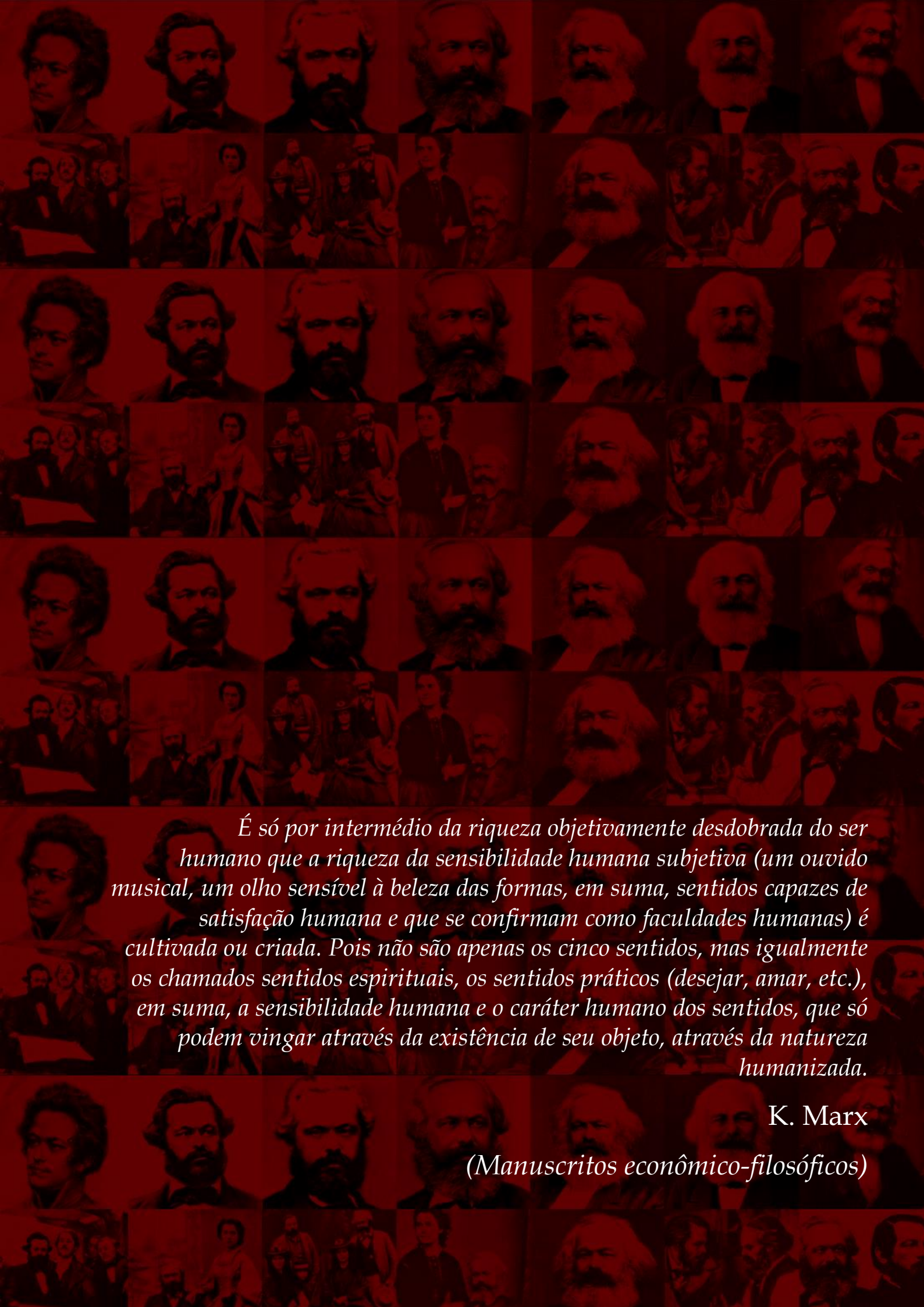
Após o dossiê “Marx: arte, literatura e práxis”, o número 47 da *Cerrados*, conta ainda com duas outras seções. Na seção “Resenha”, Carlos Eduardo Ornelas Berriel apresenta a publicação de *Escritos ficcionais: Escorpião e Félix e Oulanem* (Boitempo, 2018), que expõe uma faceta pouco conhecida de K. Marx, a de autor de textos literários: o pequeno romance satírico *Escorpião e Félix* e o drama em versos *Oulanem*, ambos escritos em 1837. Embora essa produção tenha ficado restrita à sua juventude (Marx contava dezenove anos de idade) e tenha sido considerada pelo próprio autor como irrelevante e indigna de publicação, o caráter satírico e irônico dessas duas pequenas e fragmentárias peças literárias não só jamais foi abandonado por Marx, mas se desenvolveu ao longo de sua obra como uma inconfundível marca estilística, indispensável para expor “sua visão da história e sua ideia de que o mundo precisava ser completamente revolucionado”.

Na seção “Tradução”, Francisco García Chicote nos proporciona a leitura de “¿Crítica desde la derecha o desde la izquierda? Respuesta a Ernst Bloch”. Trata-se de um ensaio de

G. Lukács escrito em 1943, em forma de carta ao amigo Ernest Bloch, em resposta ao breve artigo “Der Nazi kocht im eigenen Saft” (El nazi se cocina en su propia salsa), escrito por Bloch e publicado em 1942. Em nota, o tradutor informa que o texto de Lukács foi encontrado pelo historiador do Partido Comunista Károly Urbán no Arquivo Central do Partido do Instituto de Marxismo-Leninismo do Comitê Central do Partido Socialista Unificado da Alemanha, na República Democrática Alemã, tendo sido publicado em alemão apenas no ano de 1984, por Miklós Mesterházi e György Mezei, em Budapeste, como parte de uma edição atualmente indisponível do Arquivo Lukács. Agora, oportunamente traduzido para o espanhol, esse texto de Lukács integra a publicação deste número da Cerrados.

Finalizamos esta apresentação com os nossos mais sinceros agradecimentos às autoras e aos autores dos artigos que compõem este número da Cerrados, ao Editor-Chefe André Luís Gomes e, muito especialmente, ao Editor de layout e texto Helciclever Barros da Silva Vitoriano e às coordenadoras do Projeto Gráfico deste volume, Letycia Luiza de Souza e Bruna Ribeiro Basso. O trabalho de cada um foi indispensável para que pudéssemos construir coletivamente o dossiê “Marx: arte, literatura e práxis” como uma forma de pequena contribuição à luta concreta de mulheres e homens pela vida e pela humanização, sem a qual a arte não encontra o caminho para a realidade mesma, e pela qual a obra de Marx, após 200 anos, continua plena de sentido.

Ana Aguiar Cotrim
Ana Laura dos Reis Corrêa
Martín Ignacio Koval



É só por intermédio da riqueza objetivamente desdobrada do ser humano que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva (um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, em suma, sentidos capazes de satisfação humana e que se confirmam como faculdades humanas) é cultivada ou criada. Pois não são apenas os cinco sentidos, mas igualmente os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (desejar, amar, etc.), em suma, a sensibilidade humana e o caráter humano dos sentidos, que só podem vingar através da existência de seu objeto, através da natureza humanizada.

K. Marx

(Manuscritos econômico-filosóficos)

Marx e a estética

Marx and the aesthetics

Ronaldo Rosas **Reis**

Ronaldo Reis é Professor
Titular aposentado da
Faculdade de Educação da
Universidade Federal
Fluminense. Credenciado
permanente no Programa de
Pós-Graduação em Educação
da UFF.

ronaldorosas@id.uff.br.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-4837-2650>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumo

O artigo comenta as ideias de Marx expostas no Caderno III dos Manuscritos de 1844, destacando o papel da sensibilidade na formação estético-cultural do ser social. Analisa criticamente a dualidade estrutural dessa formação sob o regime da propriedade privada, na qual a riqueza da arte é destinada aos ricos e aos demais privações. Ao fim e ao cabo, parafraseando Lukács, o objetivo do artigo é apreender e debater as tensões dialéticas no “campo da luta entre experiências passadas e novas impressões provocadas pela arte”.

Palavras-chave: Marx. Estética. Sensibilidade. Ser social. Formação estético-cultural.

Abstract

The paper comments the ideas of Marx exposing in the Book III of the Manuscripts of 1844, highlighting the role of sensibility in the aesthetic-cultural formation of the social being. It critically analyzes the structural duality of this formation under the regime of private property, in which the wonders of art is destined for the riches peoples and for other people's privations. After all, to paraphrase Lukács, the aim of the article is to apprehend and debate the dialectical tensions in the “field of struggle between experiences and new impressions provoked by art”.

Keywords: *Marx. Aesthetic. Sensibility. Social being. Aesthetic-cultural formation.*

Apresentação

Neste artigo retomo dois temas que abordei nos anos de 2004 e 2015, respectivamente¹. Em ambas oportunidades se tratava de atender à exigência de ampliação do debate crítico em torno das ideias estéticas de Marx, e refletir sobre a relação arte e valor. Assim, no limite de uma exposição como essa, nosso breve percurso será o de, primeiramente, apresentar dois pensadores que precederam e influenciaram as ideias estéticas de Marx, para, em seguida, apresentar e comentar a tese marxiana acerca da sensibilidade e do seu caráter formador do ser social. Observaremos, nesse sentido, a dimensão extraordinária da dualidade nesta formação sob o regime da propriedade privada e da exploração dos sentidos do trabalhador. Em complemento, com base na orientação ontológica de Marx e com a intenção de apresentar um tema pouco estudado nos debates sobre estética e arte, mesmo nos meios marxianos, comentaremos a relação arte e valor. Ao fim e ao cabo, nosso objetivo é apreender e debater as tensões dialéticas, como diz Lukács, no “terreno da luta entre experiências passadas e novas impressões provocadas pela arte” (1978, p. 293).

Dois precedentes

Minha consciência é minha relação com o que me cerca.
(Marx–Engels, 2002)

Alexander Baumgarten: por uma gnosiologia da sensação

Ao formular, em 1750, a ideia de que os sentidos e o espírito humano formam uma totalidade indissociável, o filósofo alemão Alexander Baumgarten daria início à difícil caminhada do pensamento estético em busca de uma reconciliação com a concepção de Aristóteles sobre a arte: uma ciência “semelhante à episteme” (Bayer, 1979, p. 305). Dessa forma pioneira para a época, Baumgarten caracterizaria o pensamento estético como uma gnosiologia da sensação. Ou, por outra, uma teoria do conhecimento dos sentidos humanos (Reali; Antiseri, 1988). Até então apartados tanto pelo misticismo agostiniano como pela metafísica tomista, sensibilidade e razão seriam apreendidos por Baumgarten como elementos orgânicos de um mesmo corpo, a estética, motivo pelo qual esta última

¹ Cf. REIS, 2004 e 2015.

é apresentada pelo filósofo como uma ciência com leis próprias, ou seja, autônomas da filosofia geral. Na segunda metade do século XVIII, a despeito das ideias estéticas de Baumgarten terem influenciado um grande número de teóricos na Alemanha e na Inglaterra, se verificou que tal influência era algo restrito, porquanto apropriadas e adequadas aos propósitos do ceticismo e do empirismo dominantes na época. Nesse sentido, diferentemente do encontro da sensibilidade e da razão numa totalidade, tal como concebida por Baumgarten, a estética seria reduzida ao domínio único do sentimento, cujo escopo seria o de gerar um corpo de regras para a produção da obra de arte, e de um instrumento de análise dos seus efeitos psicológicos (Idem, 1988)².

Hegel e a teleologia dos fatos estéticos

Publicados postumamente em 1835, os volumes da Estética de Hegel se aproximariam dos pressupostos aristotélicos e baumgartiano da totalidade indissociável entre sensibilidade e razão. Para Hegel a arte é “um modo de manifestação particular do espírito humano” (1977, p. 15), reconhecendo a partir disso que a estética é “uma ciência da arte integrada a um processo dialético e metafísico” (Bayer, 1979, p. 305). Seja por apreender que a estética forma “um elo necessário no conjunto da filosofia” (1977, p. 13), seja porque concebe a filosofia uma “totalidade com um começo em todas as partes, [...] sendo este começo, em todas as partes, um resultado” (Idem, pp. 15–16), Hegel considera aquela integração obrigatória. Com efeito, ao integrar a estética ao processo dialético, portanto, ao conjunto da filosofia (a Ideia Absoluta), Hegel sugere ser a realidade apreendida pelos sentidos uma representação da Razão, “um discurso estético”, um “artefato cultural” por meio do qual a Vontade Coletiva, a Moral, o Direito, a Política do burguês se expressam (Eagleton, 1993). Destituída de objetividade, a atividade humana sensorial é para Hegel um mero reflexo da Ideia Absoluta, e o mundo sensível algo a ser contemplado e descrito nos termos de uma teleologia.

Pois foi precisamente essa definição que tornou a Estética de Hegel um atrativo na Inglaterra e na França. Não sendo muito bem aceita entre os teóricos alemães, as concepções hegelianas traziam alguns dos principais elementos chave do *modus operandi* dos artistas, arquitetos e desenhistas industriais burgueses, face à necessidade permanente de administrar conflitos mediante metamorfoses constantes do tólos estético.

² Sobre este assunto ver também LURIA, A. R. *Sensacion y Percepcion*. Barcelona: Fontanella, 1978.

Tais ideias correspondiam, sobretudo, à percepção que aqueles profissionais faziam da importância do progresso técnico e do surgimento de novos materiais para a experimentação e o desenvolvimento de formas estéticas autônomas em relação às normas e à linguagem artística então vigentes. Por fim, se não restam dúvidas que a Estética de Hegel representou um significativo passo em direção à compreensão científica da sensibilidade e, por extensão, do fenômeno artístico, não menos verdadeiro é que ao não levar em conta a práxis humana, tais concepções deram margem ao esquematismo teleológico das academias artísticas burguesas desde meados do século XIX.

Marx

Sensibilidade e dualidade na formação humana

Observando as contradições geradas a partir dos conflitos entre as forças produtivas e as relações sociais de produção, Marx e Engels, em *A ideologia alemã* (2002), apreenderam que o esteticismo exagerado da classe burguesa e o brutal ascetismo da sociedade capitalista do século XIX compunham as duas faces de uma mesma moeda. Na concepção dos autores, a realidade capitalista é hostil à plenitude do desenvolvimento da capacidade humana de criar. E embora Marx e Engels afirmem que de forma alguma isso tenha sido um impedimento à criação literária e artística, da mesma forma eles insistiriam que

[...] toda essa podridão só nos dá um resultado: [...] o conflito, pois pela divisão do trabalho, acontece efetivamente que a atividade intelectual e a atividade material – o gozo e o trabalho, a produção e o consumo – acabam sendo destinados a indivíduos diferentes (Marx–Engels, 2002, p. 27).

A ignorância do papel preponderante do trabalho na vida humana e das contradições daí decorrentes são, para Marx e Engels, um dos aspectos que o levaram a criticar as concepções estéticas de Hegel. De acordo com essa crítica, o idealismo hegeliano desconsidera que o indivíduo, sob o capitalismo, cria fantasmagorias acerca da sua própria representação no mundo. Da mesma forma, ao isolá-lo no interior da Razão, ou Ideia Absoluta, o idealismo hegeliano isola-o igualmente da relação com a natureza e do trabalho de transformá-la. Para Hegel, o indivíduo é levado a apreender a si próprio como um ser auto criador, estetizado pelas suas próprias experiências estéticas. Isso porque, ao desconsiderar a essencialidade do trabalho na vida humana, esse indivíduo “feito por si

mesmo” somente pode conceber a sociedade de maneira contemplativa e crescentemente desumanizada (Idem, 2002, pp. 36–37 e p. 99). No sentido contrário, Marx e Engels dirão que a existência de uma relação somente se justifica na medida em que ela existe para o próprio sujeito, pois, sendo a consciência um produto social

[...] o será enquanto existirem os homens. [A consciência] é, antes de mais nada, apenas a consciência do meio sensível mais próximo e de uma interdependência limitada com outras pessoas e outras coisas situadas fora do indivíduo que toma consciência [...] (Marx–Engels, 2002, p. 25).

Um ano antes de Marx e Engels darem início aos escritos de *A ideologia alemã*, portanto, em 1844, Marx havia publicado os *Manuscritos econômico–filosóficos*, (2004). Nos textos Marx reconhece o caráter histórico e social da sensibilidade confrontando a dialética materialista à estética idealista de Hegel. Em linhas gerais, Marx afirma que se “pensar e ser são [...] certamente diferentes, [no entanto] estão em unidade mútua” (Idem, 2004, p. 108), não seria outro o motivo pelo qual a apropriação da efetividade humana se dá mediante o acionamento dessa efetividade nas relações sociais. Marx dirá, complementando, que sendo o indivíduo o ser social, a consciência universal de cada indivíduo é apenas a figura teórica daquilo de que o ser social é figura viva, “ao passo que hoje em dia a consciência universal é uma abstração da vida efetiva e como tal se defronta hostilmente a ela” (Idem, 2004, pp. 107). É possível constatar que, nesse ponto, Marx, toma impulso na estética baumgartiana para fazer avançar a concepção da totalidade indissociável entre sensibilidade e razão, dedicando grande parte dele ao estabelecimento de uma historicização da sensibilidade.

O pressuposto marxiano de que o processo de humanização, compreendido como objetivo vital do homem para que este desenvolva todas as suas dimensões, se faz no e pelo trabalho, traz incluída a ideia de que o trabalho é também um movimento estético. Para Marx, assim como a razão não deve ser reduzida à esfera das ideias sob o risco de se tornar uma mera abstração lógica e/ou uma ideologia, da mesma forma a sensibilidade não deve ser tratada como um fenômeno desprovido de uma materialidade. Ao apreender o próprio elemento da expressão vital do pensamento, isto é, a linguagem, como sentido humano, Marx indica que os sentidos e o pensamento nascem e se enriquecem da relação específica do processo de humanização da natureza por meio do trabalho. Segundo suas palavras

O homem apropria-se do seu ser universal de uma maneira universal, portanto, como homem total. Todas as suas relações humanas com o mundo, isto é, ver, ouvir, cheirar, ter paladar, tato, pensar, olhar, sentir, querer, agir, amar, em suma, todos os órgãos da sua individualidade, que são imediatos na sua forma enquanto órgãos comuns são, na sua relação objetiva, ou seu comportamento diante do objeto, a apropriação desse objeto. A apropriação da realidade humana, a maneira como esses órgãos se comportam diante do objeto, constitui a manifestação da realidade humana (Marx, 2004, p. 108).

Aqui parece evidente que, apesar do impulso tomado a partir da gnosiologia da sensação baumgartiana, a força da ideia marxiana supera os limites daquela estética, e, ao se movimentar na materialidade histórica das relações humanas, o pensamento estético de Marx inaugura uma outra ontologia, na qual se apreende que “o comportamento [do indivíduo] para com o objeto [...] é o acionamento da efetividade humana” (Idem, 2004, p. 108). Nesse sentido, Marx concebe a formação dos cinco sentidos como “um trabalho de toda a história do mundo” (Idem, idem), a partir do que ele dirá que a verdadeira ciência é aquela que começa pela nossa sensibilidade, sendo esta nada mais do que “uma forma dupla de consciência e necessidade dos sentidos”. Nas palavras dele

[...é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas [...] (Idem, 2004, p. 110).

Não obstante, Marx procura evitar que tal ponto de vista não encerre uma tendência à mistificação do que seja percepção sensível, posto que isso levaria o conceito a ser utilizado como uma chave gnosiológica de acesso à arte, algo como a “coruja de Minerva”, atribuída à filosofia por Hegel. Para tanto, Marx agiria em duas frentes: de um lado, segundo Eagleton (1993, pp. 147–148), apreendendo a realidade humana como uma metáfora materializada do corpo trabalhador, no qual o sistema de produção econômica representa o elemento que rege o processo de descorporificação e espiritualização de homens e mulheres; de outro lado, vinculando o conhecimento artístico à exigência da práxis social, mediante a qual os sentidos humanos adquirem uma consciência teórica. Ou seja, segundo Marx, os sentidos (olhar, paladar, sonoro, olfativo, tátil) se tornam humano quando o objeto apreendido se torna social, condição, resumindo, “proveniente de homem para homem” (Marx, 2004, p. 109). O pensador alemão analisa em seguida a

dualidade da sensibilidade como parte da estrutura constitutiva da práxis social. Para ele, na medida em que a propriedade privada se apresenta como a expressão sensível do estranhamento do homem em relação ao seu próprio corpo, tal condição indica que sob esse regime a plenitude sensível de homens e mulheres se reduz ao simples ato de suprir suas necessidades elementares. Decorre daí uma ruptura da vida sensível, posto que nas condições examinadas o corpo trabalhador se encontra devastado pela necessidade de sobrevivência, limitado pela monotonia, a repetição, em suma, anestesiado de seus próprios sentidos. Aprofundando o caráter geral e específico dessa ruptura, Marx considera, sob o regime da propriedade privada, um duplo problema o estranhamento do objeto e do meio criativo em decorrência do trabalho executado. Não apenas porque o produto do trabalho não pertence ao indivíduo que o realizou, mas também porque a sua criatividade é reificada sob a forma de mercadoria como força de trabalho. Ora, se a história traduz a luta do homem pelo autocontrole da sua sensibilidade, tudo o que lhe é extensivo, da sociedade à tecnologia, se impõe como uma dualidade a ser superada como forma de recuperar a humanidade pilhada pelo trabalho empregado na produção da mercadoria. Acontece que, nos termos de Marx, sob o capitalismo, a força de trabalho é uma mercadoria como todas as outras, portanto, é valor, e, como tal, determinado como decorrência da natureza mesma do fenômeno (2004a, pp. 200–203). Nessa condição, Marx dirá que o regime da propriedade privada expressa sensivelmente o estranhamento do homem sobre seu próprio corpo, projetando a vida sensível (ou realidade corpórea) em direções antitéticas.

Com efeito, numa direção se encontra o corpo ocioso do desocupado das elites que, sem qualquer necessidade de sobrevivência, aliena-se da vida sensível, percebendo-se um aleijão. Sua vantagem sobre o próprio corpo, segundo Eagleton (1993), é que o seu dinheiro “recupera vicariamente a sua sensibilidade alienada pelo poder do próprio capital”, ainda que isso resulte num “corpo fantasma”, um “alter ego zumbi a recolher satisfações de segunda mão” (Idem, p. 149)³. A outra direção para onde se dirige a vida sensível é aquela na qual se encontra o corpo trabalhador. Devastado pela necessidade de sobrevivência, o corpo trabalhador percebe-se limitado pela fronteira da monotonia, da

³ Para citarmos apenas um exemplo, observe-se a simetria entre o crescimento e a valorização da subjetividade e a estetização do dinheiro em meio a vertiginosa expansão do capitalismo no curso do século XX. Ao ponto de, nas condições atuais do capitalismo tardio, os desejos imaginários do parasita social e o dinheiro se constituírem num fenômeno puramente estético.

repetição, em suma, anestesiado dos seus próprios sentidos, o trabalhador transforma seus impulsos criativos em instintos. Em outras palavras, se no nível da existência sensorial o indivíduo se encontra em condições de transcender suas próprias limitações mediante a utilização da sua criatividade, sob o regime histórico da propriedade privada e da exploração do trabalho assalariado, o indivíduo se encontra “cegamente biologizado” (Eagleton, 1993, p. 149). Nas palavras de Marx

Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia muito bem existir na forma mais rudimentar, e não como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade *animal* de alimentar-se. (2004, p. 110)⁴

Conforme dissemos mais acima, Marx não via na condição hostil da sociedade burguesa um impedimento para o trabalhador criar e fruir esteticamente, todavia ele chamaria a atenção para a dualidade na qual “os trabalhadores produzem maravilhas para os ricos – palácios, obras de arte, filosofia etc. – e para eles mesmos, trabalhadores, somente privações, casebres, deformações, imbecilidade e cretinismo” (2004, p. 82). A partir dessas considerações podemos concluir este primeiro tópico tomando como referência para o desenvolvimento seguinte a questão substantiva da dualidade estrutural da práxis social. Nele abordaremos a relação entre arte e valor considerando centralmente as tensões dialéticas nas relações sociais de produção da arte, sendo, de um lado, o trabalho do artífice, a atribuição do preço equivalente em dinheiro do objeto produzido, o meio de avaliação, circulação, exposição e comercialização do objeto artístico, e de outro lado a particularidade da receptividade do objeto artístico.

Arte e valor

Na sociedade burguesa, a quase totalidade dos textos com peso institucional sobre a arte, portanto, reconhecidos pela maior parte dos estudiosos, desconsidera as relações sociais presentes na sua produção, e, especialmente, a particularidade do lugar ocupado pelo ser social no conjunto dessas relações. Como diz Martins (2005, p. 123), sob o

⁴ Grifo do autor.

capitalismo, as obras de arte são apresentadas como objetos “já cristalizados enquanto criação artística, intrinsecamente distintos dos demais”, sendo esses últimos tidos como utensílios, objetos sem valor artístico inerente e submetidos a diferentes fins circunstanciais. Quer dizer, apesar da produção artística circular por galerias, museus, centros culturais etc., de ser cotada e negociada por marchands, galeristas, colecionadores e leiloeiros, o valor artístico atribuído à obra não oferece garantia alguma de que a mesma tenha sido historicamente apropriada pelo meio social sob a forma de conhecimento sensível. Portanto, sem elementos que confirmem substância de valor ao trabalho artístico que gerou a obra de arte. Parece natural que o senso comum tenha por ela, a obra de arte, o entendimento de que a arte em geral é algo desencarnado da história. Que não expressa nenhum sentido do trabalho e do conhecimento humano, e que é resultado de uma inspiração divina, mágica. Sem dúvida, se reconhecemos na concepção burguesa uma flagrante contradição entre a materialidade do sujeito social presente na obra de arte e a determinação do seu valor artístico, por certo devemos questionar o pressuposto da autonomia da arte em vista da sua circulação sob o modo de produção capitalista. A partir dessas formulações preliminares penso ser necessário associá-las à problemática do valor em geral na teoria marxiana.

Seguindo os passos de Marx na exposição do “método da economia política”, na introdução dos Grundrisse (2011, pp. 54–61)⁵, mais especificamente na abordagem acerca da realidade da lei do valor na economia capitalista, nosso autor assinala que assim como o trabalho, o valor é uma “categoria antediluviana” (p. 55), sendo, portanto, anterior ao modo de produção capitalista. Marx segue dizendo que na medida em que

A sociedade tem de estar continuamente presente como pressuposto da representação, a categoria simples do valor pode expressar [...] relações subordinadas de uma totalidade desenvolvida que já teve uma existência histórica antes que o todo se desenvolvesse no sentido que é expresso em uma categoria mais complexa (Idem, pp. 55–56).

⁵ Em um artigo ainda inédito, Mario Duayer argumenta que nos Grundrisse “Marx descreve os procedimentos da ciência em geral e não seu método, e é por isso que se pode inferir que a resolução da questão não é propriamente metodológica, epistemológica ou gnosiológica, mas ontológica” (2018, p.1). Para nós, a importância desta concepção está em seu posicionamento frente aos sistemas teóricos em disputa. Segundo Duayer, como crítica ontológica, a crítica da economia política restaura a historicidade da economia política, abre à prática humana a possibilidade de sua transformação e, em suma, “contribui para a criação de outra ontologia em que a humanidade não está condenada à reprodução infinita dela ou a ser mero espectador da história como contingência absoluta” (Idem, p. 10).

Com efeito, Marx afirma que se na sociedade capitalista a manifestação do valor se apresenta em sua forma plenamente desenvolvida, pois somente nessa sociedade a produção de mercadorias (incluindo o trabalho) se converte na forma geral de produção, torna-se necessário partir do valor [e não do trabalho] para alcançarmos para o conceito de capital⁶. A partir dessas considerações gerais acerca do valor na sociedade burguesa podemos voltar ao exame do valor artístico, todavia, seguindo ainda os passos do pensador alemão nos *Grundrisse*.

Mais adiante, ainda na introdução, os argumentos de Marx que expõem sobre as questões da produção, distribuição, consumo e circulação na sociedade capitalista, se estendem para as formas de consciência em relação às relações de produção e de intercâmbio (2011, pp. 61–64). No sexto ponto, mencionando “a relação desigual do desenvolvimento da produção material com o desenvolvimento artístico”, o pensador alemão sublinha “não conceber [em qualquer hipótese] o conceito de progresso na abstração usual” (Idem, p. 62). Um pouco mais adiante, Marx desenvolve um rico extrato no qual reflete sobre a dificuldade de compreendermos o fato da arte grega ainda nos proporcionar prazer artístico, pois, conforme suas próprias palavras, “não é possível a um homem voltar a ser criança sem se fazer infantil” (Idem, p. 63). Nesta reflexão é possível reconhecer não apenas a síntese marxiana de que “a anatomia do homem é a chave para a anatomia do macaco” (Idem, p. 58), como parece-nos muito claro a referência que ele faz aos seus próprios escritos estéticos de 1844, acerca da historicidade da sensibilidade. Portanto, temos aí recuperado dialeticamente o pressuposto ontológico da totalidade, no qual encontramos, de um lado, o ser social que caminha em direção a arte e, em sentido contrário, a eficácia estética do objeto artístico fazendo os homens reviverem os fatos reais “como algo essencial à própria vida, como momento importante também para a própria existência individual” (Lukács, 1978, p. 290). A partir deste conjunto de argumentos podemos inferir que o valor artístico de uma obra de arte é, nos termos lukcasianos, determinado pela sua eficácia social e humanista. Todavia, como lembra Lukács, esta eficácia “não consiste somente em uma embriaguez da receptividade direta, pois ela [a eficácia] tem um antes e um depois” (1978, p. 292). Para o filósofo húngaro sendo

⁶ Segundo Rosdolsky, “a primeira determinação do capital consiste em que o valor originário da circulação [é] o movimento no qual ele se posiciona como um valor e se realiza como valor” (2001, p.147). Contribuindo com essa compreensão, Araújo diz ser “a relação social capitalista fundada na compra da força de trabalho mercantil pelas personificações da lógica do capital, tem determinação causal ontológica, a produção de bens em grande escala”. (ARAÚJO, 2017, p. 2)

[...] evidente que qualquer sujeito receptivo coloca em confronto constante a realidade refletida pela arte com as experiências por ela adquiridas, [...] se torna inteligível o fato de que quando a eficiência é produzida muitas vezes nasce uma luta entre experiências passadas e novas impressões provocadas pela arte. E o terreno dessa luta é precisamente a correspondência do todo (Idem, p. 293).

Conclusão

Ao ressaltarmos ao longo desse texto o caráter estrutural da dualidade na práxis social, isto é, como parte da estrutura mesma do modo de produção capitalista, deixamos intencionalmente de lado a questão da educação estética. Retomo Marx a fim de colocar um termo nessas ideias. Examinando no *Capital* (2004a, p. 20) o custo da reposição da força de trabalho extinta por morte ou desgaste do trabalhador, Marx calcula que a educação ou treinamento dos seus filhos tem um custo variável “de acordo com o nível de qualificação: se ínfimo para a força de trabalho comum, entram no total dos valores gastos para a sua produção”. Já para a classe burguesa os investimentos em educação formal em geral e a educação estética em particular não tem fim.

Nas mãos do Estado burguês, seja para garantir a universalidade do belo como imagem positiva da burguesia no meio social, seja para atender aos interesses específicos do mercado de arte, a dimensão pragmática e o fim prático dos sentidos da arte são apropriados, mediados e finalmente metamorfoseados de acordo com os interesses e necessidades do momento. Desenhado como um projeto teleológico-educativo à maneira de Schiller (1989) – e também, por extensão, de Hegel –, a estética do belo e o tólos artístico burguês são sobrepostos a qualquer outra demanda social. Não sendo por outro motivo que mais acima chamamos a atenção para o fato de que sob o capitalismo a arte é apreendida pelo senso comum como algo estranhado. A velocidade da circulação de mercadorias no curso do século XX até a nossa época, não somente fez aumentar esse estranhamento como transformou os desejos imaginários da burguesia e o dinheiro em um fenômeno puramente estético. Fazendo referência à negatividade produzida pela indústria do entretenimento, o historiador Eric Hobsbawm sublinhou ironicamente que constitui um fato extraordinário que ela não tenha logrado “fazer do público um bando de idiotas” (1991, p. 37).

No atual estado de desenvolvimento capitalista, momento qualificado por Lukács como de uma “solidão ontológica peculiar” (1969, p. 38), e no qual é razoável admitir que –

retomando Mario Duayer (2018, p. 1) – “as interpretações mais influentes [do marxismo] não conseguem dar conta da orientação ontológica do texto marxiano”, me preocupa o fato de que no caso particular do tema aqui examinado não tenhamos conseguido refletir com a profundidade exigida sobre a sensibilidade e a arte no tempo presente. De todo modo, reconhecendo a necessidade e a urgência de mantermos viva a ideia de Lukács acerca da luta da arte pela emancipação humana, penso na importância da esquerda na América Latina manter um foro permanente de debates marxistas sobre a estética e a arte.

Referências

- ARAÚJO, Paulo Henrique Furtado. “Notas críticas à compreensão de Lênin sobre o Estado: revisitando O Estado e a Revolução”. In: ANAIS DO XIIº CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA. Niterói, 2017. Disponível em: <<http://www.abphe.org.br/uploads/ABPHE%202017/30%20Notas%20Cr%C3%ADticas%20%C3%A0%20compreens%C3%A3o%20de%20L%C3%AAAnin%20sobre%20o%20Estado%20revisitando%20O%20Estado%20e%20a%20Revolu%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2018.
- BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Estampa, 1979.
- DUAYER, Mario. *Marx: O Método da Economia Política como Crítica Ontológica*. Niterói, RJ: original cedido pelo autor, 2018.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones de estética*. Buenos Aires: La Pléyade, 1977.
- HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- LURIA, A.R. *Sensación y Percepción*. Barcelona: Fontanella, 1978.
- LUKÁCS, György. *Introdução à estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Tradução: Leandro Konder.
- MARTINS, Luiz Renato. “A arte entre o trabalho e o valor”. In *Crítica Marxista* n° 20. Campinas, SP: UNICAMP/CEMARX, 2005.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
Tradução: Luís Claudio Costa.

MARX, KARL. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004. Tradução:
Jesus Ranieri.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011. Tradução: Mario Duayer e Nélio
Schneider.

_____. *O capital*. Vol. 1 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004a. Tradução: Reginaldo
S'Antanna.

REALI, G.; ANTISERI, D. *História del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder,
1988, p. 694–695.

REIS, Ronaldo Rosas. “Trabalho e conhecimento estético”. In *Trabalho, educação e saúde*.
Rio de Janeiro: Escola Politécnica Joaquim Venâncio, FIOCRUZ, 2004, p. 227–250.
<http://www.scielo.br/pdf/tes/v2n2/02.pdf>

_____. “Arte e cidade. Considerações críticas sobre arte e valor na sociedade de classes”.
In: *Kriterion: Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2015, p. 317–333.

Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100512X2015000200317&script=sci_abstract
&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100512X2015000200317&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 29 nov. 2018.

ROSDOLSKY, Roman. *Génesis e estrutura do Capital*. Rio de Janeiro: UERJ/Contraponto,
2001.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
Tradução: Roberto Schwarz; Márcio Suzuki.

Cuerpo, trabajo, fetichismo: estética y religión de la vida cotidiana en Marx

Body, labor, fetishism: aesthetic and religion of everyday life in Marx

Daniela Cápona **González**

Daniela Cápona es licenciada en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Magister en Filosofía por la Universidad de Chile, Estudiante de Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, Investigación financiada por el proyecto de investigación CONICYT-PFCHA/Doctorado Nacional/ 2018 – Folio 21181516. Viña del mar, Chile.
dcapona@gmail.com.

© <https://orcid.org/0000-0002-0972-0245>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumen

La noción de sensibilidad es clave en la obra del llamado joven Marx, la cual es desplazada en su obra posterior, sin embargo, ésta sigue siendo una preocupación del filósofo alemán, pero desde otro ángulo, desde la pregunta por aquello que permite que las relaciones sociales de producción sean como son bajo el modo de producción capitalista, es decir, fetichizadas y mistificadas. De este modo, se plantea una articulación entre cuerpo, trabajo abstracto y fetichismo que permitirían plantear un análisis estético de Marx como teoría de la fracción de lo sensible, cuya máxima expresión se encontraría en la fórmula de la religión de la vida cotidiana.

Palabras Clave: Cuerpo. Fetichismo. Religión. Apariencia. Objetividad

Abstract

Sensibility is a keyword in the work of the so called Young Marx, which is displaced in his posterior work. nonetheless, this notion it still a concern to the German philosopher, but since another point of view, the question is which is the cause that allows that the social relations of production be like they are under the capitalistic mode of production, this is to say, under fetishism and mistification. Of this way, it is suggested that exist an articulation between body, abstract labor and fetishism, that will lead to contemplate an aesthetic analysis of Marx as a theory of the fraction of the sensibility, whose maxime expresion it is found in the formule of religion of everyday life.

Keywords: *Body. Fetishism. Religion. Appearance. Objectivity*

“La sensibilidad (véase Feuerbach) debe ser la base de toda ciencia. Sólo cuando parte de ella en la doble forma de conciencia sensible y de necesidad sensible, es decir, sólo cuando parte de la naturaleza, es la ciencia verdadera ciencia” (MARX, 2010, p.149).

“La falla fundamental de todo el materialismo precedente (...) reside en que sólo capta la cosa (Gegenstand), la realidad, lo sensible, bajo la forma del objeto (Objekt) o de la contemplación (Anschauung), no como actividad humana sensorial, como práctica; no de un modo subjetivo. (...) Feuerbach aspira a objetos sensibles, realmente distintos de los objetos conceptuales, pero no concibe la actividad humana misma como una actividad objetiva (gegenständliche)” (MARX, 1970, p.665).

El concepto de producción es central para Marx, no sólo para la crítica de la economía política capitalista y lo que ésta implica, sino también para formular su visión antropológica, que como Carlos Casanova menciona, “es indivisible de una determinada concepción estética del hombre (...) el hombre es, según Marx, ese ser que sólo existe en el modo de la praxis de sus sentidos, extrañado o apropiado, y confiado a lo posible en esas praxis de sí” (CASANOVA, 2016, p.7-8). Esta consideración estética, por lo tanto, no se refiere a la producción de obras de arte ni a la teoría estética que la acompaña, sino que se retrotrae al sentido originario de la aísthesis como sensibilidad. En este sentido, las fuerzas esenciales o fuerzas propias de las que habla el Joven Marx, son las fuerzas con las cuales el hombre se produce sensiblemente a sí mismo y al mundo objetivo en un proceso de co-creación respecto de la naturaleza, se trata de la actividad productiva del cuerpo como metabolismo con la naturaleza, la transformación de ésta en naturaleza inorgánica. Marx va a concebir el trabajo como la forma en que la actividad encuentra su concreción, sin embargo, realizará distintas distinciones para formular aquello que Hegel en su Fenomenología no atisbó, y es que si bien el trabajo se erige como una práctica positiva que permite el ascenso de la conciencia a la autoconciencia, Hegel no identifica una deriva negativa de esta actividad productiva: la alienación que acontece en

determinada forma del trabajo, propia del capitalismo, el trabajo abstracto. Y con ello, la inserción del cuerpo del trabajador en la circulación del capital en su consideración de capital variable, la reproducción de la fuerza de trabajo devenida mercancía, y con ello, la cosificación de las relaciones sociales de producción, en donde los cuerpos se ven sometidos a la extracción de la praxis/poiesis, de su actividad vital que permite su reproducción y la producción del mundo objetivo como valor uso, fragmentando y haciendo abstractas las cualidades sensibles de su actividad, esto es, erigiendo el trabajo abstracto y los lugares de su producción como un “dispositivo de desposesión de energías”, y al capitalismo como un “aparato confiscador de cuerpos/emociones” (SCRIBANO, 2016, p.34). Esto implica que, para Marx, hay una vinculación entre el cuerpo (que se produce a sí mismo en la actividad productiva), el trabajo (en su deriva negativa, abstracta) y el fetichismo, que, si bien es propio de la mercancía, introduce al trabajador como un elemento formante más de la teoría del valor. En esta unión conceptual lo que se puede deducir es una visión estética del hombre como producción de sí alienada, que consolida una determinada forma de religión de la vida cotidiana en virtud de los distintos procesos de fetichismo que Marx analiza en *El Capital*, proceso que tiene siempre una imbricación religiosa. En virtud de esto, el orden argumentativo se ceñirá a: 1. Analizar el problema del cuerpo y la sensibilidad a la luz del concepto de producción, 2. Examinar la noción de trabajo abstracto y la teoría del valor, padeciendo, por ende, el mismo fetichismo que Marx aduce a las mercancías, pero que, ahora, en tanto que el hombre “vende” o “arrienda” su capacidad de trabajar, puede considerarse como una forma particular de mercancía. 3. Articular la fórmula trinitaria en relación a los procesos de fetichismo y mistificación, para culminar con 4. Analizar el concepto de religión de vida cotidiana y cómo ésta nos permite construir una consideración estética como régimen de lo sensible, es decir, en cómo el capitalismo introduce formas y prácticas estandarizadas para reproducir una teoría de la potencia invertida o dislocada de lo social, para perpetuar y expandir cada vez más los horizontes de la producción y acumulación de capital.

I. Cuerpo y sensibilidad en Marx como horizonte estético de la producción

Es sabido que el concepto de producción es central en la obra de Marx, no sólo porque desde él puede elaborar su análisis crítico de la economía-política, sino porque además, permite pensar una nueva antropología que opera como condición de necesidad

del primer análisis señalado (CASANOVA, 2017, p.60), el cual se delinearé, principalmente, en sus escritos tempranos como los Manuscritos de economía y filosofía, las Tesis sobre Feuerbach, La ideología alemana y La cuestión judía, entre otros textos. Aquí el concepto de producción es el punto nodal que articula una determinada consideración estética –tal como afirma Carlos Casanova– como praxis de los sentidos, que se expresa en la producción de sí y del mundo objetivo, a lo cual se podría sumar, la misma producción espacial. Etienne Balibar va a aseverar que Marx va a suprimir la antañona distinción radical entre praxis y poiesis,

Desde la filosofía griega (que hacía de ella el privilegio de los ‘ciudadanos’, es decir, de los amos), la praxis es la acción ‘libre’, en la cual el hombre no realiza ni transforma otra cosa que a sí mismo, al procurar alcanzar su propia perfección. En cuanto a la poiesis (del verbo poiein: hacer, fabricar), que los griegos consideraban como fundamentalmente servil, es la acción ‘necesaria’, sometida a todas las coacciones de la relación con la naturaleza, con las condiciones materiales. La perfección que busca no es la del hombre, sino la de las cosas, los productos de uso (BALIBAR, 2000, p.47).

Esta distinción es de vital importancia para comprender cómo Marx puede articular sensibilidad y mundo material objetivado, no como naturaleza, como aquello dado y estático, sino en su transformación como naturaleza inorgánica (MARX, 2010, p.111), prolongación externa y objetivada de la misma corporeidad del hombre, en una unión indisoluble, de allí que afirme “que la vida física y espiritual del hombre está ligada con la naturaleza no tiene otro sentido que el de que la naturaleza está ligada consigo misma, pues el hombre es una parte de la naturaleza” (MARX, 2010, p.111–112). Pero esto no implica que la naturaleza se someta pasivamente a la acción del hombre, en una relación unidireccional y meramente instrumental, sino que hombre y naturaleza se co-crean en un acto de interdependencia. La naturaleza no es exclusivamente una categoría social, como afirmara Lukács, pues no se puede erradicar su carácter objetivo de exterioridad, pues ésta también ajusta la acción transformadora del hombre (SCHMIDT, 1977, pp.77–78). De allí que, tal como ejemplifica Marx, el ojo ha debido pasar por numerosos procesos histórico-sociales para devenir ojo humano, y lo mismo ocurre con los demás sentidos, éstos han de transformarse durante siglos mediante actos de producción de los hombres, para llegar a ser humanos, tal y como los conocemos ahora. En una fórmula más sintética: “la

formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días” (MARX, 2010, p.146), esto quiere decir que “la vida biológica de la especie sólo resulta posible a raíz del proceso social vital” (SCHMIDT, 1977, p.88), el cual es el trabajo concreto como trabajo social libre para la reproducción material de los hombres, praxis como producción de sí mismo y poesis como creación de los mismos objetos sensibles, pues, como explica Marx, “el ojo se ha hecho un ojo humano, así como su objeto se ha hecho un objeto social, humano, creado por el hombre para el hombre” (MARX, 2019, p.144).

Ahora, bien, para Marx, toda producción es siempre social, puesto que el hombre pone su género como objeto de su conciencia, y no su individualidad, reformulando aquí la teoría del ser genérico de Feuerbach, pero desde la praxis y no la contemplación. El hombre, entonces, “se relaciona consigo mismo como el género actual, viviente, porque se relaciona consigo mismo como un ser universal y por eso libre” (MARX, 2010, p. 111), es decir, todo acto productivo, aquel vital y el otro objetual, revela no sólo un conocimiento de la exterioridad que transforma, sino también un conocimiento de sí mismo como ser social, y aún más, como un ser social entre objetos. Es por ello que “la vida productiva es, sin embargo, la vida genérica. Es la vida que crea vida. En la forma de la actividad vital reside el carácter dado de una especie, su carácter genérico, y la actividad libre, consciente, es el carácter genérico del hombre” (MARX, 2010, p.112). En esta medida, la vida genérica exige la objetivación como proceso de exteriorización de las fuerzas vitales (como potencia y acción) de los sentidos, y por ello, como producción, pues el hombre es siempre un ser objetivo que depende de los objetos y crea objetos mediante los cuales modifica la naturaleza y se modifica a sí mismo, porque la alteridad, el afuera objetivo, es constitutivo de la propia sensibilidad en cuanto ambos están en una relación de co-dependencia. De allí que, para Marx, “el que el hombre sea un ser corpóreo, con fuerzas naturales, vivo, real, sensible, objetivo, significa que tiene como objeto de su ser, de su exteriorización vital, objetos reales, sensibles, o que sólo en objetos reales, sensibles, puede exteriorizar su vida” (MARX, 2010, p.192). De este modo, el cuerpo y sus órganos revelan, ser, por lo tanto, “productos históricos y formas metamórficas de la práctica social, como las formas de exteriorización a través de las que el hombre viene sensiblemente a la presencia” (CASANOVA, 2016, p.7-8). En esta medida, la concepción del ser genérico marxiana debe realizarse empíricamente en la sociedad, en una producción social que exprese

precisamente su carácter social como un ser-con, rechazando, por lo tanto, toda concepción sustancialista de los hombres, pues estos no son sólo en sí mismos, no son cosas allende la objetividad de la naturaleza y los otros, sino que, para hablar en términos spinozistas, son modalidades de ser que se realizan en la medida en que componen relaciones productivas, siendo éstas lo real de cada modo de ser. Es por ello que, posteriormente en los Grundrisse, en sus primeras páginas y, en cierta medida, como condición para la producción, Marx afirma que

El hombre es, en el sentido más literal, un zoon politikón no solamente un animal social, sino un animal que sólo puede individualizarse en la sociedad. La producción por parte de un individuo aislado, fuera de la sociedad (...) no es menos absurda que la idea de un desarrollo del lenguaje sin individuos que vivan juntos y hablen entre sí (MARX, 2009c, p. 4).

En este punto, es necesario distinguir conceptualmente actividad sensible (*sinnliche Tätigkeit*), producción y praxis, y posteriormente, el concepto de trabajo, pues todos estos apelan una suerte de actividad creativa, que no son sinónimas entre sí. Carlos Casanova expone de manera sucinta y sintética esta diferencia que, sin embargo, mantiene lazos de co-implicación entre sus términos, se trata de que:

La sensibilidad, separada de la praxis, queda subordinada al dominio de la productividad. A contrapelo de este dominio, Marx piensa la actividad misma como “sensible”. Por una parte, la sensibilidad es inseparable de la producción; no hay “vida sensible” que no sea la inmanencia de la producción de los medios sensibles. Por otra parte, la producción es, en su facticidad histórico-natural, inescindible de la sensibilidad: la actividad productiva sin sensibilidad, sin materia, sin cuerpo, incondicionada, esto es, sin la paciencia del otro, no es capaz de producir creativamente nada (CASANOVA, 2017, p. 83-84).

Esto pone en evidencia que sensibilidad, producción y praxis son conceptos interdependientes, no tienen sentido sin hacer referencia uno al otro, y cada uno hace referencia a una actividad que se despliega desde la sensibilidad como condición de posibilidad. De este modo, la noción de trabajo se vincula a su vez a esta tríada, pero de modo singular dependiendo de cómo éste sea concebido. Por ejemplo, cuando Marx hace referencia a que los sentidos son producto del trabajo de los hombres –mencionado anteriormente–, esta consideración del trabajo responde a un trabajo libre, realizado como

despliegue de la actividad productiva de la propia sensibilidad. El trabajo surge como necesidad de reproducir materialmente la existencia de los hombres, como actividad que representa una urgencia para el hombre mismo, en este sentido, el trabajo es un dispositivo natural, en tanto concreto y libre, como creación de valores de uso, pero su forma se encuentra sujeta a las condiciones histórico-sociales. Es por ello que el trabajo se ve luego sujeto a formas de organización, a determinaciones horarias y regimentaciones, derivando en un dispositivo que, en vez de potenciar la actividad sensible de los hombres como despliegue de fuerzas esenciales, la disloca y extrae, cosificando de este modo las relaciones sociales de producción. En esta medida, el trabajo no siempre es producción del mundo objetivo, pues el modo de producción capitalista introduce una nueva forma de trabajo, el trabajo abstracto, en cuyo seno está la base de la alienación. En esta medida, Adolfo Sánchez Vázquez acierta al aseverar que “la objetivación le ha servido al hombre para ascender de lo natural a lo humano; la enajenación hace que el hombre recorra esa misma dirección en sentido inverso, y en esto consiste precisamente la degradación de lo humano” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2005, p.28). La enajenación se comprende, por lo tanto, como el quiebre en el metabolismo entre el hombre y la naturaleza, y por ende, de su actividad social creativa, pues, “el hombre no se reconoce en los productos de su trabajo, en su actividad ni en sí mismo” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2005, p.28).

En esta modificación de la praxis de los hombres, devenida trabajo, en un modo de exteriorización de la actividad sensible que se realiza en valores de uso, y por ende, trabajo concreto, cualitativamente distinto destinado a la reproducción de la vida material, el trabajo constituye uno de los modos de producción del mundo objetivo y de realización del hombre. Precisamente aquí radica la crítica que Marx realiza a Hegel, en cuanto ve en el trabajo sólo objetivación, pero no su deriva negativa, la enajenación, alienación, cosificación (Cfr. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2005, pp.24-28). Esta deriva sucede por el trabajo abstracto, pues en éste no sólo se elimina su carácter cualitativamente diferencial, sino que además se posiciona como modo de expropiación y fragmentación, que, impulsado por el mismo fetichismo que se adhiere a este modo de producción, introduce un cambio en los regímenes de lo sensible, pues:

la expropiación involucra un hacer cuerpo las sistemáticas negaciones de vida que se transforman en la base de un sistema orientado a la muerte. La expropiación de energías es la primera manifestación de un hacer-al-hombre a imagen y semejanza del capital, entendiendo como trabajo acumulado: como actividad sensible de la cual se le enajena al hombre todo aquello que supere la mínima reproducción vital. La expropiación de energías es la base de una regulación sistemática de las sensaciones: la vida es pura disciplina fabril hecha carne (SCRIBANO, 2016, p. 11).

En estos escritos tempranos, específicamente en los Manuscritos de 1844, el concepto de alienación tiene un lugar central y constituye lo que podría decirse, es el núcleo filosófico de lo que se llama el joven Marx, que posteriormente será relevado y desplazado por lo que en *El Capital* será denominado como fetichismo (FERNÁNDEZ, 2014, p.27). Sin embargo, esto no significa que estos conceptos sean homólogos, pues evidencian procesos distintos, pero que convergen en una visión crítica del capitalismo como modo de producción, en cuanto ambos vinculan la noción de trabajo con el de cosificación (RIEZNIK, 2013, p.112), aunque de modos distintos, habiendo por la tanto en este punto, vasos comunicantes que trazan una línea –un tanto discontinua– entre ambas obras.

II. Fetichismo, forma valor y cuerpo.

El desarrollo del concepto de fetichismo en Marx aparece formulado de manera específica en el apartado del “Fetichismo de la mercancía y su secreto”, en el primer volumen de *El capital*, pero no es su única expresión, para Marx también hay un fetichismo del dinero y del capital, procesos que se articulan y expresan la totalidad del modo de producción capitalista. Si bien, muchas lecturas, como las del marxismo ortodoxo, relegaron la importancia de este proceso, hay una línea desde el mismo marxismo occidental con Lukács, Benjamin y Adorno, entre otros, que revitalizan el rol del fetichismo en el marco de la crítica de la economía política. Desde ya varios años, existen numerosos estudios que revelan, no sólo una nueva forma de aproximación a la obra de Marx, sino también el rol cardinal que éste cumple, como los análisis de Jappe, Kurz, Heinrich, Ramas, entre muchos –aunque con diferencias radicales en lo que refiere al modo en que es abordado y analizado. Heinrich afirmará que “fetichismo y mistificación son inversiones que no surgen a causa de una manipulación de los que tienen el poder, sino que proceden

de la estructura de la sociedad burguesa y de las acciones que reproducen permanentemente esta estructura” (HEINRICH, 2008, p.184). Con una tesis aún más radical, Clara Ramas dirá que “el fetichismo no se limita a la mercancía, sino que recubre todas las formas económicas del modo de producción capitalista”, esta posee, por lo tanto, una “dimensión sistémica y fundamental (...) como estructuradora del resto de categorías económicas” (RAMAS, 2018, p.83). A partir de esta idea, del carácter estructural de la fetichización –tanto de la mercancía, del dinero, como del capital– en el modo de producción capitalista, es que se puede dilucidar que los cuerpos mismos de los trabajadores se insertan en la cadena productiva del valor, pues precisamente el fetiche lo que permite es la cosificación. Más allá de un análisis de la alienación, cosificación o enajenación, lo que se pretende en este acápite es evidenciar el cambio en los regímenes de lo sensible que se ocasionan en virtud de estos procesos.

Michael Heinrich nos retrotrae a un diccionario de 1840 para verificar el verdadero sentido en que Marx utiliza este término, el cual afirma:

Fetichismo es la veneración divina de objetos (generalmente inanimados), fuerzas o fenómenos de la naturaleza. En el fetichismo, que es el nivel más bajo de los conceptos religiosos, el objeto del culto es el objeto sensible mismo (no su causa oculta), en tanto que exterioriza su fuerza para perjuicio o provecho de los hombres. Lo característicos de esta forma de religión es la elección arbitraria y el rechazo o alteración discrecional (HEINRICH, 2011, p. 167).

Desde este prisma el fetichismo de la mercancía debe comprenderse como un culto relativamente irracional a cosas sensibles, como una forma primitiva de religión en donde la mercancía es el nuevo objeto ritualizado. Esta noción de fetichismo tiene origen en la etnología y en el colonialismo del siglo XV, derivado probablemente del portugués *feitico*, que corresponde a magia, hechizo (RAMAS, 2018, p.52), precisamente porque en la magia lo que ocurre es un ocultamiento de las relaciones causales que permiten la realización del efecto. Usualmente hace referencia a una crítica de religiones cuyas sociedades son consideradas primitivas.

El fetichismo de la mercancía aparece justamente para dar cuenta que la realidad efectiva de la sociedad capitalista es estructuralmente fantasmática, pues, a pesar del racionalismo que impera ya en la Ilustración del siglo XVIII y el supuesto empirismo de la

economía política, su estructura social sigue erigiéndose a partir de la adoración de cosas sensibles, pero con cualidades particulares (HEINRICH, 2008, p.184). Estas cosas son las mercancías, productos del trabajo humano, que entran en comunicación entre ellas mediante el intercambio y por ende, alteran los procesos de socialización. Por ello, el producto no es una mera cosa, sino que, por el modo de producción capitalista, cuando éste “no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible” (MARX, 2013a, p.87), se trata de “un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (MARX, 2013a, p.87). Marx, por ende, al introducir este apartado, realiza una crítica a la supuesta racionalidad imperante que, con un halo de superioridad, creían haber superado el estado primitivo de adoración a objetos inanimados en virtud de la civilización gloriosamente alcanzada, sin saber que ellos mismo se encuentran sometidos a un fetiche singular, el de la mercancía. De este modo, Marx escribirá que

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, pues, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales propias de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores (MARX, 2013a, p.88)

Lo que ocurre, por lo tanto, es un proceso de inversión, con palabras del mismo Marx, un *quid pro quo*. El carácter social del trabajo se ve ahora como carácter de la mercancía, las relaciones sociales entre productores ahora son relaciones sociales entre mercancías en el intercambio, evidenciando a su vez su propio proceso de autonomización, intentando no dejar huella de que su origen está precisamente en las fuerzas productivas que las crearon. En resumidas cuentas, se trata de una personificación de las cosas –las mercancías–, simultánea a una cosificación de las personas –los trabajadores productores de mercancías.

De este modo, el fetichismo de la mercancía al velar los procesos de su propia producción, vela precisamente el trabajo que crea a las mercancías, e introduce una nueva forma de socialización entre mercancías. Sin embargo, el mismo trabajador vende su capacidad de trabajar al capitalista, su fuerza de trabajar misma deviene mercancía, sin embargo, “su absoluta peculiaridad, sin embargo, radica en el hecho de que este doble

carácter está totalmente arraigado en la vida, en el cuerpo de la persona y en el tejido social de la que forma parte” (MEZZADRA, 2014, p.84). Ahora bien, para explicar esto es necesario explicar cómo emerge el carácter social en las mercancías, que es precisamente el trabajo que impone el modo de producción capitalista, el trabajo abstracto, que es precisamente la forma de trabajo que se constituye como “sustancia generadora de valor” o como “sustancia valor”. El trabajo abstracto opera como condición de posibilidad del valor y del intercambio, y por ende, del régimen de socialización entre mercancías. Este tipo de trabajo lo que hace es precisamente abstracción de su carácter concreto, es decir de su cualidad concreta y diferencial, de este modo, todo trabajo humano se manifiesta cualitativamente igual a pesar de ser radicalmente diferentes. El trabajo abstracto realiza la operación de diluir las diferencias concretas que caracterizan cada tipo de trabajo, para realizar una igualdad: las mercancías son cualitativamente iguales en virtud del valor que adquieren, sin embargo, esta igualdad, uno de los emblemas de la Revolución Francesa, opera como homogeneización para restituir una nueva forma de desigualdad, pero ya no referida a la propia mercancía: se trata de “la desigualdad de la posesión” (HEINRICH, 2008, p.183). Pero también, y en virtud del mismo proceso, una desigualdad en los regímenes de lo sensible que ven abstraídas sus raíces concretas, su actividad vital no sólo se ve alienada como potencia social, sino también en su misma raigambre sensible, pues los objetos de su producción ya no le pertenecen, de allí que “en la desposesión energética de las fuerzas creadoras que anida en el desgaste de los músculos y en el cerebro, el capitalismo crea y hace pro-crear un conjunto de clases de hombres cuya desigualdad/diferencia se sostiene en sus capacidades/incapacidades cognitivo/afectivas” (SCRIBANO, 2016, p.47), esto implica que, la sensibilidad ya no opera en el hombre para-sí y para-nosotros, en el sentido social, sino para-otro, el capital. El proceso de abstracción que somete a las fuerzas productivas, introduce a su vez, una coacción cognitivo-afectiva, que también opera como factor determinante para comprender cómo el capitalismo opera desposeyendo no sólo a los cuerpos y su sensibilidad concreta, creativa como valor de uso, sino también desposesión cognitiva que permite perpetuar estructuras sociales en virtud de la quietud de un hábito de la vida cotidiana (“por la costumbre social”, en términos de El Capital, MARX, 2013a, p.86). Ahora bien, la importancia de esto radica en que, si las mercancías son cualitativamente iguales como valores, pueden ser intercambiadas, y es allí donde “se realiza la abstracción que está a la base del trabajo

abstracto” (HEINRICH, 2008, p.67). De allí que, el valor no sea una propiedad propia de las mercancías, algo de suyo, no se trata de horas de trabajo coagulado, en una concepción sustancialista que Michael Heinrich critica, por el contrario, tal como él mismo afirma: “el valor es algo puramente social, expresa la validez igual de dos trabajos completamente diferentes. Por consiguiente, expresa una determinada relación social” (HEINRICH, 2008, p.75). La mercancía instaaura, por lo tanto, su propia comunidad, su propio ordenamiento, ya que un producto puede determinarse como mercancía y hacer aparecer su valor sólo en virtud del intercambio, es decir, en su ser-con-otras-mercancías. En esta medida, la socialización acontece de forma exterior, al mismo tiempo que ésta se enmarca entre cosas, y ya no entre personas, y también entre personas que operan como cosas, pues el hombre se ve determinado por el trabajo abstracto. Esta determinación abstracta del trabajo, cabe aclarar, “no se trata de tal ‘abstracción mental’, sino de una ‘abstracción real’, es decir, de una abstracción que se realiza en el comportamiento efectivo de las personas, independientemente de que lo sepan o no” (HEINRICH, 2008, p.66). Precisamente en tanto que la abstracción se realiza en las personas, en su comportamiento, en su propio cuerpo, el fetichismo realiza también una modificación en la vida sensible del cuerpo y en su capacidad de producir, allende la producción de mercancías, es decir la producción como praxis. Si, además, recogemos aquello que Marx ya nos había dicho en *La ideología alemana*, es decir, que lo que los hombres son “coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con lo que producen como con el modo cómo producen. Lo que los individuos son depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción” (MARX, ENGELS, 1970, p.19-20), el sistema capitalista de producción no puede pensarse sólo como una crítica a la economía-política en un sentido estrecho, dígase, sólo a nivel de los resultados, de números y cifras, estadísticas de crecimiento y acumulación, tasa de interés y ganancia, sino como una realidad efectiva que abarca todos los ámbitos de la producción y reproducción, incluyendo aquí los cuerpos y la vida cotidiana, y por lo tanto cómo estos mismos construyen sociedad.

Si las mercancías son cualitativamente iguales como valores en el proceso de intercambio -y, por ende, entran en comunicación-, es porque el trabajo que las ha producido, también se ha realizado como una abstracción real mediante la extracción de sus diferentes cualidades, de sus rasgos concretos. Este modo de fuerza productiva, que supuestamente debiese encontrar su realización en el proceso de trabajo como praxis, no

sólo ha sido cosificado, alienado de su potencia social en virtud de aquella que ahora moviliza el valor, sino que además ella misma ha transfigurado su naturaleza a una a servicio del capital y su reproducción. Si los hombres y su capacidad de trabajar o fuerza de trabajo son considerados en el capitalismo bajo la determinación de capital variable, no hay razón para no pensar, como afirma Harvey, que “el capital circula, como si dijéramos, a través del cuerpo de trabajador como capital variable y por tanto lo convierte en un mero apéndice de la circulación del propio capital” (HARVEY, 1990, p.180). Es decir, el cuerpo del trabajador, y no su mera conciencia, sus procesos de subjetivación –la idea del fetichismo como falsa conciencia–, son los que se encuentran sometidos a la economía–política. Lo que nos había dicho Balibar respecto a la fusión entre poiesis y praxis en el concepto de producción establecido por Marx, que fundamenta su visión antropológica, en el modo de producción capitalista encuentra su quiebre, una dislocación, pues ahora la producción de los hombres se remite exclusivamente a la poiesis, a la producción de mercancías, pero no porque la praxis haya desaparecido, sino porque ésta misma ha devenido reflejo de la producción poiética, es decir una producción de sí como mercancía, ocurriendo lo mismo que con la sensibilidad expropiada, es decir, que la producción ya no se realiza para–sí y para–nosotros, sino para–otro, el capital, siendo él mismo un apéndice de éste. Este aparecer del trabajador como mercancía, implica, por lo tanto, una reducción ontológica de lo real al estatuto de la apariencia, pero no como creencia o como velo que obscurece lo real, sino como modalidad del aparecer, del manifestarse o dejarse ver en el mundo, que implica a su vez, una determinada forma de actuar y producir–se en el mundo. Por ello, siguiendo a Carlos Casanova,

mercancía es la categoría de una metamorfosis fetichista de la relación de exteriorización, es decir, de la actividad práctico–productiva a través de la cual los hombres se constituyen en sociedad (...) La mercancía es, en cuanto cosa–valor, la categoría del capital como forma alienada de la nervadura social de los hombres: la forma fantasmagórica de su ser–manos–a–la–obra (CASANOVA, 2016, p. 93).

En este punto, si bien, el trabajo abstracto sería lo que permite la igualación de las mercancías como valor, y, por ende, posibilita el intercambio, la crítica a la modulación de su cuerpo en este modo de producción es algo que el propio Marx evidenció con ahínco. Analogías tales como carnicería humana (MARX, 2013a, p.293), y el trabajo como experimentos in corpore vili (MARX, 2009a, p.557), es decir en cuerpos viles, sin valor y

desperdiciables: el cuerpo se presenta como lugar de extracción, de desposesión de la corporalidad y sensibilidad. En *El Capital* aparece ya lo que había diagnosticado en 1844: “al emplear la más mezquina existencia como medida (...) hace del obrero un ser sin sentidos y sin necesidades, del mismo modo que hace de su actividad una pura abstracción de toda actividad” (MARX, 2010, p.155). En el caso específico de la manufactura, en donde acontece la división del trabajo, Marx va a encontrar el primer escaño de la fragmentación sensible:

No sólo se distribuyen los diversos trabajos parciales entre distintos individuos, sino que el individuo mismo es dividido, transformado en mecanismo automático impulsor de un trabajo parcial, realizándose así la absurda fábula de Menenio Agripa, que presenta a un hombre como un mero fragmento de su propio cuerpo (MARX, 2009a, p. 439).

Si el cuerpo del trabajador ya es presa de una fragmentación en su lugar de trabajo, en la fábrica o en la industria, también en virtud de las máquinas y la subsecuente sustitución del hombre, o su reducción a herramienta de la máquina, herramienta de la herramienta, la fragmentación sensible no se acoge sólo a un criterio topológico. El poder de la economía-política del capital se extiende de modo desterritorializado, por ello mismo la noción de fetichismo nos permite pensar la vida cotidiana, dentro y fuera del lugar de producción, que, junto a la noción de mistificación -distinción que Clara Ramas ha urdido con claridad y rigor conceptual- posibilitan realizar una lectura del concepto de religión de la vida como síntesis y consumación de los procesos de fetichismo y mistificación que atraviesan las relaciones sociales de producción bajo el modo de producción capitalista en la implantación como régimen sensible.

III. La fórmula trinitaria, fetichismo y mistificación.

Fetichismo y mistificación como formas de apariencia o aparición que apuntan a dos procesos distintos, en el primer caso a la cosificación, y en el segundo, a la inversión o tergiversación de formas fenoménicas. Según su lectura, el fetichismo estaría ligado directamente a la teoría del valor, mientras que la mistificación estaría imbricada en la teoría del plusvalor, y en la categoría de capital ambos procesos estarían conjugados. Si bien el fetichismo ha sido analizado desde la mercancía, este proceso también acontece en el dinero como equivalente general, en donde éste como fijación definitiva, se torna la

encarnación inmediata de valor, por ello Marx dirá que: “el enigma que encierra el fetiche del dinero no es más, pues, que el enigma, ahora visible y deslumbrante, que encierra el fetiche de la mercancía” (MARX, 2013a, p.113). El dinero cosifica el valor, que es una relación social, velando nuevamente la sustancia valor: la fuerza de trabajo abstracto que lo produce. En este sentido, “la magia del dinero no es sino la expresión consumada, la fijeza de la costumbre, del carácter de fetiche de la mercancía: la figura cósmica, la creación de una ‘apariencia objetiva’ a partir de las relaciones de producción de los hombres” (RAMAS, 2018, p.92). Lo mismo ocurre con el fetichismo del capital, el cual, sin embargo, incurre en mayores dificultades para su análisis: el capital deviene cosa suprasensible, y se presenta como la apariencia objetiva del valor que crea por sí mismo valor, plusvalía. Aquí, el valor de uso del dinero se convierte en el de crear más valor, lo cual se evidencia de forma más patente –más no exclusiva– del interés (D–D’), sin embargo, éste constituye sólo una parte de la ganancia. Pero Clara Ramas lo identifica de mejor modo en los métodos de organización del trabajo que buscan aumentar su productividad como plusvalor relativo, es decir, en la cooperación, en la división del trabajo y en el uso de maquinaria. Principalmente en el primero de estos, Ramas, identifica el fetichismo del capital, el cual “significa que la mayor productividad del trabajo aparece bajo condiciones capitalistas como fuerza productiva del capital, como si fuera obra suya, como si el capital, de suyo, en tanto misteriosa entidad, fuera productiva” (RAMAS, 2018, p.109). En este sentido, estos tres fetichismos se concatenan entre sí, creando formas aparentes de cosificación y personalización que tienen un único núcleo: poner en evidencia la cosificación y mistificación de la fuerza de trabajo como productora de valor, eliminando esta cualidad, o bien velándola, se genera la apariencia de que, tanto la mercancía, el dinero como el capital, son ellos mismos fuentes de valor, tomando éstos en cada caso, la forma de un sujeto. La cristalización o etapa última acontece en el capital como “sujeto automático”. Por ello, se puede decir que la pregunta que atraviesa la obra de Marx es de índole fenomenológica: cuál es la forma específica del trabajo social en el marco de la producción capitalista, el fondo es por lo tanto, la fuerza de trabajo, fuerza que es en principio valor de uso, capacidad de crear el mundo objetivo, despliegue de las fuerzas esenciales de la sensibilidad como forma apropiación, pero que, en condiciones capitalistas, no sólo es tergiversada, alienada, cosificada, sino también sujeto a un proceso de abstracción que borra de los productos las huellas o cicatrices de su historia como

fuerza de valor. La índole de este trabajo, por lo tanto, es la dislocación sensible del hombre respecto de sí mismo, de su exteriorización como apropiación, de su fuerza productiva como praxis, y por lo tanto, se trata de una fragmentación corporal que hace que el hombre no calce consigo mismo; su fractura es el quiebre del vínculo propioceptivo del cuerpo, de su individualización, y en esta medida queda preso a la homogeneización social que procura el capitalismo. Si la sociedad está mediatizada socialmente por la mercancía, el dinero y el capital, la alienación del vínculo social que supone el concepto de valor, hace que el hombre no pueda individualizarse mediante la producción (haciendo referencia al *zoon politikón* del que hablaba Marx en las primeras páginas de los *Grundrisse*). Y esta fractura es producto precisamente de la fetichización y mistificación de las relaciones sociales de producción capitalistas. Ambos procesos constituyen los procesos mediante los cuales la fuerza de trabajo adquiere la forma de apariencia cosificada y fenoménica en que el capital se apropia de la praxis de los hombres como metabolismo social, y, por lo tanto, la mercancía, el dinero y el capital permiten la entrada del valor como sujeto de toda la producción.

Ahora bien, la fórmula de religión de la vida cotidiana utilizado por Marx, aparece en el marco de la teoría trinitaria, en donde expone la mistificación y fetichismo último que abarca que “recoge la totalidad de las formas aparentes como presentación última de la totalidad del proceso social de producción” (RAMAS, 2008, p.235), y también es en donde Ramas vincula el plusvalor con los procesos de mistificación. Este texto ha sido leído de distintas formas, por ejemplo, Anselm Jappe ve aquí sólo un fetichismo, pero bajo la concepción dominante y no como eje cardinal de la obra de Marx, es decir, lo ve sólo como una “ideología espontánea” (JAPPE, 2016b, pp.10–11) que vela el origen de la plusvalía en el trabajo no pagado al obrero y en donde efectivamente habría unos procesos de cosificación operando, como el de capital y tierra. Sin embargo, no ve que esta formulación está directamente vinculada con el fetichismo de la mercancía, del dinero y del capital y los procesos de mistificación, el cual operaría como consumación fenoménica de las formas aparentes en que el capital logra instaurarse en la sociedad y en los cuerpos que la constituyen. Heinrich, por su parte, ve que “las distintas formas fetichistas y mistificaciones que se mencionaron en capítulos anteriores no coexisten unas junto a otras sin conexión entre sí”, por el contrario, “constituyen una totalidad que Marx expone al final del libro tercero de *El Capital* bajo el título «La fórmula trinitaria»” (HEINRICH, 2008,

p.184) y es en donde “las cosas personalizadas poseen un pleno poder material” (HEINRICH, 2008, p.188). Ramas será quien interprete esta fórmula ateniéndose no sólo al fetichismo que implica, sino también a su mistificación, en este sentido, se trataría de una “fenomenología de las formas de aparición del plusvalor” (RAMAS, 2018, p.235).

Marx comenzará este capítulo afirmando:

Capital-ganancia (ganancia empresarial-más interés), suelo - renta de la tierra, trabajo - salario: ésta es la fórmula trinitaria que comprende todos los misterios del proceso social de producción. Puesto que además, tal cual se mostró anteriormente, el interés se presenta como el producto propio y característico del capital, y la ganancia empresarial, en antítesis con él, como salario independiente del capital, aquella forma trinitaria se reduca más de cerca a ésta: Capital - interés, suelo - renta de la tierra, trabajo - salario, donde queda afortunadamente eliminada la ganancia, la forma del plusvalor que caracteriza específicamente al modo capitalista de producción (MARX, 2009c, p. 1037).

Es decir, aquí es en donde se consuman los procesos narrados anteriormente, aquí toman forma cosificada en el mundo material total de los hombres, pues co-implican a los procesos anteriores. En palabras breves, lo que Marx quiere poner en evidencia con esta fórmula es que el capital, la propiedad del suelo y la fuerza de trabajo tiene en común ser fuentes de ingresos para sus poseedores en tanto medios de apropiación, sin embargo, esta situación se presenta nuevamente invertida. Aparecen “como tres fuentes de valor producido anualmente, distintas las unas de las otras e independientes entre sí; y sólo porque son fuentes de valor pueden llegar a ser (...) medios de apropiación de partes de este valor” (HEINRICH, 2008, p.186). Es decir, la ganancia, la renta de la tierra y el salario se ven como fuentes de valor del capital, del suelo y del trabajo, lo cual no es tal, puesto que lo que produce valor realmente es el trabajo vivo abstracto, y la fuente del plusvalor, por lo tanto, el plustrabajo. Lo que opera por tanto, es una mistificación que vela nuevamente la fuente de valor para crear la apariencia de que, mágicamente, capital, suelo y trabajo producen por sí mismo su propia fuente de valor, pues conciben “el proceso de generación de valor: como adición de cuotas de valor por parte de los factores de producción” (HEINRICH, 2008, p.186). Lo que ocurre, por tanto, es que “las determinaciones formales de carácter social (trabajo asalariado, capital y propiedad del suelo) coinciden aparentemente con las condiciones materiales de su producción (trabajo,

medios de producción, tierra), de manera que todo proceso de trabajo es ya un proceso de producción capitalista” (HEINRICH, 2008, p.187). El capitalista ve en el interés la realización del capital como plusvalor, es decir, verá el interés como fuente mágica de valor en la abstracción D-D’; el poseedor de tierras verá en la renta, no la adquisición de parte del plusvalor que el capitalista ha extraído, sino la propia fuente de valor de la renta; y el trabajador verá en su salario, no la parte del valor creado por ellos mismos, sino el salario mismo como fuente de valor. De este modo, “el capital ya se vuelve un ente místico en grado sumo, puesto que todas las fuerzas productivas sociales del trabajo se presentan como fuerzas que le pertenecen al capital y no al trabajo en cuanto tal, y que retoñan de su propio seno” (MARX, 2009b, p. 1052). Si bien, estas sí son fuentes de réditos, lo son “sin crear la sustancia misma que se transforma en estas diferentes categorías” (MARX, 2009b, p.1047).

De allí que, en definitiva, se trate de la trinidad como “expresión de la conexión aparente entre el valor y sus fuentes” (HEINRICH, 2008, p.187–188), como si éste fuese una cosa mágica que se produce en las cosas y por las cosas mismas, “parecen así fuentes autónomas de partes componentes del valor de la mercancía” (RAMAS, 2018, p.245).

Esta fórmula trinitaria, sin embargo, parece tener en su propia nominación un carácter religioso, más allá de su consideración fetichista como fenómeno de personificación/cosificación le pueda otorgar, entendida como religión primitiva. Clara Ramas afirma que:

Marxhausen indica el origen del término, posiblemente con resonancias en la crítica de la religión de Feuerbach: se trata para Marx de denunciar una inversión casi propia de la religión y reconducirla a su fundamento. Ya en Teorías del plusvalor indica Marx la analogía entre el dogma central de la religión cristiana y esta figura económica: « (...) la economía vulgar se siente por vez primera como en casa tan solo justamente en lo ajeno con que se enfrentan las distintas partes del valor; exactamente como los escolásticos en Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, así el economista vulgar en tierra–renta, capital–interés, trabajo–salario». (RAMAS, 2018, p.236)

Ahora bien, y para trazar las implicancias de “la religión de la vida cotidiana”, es necesario por lo tanto, comprender “la fórmula trinitaria como expresión consumada y acabada de un sistema de la ilusión” (RAMAS, 2018, p.255), pero ilusión no en el sentido

de falsedad, sino como modo de aparición específico bajo el modo de producción capitalista, un modo de aparecer específico y real que opera como ley natural de la mercancía, el dinero y el capital, pero que no es sino producto de una praxis social específica que este mismo modo de producción impone.

IV. La religión de la vida cotidiana y los regímenes de sensibilidad

el mundo encantado, invertido y puesto de cabeza donde Monsieur le Capital y Madame la Terre rondan espectralmente como caracteres sociales y, al propio tiempo de manera directa, como meras cosas El gran mérito de la economía clásica consiste en haber disuelto esa falsa apariencia, esa superchería, esa autonomización recíproca y ese esclerosamiento de los diferentes elementos sociales de la riqueza, esa personificación de las cosas y cosificación de las relaciones de producción, esa religión de la vida cotidiana (MARX, 2009b, p.1056).

Como formas de aparecer, el fetichismo y la mistificación indican dos fenómenos reales propios de la forma social del trabajo que produce mercancías, y que llevan, en última instancia, a una alienación como escisión del hombre respecto de sus fuerzas productivas, y por lo tanto, una fractura en la sensibilidad que constituye la praxis y la poiesis en su fusión. Estas ilusiones como formas aparienciales objetivas organizan la fractura sensible y, por ende, configuran una estética como teoría de la experiencia, en donde aquella vida de la que hablaba Marx en 1844, es decir, “la vida productiva es, (...), la vida genérica. Es la vida que crea vida. En la forma de la actividad vital reside el carácter dado de una especie, su carácter genérico, y la actividad libre, consciente, es el carácter genérico del hombre” (MARX, 2010, p.112), no sólo ya no es genérica, sino que se constituye esencialmente como un estar fuera de sí –lo cual constituye su propia objetividad–, pero respecto de una alteridad no sólo totalmente exterior, sino además, trascendente y mistificada: el capital como sujeto automático, la forma más abstracta y vacía que logra “encarnar” el capital. Esta reflexión ya estaba incipiente, por lo tanto, en ese joven Marx cuya reflexión tanto se ha intentado alejar de su obra científica, pero sólo en relación al dinero y en un aparataje conceptual aún en proceso. Por ello podrá hablar de él como divinidad sensible, inversión universal de todas las cosas, puta universal, poder enajenado de la humanidad y verdadera fuerza creadora (MARX, 2010, p.176). Lo cual presagia, de hecho, las mismas nociones de fetichismo y mistificación, pero en estado

embrionario: “es el dinero la inversión universal de las individualidades, que transforma en su contrario, y a cuyas propiedades agrega propiedades contradictorias” (MARX, 2010, p.177). Y podría pensarse también, que como idea germinal está también la idea que articulará posteriormente el fetichismo del dinero y su forma mistificada como:

Si el dinero es el vínculo que me liga a la vida humana, que liga a la sociedad, que me liga con la naturaleza y con el hombre, ¿no es el dinero el vínculo de todos los vínculos? ¿no puede él atar y desatar todas las ataduras? ¿no es también por esto el medio general de separación? Es la verdadera moneda divisoria, así como el verdadero medio de unión, la fuerza galvanoquímica de la sociedad (MARX, 2010, p. 176).

Ahora bien, y volviendo a la fórmula de religión de la vida cotidiana, Marx no elige azarosamente el concepto de religión para poner en evidencia la culminación de este sistema de ilusión o apariencia. Las múltiples referencias que realiza desde sus obras de juventud, a las de madurez, sitúan esta noción en el marco de una crítica ya histórica, pero que adquiere nuevas modulaciones. La más conocida es la referencia a la religión como “el opio del pueblo” (MARX, 2013b, p.43), también está presente en la crítica a Feuerbach y en los Manuscritos de 1844 aparece ya como un producto social. Si bien el hombre hace a la religión –pero no el proceso inverso–, el problema no está solucionado y es más profundo, ya que el hombre no es un ser abstracto, pero sí es capaz de producir formas abstractas, de allí que “el hombre es su propio mundo, Estado, sociedad; Estado y sociedad, que producen la religión, [como] conciencia tergiversada del mundo, porque ellos son un mundo al revés”. Si hay una coincidencia entre lo que es el hombre y lo que éste produce, tanto respecto de lo que es el objeto como con su modo de producción, como afirmaba Marx junto a Engels en La ideología alemana, para producir la religión como producto histórico-social, ha de ser necesario que el hombre haya visto en sí mismo un devenir abstracto. Ahora bien, la religión “es la realización fantástica del ser humano, puesto que el ser humano carece de verdadera realidad” (MARX, 2013b, p.42–43). Aquí ya se puede ver que la religión también implica una cosificación e inversión, es decir, un fetichismo y una mistificación. El problema es que nadie ha buscado la génesis histórica de la subjetividad religiosa a partir del desgarramiento de la sociedad misma. Pero, en la medida en que se concibe como realización fantástica, la religión constituye la abstracción como forma de apariencia en que el hombre produce una apariencia objetiva exterior que

lo viene a dominar. Esta crítica a la religión, por lo tanto, apunta a su carácter abstracto en la medida en que impone un poder que trastoca las relaciones sociales. En este punto Alberto Toscano hace una precisión importante pues explicita la relación que Marx realiza entre el capitalismo y el cristianismo, a partir del concepto de abstracción: “la aparente autonomía y abstracción lograda por la forma-valor bajo la producción de mercancías es especialmente apropiada para la religión cristiana (...) el cristianismo es en un sentido una teoría (o lógica) del capitalismo” (TOSCANO, 2010, p.16-17).

Con este preámbulo, nos podemos acercar al significado de este concepto en el marco de *El Capital*, el cual aparece principalmente en relación al fetichismo de la mercancía –siendo la misma noción de fetichismo alusiva a una forma de religión primitiva como culto al objeto sensible mismo–, allí Marx hará alusiones explícitas y analogías, siendo una de las más patentes:

Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el fetichismo que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como mercancías, y que es inseparable de la producción mercantil (MARX, 2013a, p.89)

Esta referencia indica de forma explícita el mismo matiz religioso en el fetichismo, el mismo proceso pero que tienen su origen en dos esferas distintas, la religión es producto de la mente humana, mientras que el fetichismo de la mercancía ocurre en virtud de los productos de la mano del hombre; ambos expresan en tanto productos del mismo hombre, su propia abstracción real en agentes exteriores a sí mismos. De este modo, Marx ve que para esta sociedad productora de mercancías, “la forma de religión más adecuada es el cristianismo, con su culto al hombre abstracto, y sobre todo en su desenvolvimiento burgués, en el protestantismo, deísmo, etc.” (MARX, 2013a, p.96). Pero este velo fetichista y mistificador, propio de la religión, que Marx ve en el fetichismo de la mercancía no es exclusivo de este producto, también se adhiere al dinero y al capital, las triada abstracta que crea un mundo de escisiones e inversiones. Sin embargo, este “reflejo religioso del

mundo real” (MARX, 2013a, p.97) no es un fenómeno total, si bien los hombres pasan a ser dominados por sus propios productos, estos no clausuran un circuito de dominación total. El mismo Marx dirá que éste puede diluirse en la medida en que la vida práctica y cotidiana se presente mediante “relaciones diáfananamente racionales, entre ellos y con la naturaleza”, es decir, en la medida en que se restituya la producción como proceso de un ser genérico que es él mismo, elementalmente, una *pars naturae*, y en esta medida, pueda él aprehenderse a sí mismo en su sensibilidad práctica mediante objetos también sensibles, en una praxis como exteriorización vital de transformación mutua entre sí mismo y la naturaleza. Es decir, “el proceso material de producción, sólo perderá su místico velo neblinoso cuando, como producto de hombres libremente asociados, éstos la hayan sometido a su control planificado y consciente.” (MARX, 2013a, p.97).

En esta medida, la mentada religión de la vida cotidiana es ya la designación de un proceso de fetichismo y mistificación, pero referida no sólo a la forma valor, que sería el referente de estos procesos en la mercancía y el dinero, sino más bien y también, referida al capital, y por ende, situada en referencia a la forma del plusvalor. Es por ello que puede decirse que la religión de la vida cotidiana nomina una síntesis y cierre del sistema de apariencias objetivas que produce el modo de producción capitalista, pues implica los procesos de fetichismo y mistificación de la mercancía, el dinero y el capital, tanto desde la teoría del valor como desde la teoría del plusvalor. En su consideración más abstracta, no atañe ya únicamente a las cosas, las mercancías, sino a la totalidad de la vida, la cual es siempre, acorde al mismo Marx, vida sensible, por ello no puede comprenderse esta fórmula como mera ideología espontánea, como decía Jappe, quien, si bien comprende de forma lúcida la idea del valor como sujeto automático, atañe con esto, aparentemente, únicamente a la forma-sujeto de los hombres y no a su forma objetiva. Para Marx los individuos no son sólo subjetividad, sino, ante todo, seres objetivos que requieren para sí los objetos exteriores y su transformación mediante la exteriorización de las fuerzas vitales, sólo desde esa base pueden consolidar una cierta subjetividad. Jappe por lo tanto, apunta a procesos de subjetivación más que a una vida sensible íntegra, pues, para él,

... el núcleo del problema reside más bien en la «forma-sujeto» común a todos los que viven en la sociedad mercantil, aunque esto no signifique que tal forma sea exactamente la misma para todos los sujetos. El sujeto es el sustrato, el actor, el portador, que el sistema fetichista de valorización necesita para asegurar la

producción y el consumo (...). Por eso, Marx llamó al sujeto de la valorización del valor el «sujeto automático», que es lo contrario de la autonomía y de la libertad con la que habitualmente se asocia el concepto de «sujeto». El sujeto es pues aquello de lo que hay que emanciparse, y no aquello a través de lo cual y con vistas a lo cual hay que emanciparse (JAPPE, 2011, p.34).

Si bien Jappe, realiza una crítica magnífica desde la teoría del valor, parece no distinguir plenamente las categorías marxianas, consolidando de este modo, el fetichismo atingente sólo a la teoría del valor, y no a la de plusvalor, desde la forma sujeto, de esta manera puede afirmar que “(...) el valor es una «forma social total»” (JAPPE, 2016a, p.24). Si bien esta última afirmación da cuenta efectiva de lo que puede hacer el valor, y cabría decir también, el plusvalor, el análisis por el cual llega a esa conclusión parece ser un tanto parcial, pues la potencia del fetichismo y la mistificación no recae únicamente en la forma sujeto, sino más bien, en su forma de aparición fenoménica real e invertida de los cuerpos sensibles dispuestos fuera de sí, pero para un otro mistificado, es decir, un régimen estético determinado histórico-socialmente por las formas de aparición objetivas de la mercancía, el dinero y el capital. Es decir, estos procesos lo que indicarían, sería el quiebre de una sensibilidad –en su praxis– que implica a su vez, un quiebre en la subjetividad, pues ésta en tanto producto, sería secundaria a la relación entre el hombre y su sensibilidad, pues ésta la presupone como condición de posibilidad.

La religión de la vida cotidiana, es, por lo tanto, la formulación mediante la cual Marx pone en evidencia una forma estética como teoría de la sensibilidad y de la experiencia mediatizada por categorías económicas abstractas. La apelación a la vida cotidiana implica que hay un carácter sistemático que obra en y por los hombres, en la repetición que articula la rutina de la vida cotidiana, en este caso, mediatizada por el capitalismo y sus formas de aparición, que llevan a una estandarización de las prácticas sociales y por ende, a consolidar una esfera de abstracción sobre la vida misma, despojándola de su cualidad para pasar a ser normada por criterios meramente cuantitativos. Sin embargo, la vida cotidiana ha sido siempre valor de uso, refugio de la corporalidad, pues en ésta reside también el núcleo afectivo de lo social que se resiste a procesos de regulación, pues constituye el lugar en donde los hombres pueden ser precisamente improductivos. Henri Lefebvre, entre otros, ha sido quien ha puesto énfasis en esta noción desde el marxismo, haciendo girar su teoría de la producción espacial y de la vida cotidiana desde la noción

de cuerpo, en donde la llamada dialéctica espacial, se concibe en el movimiento de las prácticas sociales, las representaciones del espacio y los espacios de representación, siendo precisamente éste último, en cuanto núcleo afectivo, el espacio de la vida cotidiana que se ofusca a padecer la abstracción de sus cualidades, su carácter concreto. La configuración abstracta del espacio, propia del capitalismo, sería precisamente aquella enmarcada en la violencia de la negatividad que procura para sí la homogeneización de los cuerpos, del espacio, de la vida (CÁPONA, 2017). De forma anecdótica, Kanishka Goonewardena relata un encuentro entre Lefebvre y Debord, en el cual el primero afirmó que “el marxismo es un todo, realmente es un conocimiento crítico de la vida cotidiana”. Guy Debord y los situacionistas concordaron, cuando una cabeza parlante de su tira cómica *detourned* dijo: ‘¡Sí, el pensamiento de Marx es realmente una crítica de la vida cotidiana!’ (GOONEWARDENA, 2008, p.117). Esta interpretación pone en máxima evidencia que lo que Marx está hablando es de la vida cotidiana, es su configuración estética y fenoménicamente a partir de formas de apariencias objetivas reales que intentan escindir los cuerpos de su propia materialidad y actividad sensible mediante un determinado dispositivo de trabajo que viene a sustituir a la praxis-poiesis: el trabajo abstracto, y con ello, el paso de un régimen cualitativo de producción, a uno meramente cuantitativo, que determina no sólo los procesos de socialización, mediante el fetichismo y mistificación, sino además, inunda el mundo objetivo con apariencias objetivas que modifican la sensibilidad de los hombres. Vale recordar que para Marx las sensaciones se constituyen como afirmaciones ontológicas del ser (MARX, 2010, p.173) que se afirman en la medida en que su objeto es sensible, pero esto no ocurre si ese objeto es una mercancía, dinero o capital como formas encarnadas de su abstracción, pues este volverse fuera de sí de la objetividad del hombre, retorna para sí en forma individual y social.

La religión de la vida cotidiana, evidencia por lo tanto, una estructura de apariencias objetivas que modifican la sensibilidad y la praxis propia de los hombres, las cuales operan mediante fetiches y mistificaciones que hacen de abstracciones personificaciones que alteran los regímenes de sociabilidad, extendiéndose por lo tanto, sobre la vida material de los hombres no sólo en calidad de trabajadores, sino de la vida que supera las condiciones materiales de la reproducción social, ese núcleo que si bien está sujeto a la estandarización, es el núcleo de formas afectivas y corporales alternativas a la lógica religiosa del capital. Denomina, por lo tanto, una estética de la sensibilidad y corporalidad

fragmentada que pone en régimen de visibilidad las abstracciones económicas no sólo del valor sino también del plusvalor, que cambian la forma en que los hombres construyen la sociedad y a sí mismos. Es por ello que, siguiendo a Lefebvre y a Debord, se puede decir que Marx lo que estaba pensando con sus análisis críticos de la economía-político era desentrañar la forma en que los hombres estéticamente configuran este tipo de vida cotidiana determinada por las apariencias objetivas abstractas del capitalismo, siendo la religión de la vida cotidiana el cenit de esta expresión que busca totalizarse no sólo en los cuerpos de los hombres, sino en su vida misma.

Referencias

MARX, Carlos; Engels, Federico. *La ideología alemana*. Barcelona: Pueblos Unidos, Grijalbo, 1970. Trad. W. Rocés.

_____. *Tesis sobre Feuerbach*. En Marx, C. Engels, F. *La ideología alemana*. Barcelona: Ed. Pueblos Unidos, Ed. Grijalbo, 1970. Trad. Wenceslao Rocés. p. 666-667.

MARX, Karl. *El capital*, T1 /V1. México, Siglo XXI eds., 2013a. Trad. Pedro Scaron.

_____. *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Valencia: Pre-textos, 2013. Trad. José María Ripalda.

_____. *El capital*, T1 /V2. Buenos Aires, Siglo XXI eds., 2009a. Trad. Pedro Scaron.

_____. [Engels, Friedrich]. *El capital*. T3/Vol8. *El proceso global de la producción capitalista*. México: Siglo XXI Eds., 2009b. Trad. León Mames.

_____. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*. 1857~1858. Vol. I. México: Siglo XXI Eds., 2009c. Trad. Pedro Scaron.

_____. *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza, 2010. Trad. de Francisco Rubio Llorente.

BALIBAR, Etienne. *La filosofía de Marx*. Buenos Aires: Nueva visión, 2000.

CÁPONA, Daniela. “Deseo, violencia y capital: los espacios de representación en la consideración del espacio abstracto de Henri Lefebvre” en *Hybris Revista de Filosofía*, publicada por CENALTES Ediciones, Volumen 8, No 1., 2017. Pp.95–126.

CASANOVA, Carlos. *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago: Metales pesados, 2016.
_____. *Comunismo de los sentidos*. Viña del Mar: Catálogo, 2017.

FERNÁNDEZ, Osvaldo. *De Feuerbach al materialismo histórico*. Una lectura de las tesis de Marx. Concepción: Perseo y Escaparate, 2017.

_____. *Del fetichismo de la mercancía al fetichismo del capital*. Valparaíso: IDEAS/ Planeta de papel, 2014.

GOONEWARDENA, Kanishka. “Marxism and everyday life. On Henri Lefebvre, Guy Debord, and some others”. En GOONEWARDENA, K. KIPFER, S. MILGROM, R. SCHMID, Ch. (Eds). *Space, difference, everyday life. Reading Henri Lefebvre*. New York: Routledge, 2008. Pp. 117–133.

HARVEY, David. *Los límites del capitalismo y de la teoría marxista*. México: FCE, 1990. Trad. Mariluz Caso.

HEINRICH, Michael. *Crítica a la economía política. Una introducción a El Capital de Marx*. Madrid: Escolar y Mayo Editores S. L., 2008. Trad. César Ruiz Sanjuán.

JAPPE, Anselm. *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*. La Rioja: Pepitas de calabaza ed., 2011. Trad. Diego Luis Sanromán.

_____. *Las aventuras de la mercancía*. La Rioja: Pepitas de calabaza Ed., 2016a. Trad. Diego Luis Sanromán.

_____. “De lo que es el fetichismo de la mercancía y sobre si podemos librarnos de él”. En MARX, Karl. *El fetichismo de la mercancía (y su secreto)*. La Rioja: Pepitas de calabaza, 2016b. Trad. A. Bredlow, D. L. Sanromán. pp.7–27.

MEZZADRO, Sandro. *La cocina de Marx. El sujeto y su producción*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014. Trad. de Diego Picotto.

RAMAS SAN MIGUEL, Clara. *Fetichismo y mistificación capitalistas. La crítica de la economía política de Marx*. Madrid: Siglo XXI eds., 2018.

RIEZNICK, Pablo. "Alienación y fetichismo, de ayer a hoy (revindicando a Isaak Rubin)". En CARPINTERO, Enrique. (Ed). *Actualidad del fetichismo de la mercancía*. Buenos Aires: Topia Ed., 2013.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI eds., 2005.

SCHMIDT, A. *El concepto de naturaleza en Marx*. Madrid: Siglo XXI, 1977. Trad. de Julia M. T. Ferrari de Prieto y Eduardo Prieto.

SCRIBANO, Adrián. *Sociología de las emociones en Carlos Marx*. Raleigh, NC: A Contracorriente, 2016.

TOSCANO, Alberto. "Beyond Abstraction: Marx and the Critique of the Critique of Religion". En *Historical Materialism. Research in critical marxist theory*, 18 (2010). p. 3-29.

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, aguijonearnos 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 herramienta adecuada para el desmantelamiento de la distorsión idealista en cuanto tal y, ante todo, en cuanto

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.

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 incomprensible 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.

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

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).

“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.



A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e, com isso, a sua permanente asfixia em meio às grandes massas é consequência da divisão do trabalho. Mesmo se, em certas condições sociais, cada um fosse um pintor notável, isso não significaria necessariamente que cada um fosse, além disso, um pintor original, de modo que também aqui a diferença entre trabalho "humano" e trabalho "único" se mostra como um puro absurdo. Sob uma organização comunista da sociedade, desaparece a inclusão do artista na estreiteza local e nacional – que decorre puramente da divisão do trabalho – bem como a inclusão do indivíduo nesta determinada arte, de tal modo que só existam exclusivamente pintores, escultores etc.: já o próprio nome de sua atividade expressa continuamente a estreiteza de seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não haverá pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras atividades, também pintam.

K. Marx e F. Engels

(A ideologia alemã)

Reading and Criticism, de Raymond Williams: la construcción del crítico y la relevancia de William Shakespeare

Reading and Criticism, by Raymond Williams: the construction of the critic and the relevance of William Shakespeare

Cecilia Lasa

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires,
Buenos Aires, Argentina. Becaria,
docente e investigadora en el área
de Literatura Inglesa.

cecilialasa@filo.uba.ar

© <https://orcid.org/0000-0002-7752-0747>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumen

Este artículo explora la construcción del crítico literario en la primera publicación de Raymond Williams, *Reading and Criticism*, y el estatuto que se le asigna en ella a William Shakespeare. En el desarrollo de su trabajo, el escritor galés deja entrever una paradoja. Por un lado, reconoce la importancia de las condiciones sociohistóricas en la delimitación de sujetos lectores en el marco de la democratización del acceso a la educación gratuita y obligatoria en Inglaterra. En este proyecto, el crítico deviene en pedagogo. Por otro lado, Williams sustrae el objeto y la metodología de estudio, así como la propia figura del crítico literario, de su marco contextual. Este artículo no concibe esta paradoja, visibilizada mediante las referencias a Shakespeare, como un desplazamiento del crítico por parte del pedagogo. Por el contrario, este último expone las limitaciones de la primera propuesta de Williams, concomitantes con la ahistoricidad a la que somete el estudio de la literatura.

Palabras clave: Williams. *Reading and Criticism*. Crítico literario. Pedagogo. Shakespeare

Abstract

*This article sets out to explore the construction of the literary critic in Raymond Williams's first book *Reading and Criticism* and how William Shakespeare operates in it. In his work, the Welsh writer displays a paradox. On the one hand, he acknowledges the importance of social and historical conditions when training readers in the context of free and compulsory education in England. By means of this project, the critic becomes a pedagogue. On the other hand, the writer removes the object and the methodology of study as well as the figure of the critic from their social and historical frame. This paradox, made visible through the references to Shakespeare, does not mean that the pedagogue outstands the critic: the former exhibits the limits of Williams's first proposal, which are in keeping with the lack of historicity he ascribes to literary studies.*

Keywords: Williams. *Reading and Criticism*. Literary critic. Pedagogue. Shakespeare

Introducción

El presente trabajo se inscribe en investigaciones que intentan describir, explicar y analizar la relación entre la crítica anglosajona de filiación marxista de siglo XX y la obra de William Shakespeare. En el corpus seleccionado, Raymond Williams se destaca como un punto de inflexión, especialmente su escritura y publicación de *Culture and Society*, de 1958. El valor que se le asigna puede atribuirse a su productividad, no solo al interior del trabajo del escritor galés, sino en cuanto a la influencia que ejerce en otros críticos. Por ejemplo, desde Estados Unidos, Stephen Greenblatt (1943–), uno de los fundadores del Nuevo Historicismo, encuentra en Williams la atención a condiciones de producción, circulación y recepción de textos literarios que han sido excluidas de su formación académica (1990, p. 2). El escritor nacido en Gales formula una metodología de análisis de literatura y de artefactos culturales que se propone innovadora debido al énfasis que recae sobre el vínculo entre las producciones artísticas entendidas como prácticas materiales y el marco sociohistórico en el que se insertan. El carácter innovador puede explicarse en virtud de las tendencias dominantes en la crítica literaria del siglo XX, atravesado en Europa y en Norteamérica por las perspectivas de la Nueva Crítica, el Estructuralismo y el Post-Estructuralismo; en Inglaterra, por su parte, es hegemónica la labor en Cambridge de los profesores de Cambridge Frank Raymond Leavis (1895–1978) y Ivor Armstrong Richards (1893–1979), exponentes de la Crítica Práctica, que otorga supremacía absoluta al contenido y rasgos formales de los textos literarios en detrimento de variables biográficas y sociales. En el campo dominado por estas fuerzas intelectuales (Bourdieu, 2003, p. 11), el impacto de la propuesta del autor de *Culture and Society* se observa también en las investigaciones de los ingleses Jonathan Dollimore (1948–) y Alan Sinfield (1941–2017), que se inscriben en la línea del Materialismo Cultural propulsado por el escritor británico. Otro de los criterios para evaluar la relevancia de la publicación de 1958 es la relación que establece con sus tradiciones en tanto se inscribe en un cuadro mayor que ya no solo reconoce a sus predecesores en el ámbito de la crítica literaria en Cambridge, sino que reflexiona sobre la labor de pensadores de la línea marxista inglesa como Christopher Caudwell (1907–1937).

No obstante, la formación y la producción de Williams no han sido constantes ni lineales en lo que respecta a la metodología para el estudio de expresiones artísticas. De hecho, su primer libro de 1949, *Reading and Criticism*, guarda una gran distancia con las consideraciones metodológicas ulteriores de su obra. Ese volumen constituye el corpus sobre el que indagaremos en este escrito debido a que en él el peso de la literatura y del drama, en particular, no es menor. Shakespeare, por su parte, resulta insoslayable en lo

que, desde nuestra perspectiva contemporánea, puede entenderse como proyecto metodológico (Jones, Nield, Wallace, 1997, p. 1). Puede observarse que el novel escritor, en su condición de crítico literario de corte leavisiano, somete a su objeto y su metodología de estudio a una idealización aséptica al sustraerlos de toda vinculación con las condiciones sociohistóricas en las cuales se desarrollan. A la vez, sin embargo, reconoce la urgencia que su propio contexto le plantea para dar a conocer una propuesta que garantice el acceso a la educación universitaria y la permanencia en ella a sectores tradicionalmente postergados –tanto en lo que respecta a la formación de grado como a programas de extensión– en el marco de la gratuidad y obligatoriedad de la educación en Inglaterra en la década de 1960 (Williams, 1962, p. 1).

En tal concepción de crítico literario se distingue una fuerte impronta propedéutica y la referencia a William Shakespeare le resulta orgánica. Por una parte, una introducción al análisis de la obra del dramaturgo –componente indiscutible del canon literario inglés– se inscribe en la línea democratizadora en la que Williams intenta participar. Por otra, la breve y no exhaustiva labor sobre el quehacer del artista isabelino y la poesía del Renacimiento es el aspecto que permite visibilizar los límites de la propuesta para la lectura literaria que esboza el escritor galés: las condiciones materiales de producción pueden aislarse para el estudio de la literatura, aunque resultan insoslayables al momento de considerar a los sujetos que conducen esta tarea. Esta paradoja puede sugerir, en una primera lectura, que la orientación pedagógica tiene preeminencia por sobre el crítico. No obstante, en *Reading and Criticism* la función del pedagogo no desplaza a la de crítico: la dimensión formativa expone las limitaciones de la primera publicación de Williams como lector y productor de crítica debido a la ahistoricidad a la que somete a su objeto y metodología de estudio. Esta hipótesis de trabajo se explorará a lo largo de dos ejes: en primer lugar, se estudiará el modelo de crítico literario propuesto en el libro de 1949 y las paradojas que se desprenden respecto de las consideraciones sobre objeto, metodología y sujeto de estudio; en segunda instancia, se evaluará el estatuto particular de William Shakespeare y su relación con las categorías teóricas y variables metodológicas mencionadas.

Paradojas metodológicas en la construcción del crítico literario

En *Reading and Criticism* puede percibirse una relación que puede concebirse en términos contradictorios. Se distingue, por un lado, una clara distancia con el marxismo por parte del autor luego de su breve membresía en el Partido comunista entre los años 1939 y 1941 (Fieldhouse, 1993, p. 47) y, por otro, una evidente voluntad pedagógica con tendencias democratizadoras en el marco de la educación obligatoria y gratuita (Williams, 1962, p. 1). Esta orientación, que responde a una sensibilidad a la naturaleza social tanto

de Williams como docente y de sus estudiantes, entra en colisión con una propuesta de lectura y análisis literario que niega al objeto literario y a la metodología para su abordaje su constitución como variables también sociales.

El autor, proveniente de una familia trabajadora, explica su inclinación propedéutica en función de las ocho décadas que preceden a la publicación de su primer libro, en las que tiene lugar una ampliación del público lector. Luego de la Revolución en China y de un período de desencanto con la actividad política (Fieldhouse, 1993, p. 55), el escritor comienza a participar activamente de esta nueva “cultural atmosphere” (Williams, 1962, p. 1), sobre la que observa:

the mechanisation of reading habits [...] has widely resulted from the influence of newspapers and deliberately written-down publications [...] connected with [...] an obvious and widespread lack of training, initiation and guidance in the reading of literature (p. 4–5).

Su atención al contexto y su consideración de que “[t]o be able to read serious literature requires training” (p. 8) conducen al incipiente crítico a adoptar una postura democratizadora que se expresa en la escritura de un volumen que “will be useful as a reading manual in literature classes, whether university tutorial classes or the less formal kinds of adult education” (p. ix). De esta manera, traza una línea de continuidad con sus años en Oxford, anteriores a su estadía en Cambridge, comprometido con la educación para adultos por considerarla como medio de cambio social (Fieldhouse, 1993, p. 47–48).

Sin embargo, los objetivos de Williams como alfabetizador en la lectura de textos literarios no condicen con su enfoque para abordar su enseñanza. Como docente, canaliza sus intenciones de “to help him [the general reader] in the reading and criticism of literature” (Williams, 1962, p. ix) mediante la restricción deliberada de “theoretical discussion” (p. ix) y la exposición a

analyses of poems, of prose extracts, and of one complete work, [...] a series of exercises in practical criticism, and a short syllabus and a reading list, [...] discussions of present reading habits, of critics and criticism, of the literary context of drama, and of certain aspects of the relation of literature to society (p. ix).

Ese en este punto donde comienzan a visibilizarse las paradojas metodológicas de *Reading and Criticism*. Su propuesta es tributaria del trabajo de los mentores del joven Williams en Cambridge: Richards, autor de *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment* (1929), texto central para el desarrollo de la Nueva Crítica, y Leavis, fundador y editor de la revista académica *Scrutiny*, que “developed the instruments of close reading and careful

contextualisation –‘practical criticism’–” (Inglis, 1998, p. 101). Respecto de estas filiaciones, McIlroy señala:

Cambridge English, and Leavis in particular, [...] was now a major inspiration given Williams's dissatisfaction with the mechanical, reductive Marxism of the period as a weapon of literary and cultural analysis. He found the cultural radicalism of Leavis immensely compelling and “there was the discovery of practical criticism. That was intoxicating”. If one problem with the *Scrutiny* school, for Williams's generation, was its elitism and its dissolution of politics, this was not all-pervasive and what many found attractive was its powerful emphasis on a radical transformation in education (1993, p. 14).

La escritura de *Reading and Criticism* constituye un gesto educativo que responde a su observación de los acontecimientos sociales sobre los que el autor desea intervenir aunque por medio de una metodología que se deslinda de cuestiones políticas –más allá de la concesión que señala McIlroy–, que desatiende las relaciones con el contexto que atraviesan a los textos literarios y que, en consecuencia, no los concibe como prácticas culturales, sino como objetos socialmente asépticos, pasibles de idealización. La paradoja es evidente: la propuesta metodológica de Williams surge, entonces, a partir de una interpelación de fuerzas y movimientos sociales que lo atraviesan a él como sujeto lector y docente pero no a la literatura como su objeto de estudio ni a la metodología para su estudio.

A la luz de esta paradoja, puede entenderse el posicionamiento explícito de *Reading and Criticism* en contra del marxismo, que se visibiliza en el despliegue de dos estrategias. Por una parte, el escritor británico opugna la conceptualización de “*literature as evidence*” (1962, p. 99; énfasis en el original) bajo el argumento de que socava la especificidad literaria. Por otra, propone considerar “*literature as fact*” (p. 102; énfasis en el original). Sobre estos dos movimientos se explaya en el último capítulo, “Literature and Society”, donde sistematiza los temas y problemas de su primera publicación y explicita el modo de leer y analizar expuestos, que se aleja del materialismo histórico –tesis que recién se modifica cuando comienza a tomar distancia de las propuestas de Leavis hacia 1954 y, especialmente, hacia 1958, cuando entra en contacto con la Nueva Izquierda y publica *Culture and Society* (McIlroy, 1993, p. 27, 28)–. Desde esta óptica, el joven crítico desarrolla una modalidad de lectura y de análisis literarios que, mediante la opugnación a reducir la literatura a un rango testimonial y con la intención de recuperar aquello que la constituye como tal, da batalla contra una mirada materialista de la literatura. Su perspectiva metodológica “at the height of Williams's excitement with practical criticism [...] was, as Williams agreed thirty years later, a strong restatement of the Leavisite position with its strengths and debilities” (p. 25) . Si entre las fortalezas puede consignarse un gesto que

intenta definir la literatura como un objeto de estudio específico que requiere un abordaje particular, la debilidad radica en que este enfoque, en su abstracción de las coyunturas históricas, no se condice con los objetivos de *Reading and Criticism*, para cuyo planteo la consideración del carácter social de los sujetos lectores resulta fundacional.

La doble táctica de Williams –desestimar la literatura como evidencia y propiciar la literatura como hecho en tanto composición de palabras– se enmarca en lo que McIlroy identifica como “the battle for literature as a legitimate subject and for a new, distinctive professional approach to its study” (p. 16). En cuanto a la primera estrategia, el escritor concede

that the arts have an intimate relation to society, that the consideration of artistic matters quickly leads to consideration of social and moral questions, and that in one important sense the arts can be fully understood when they are examined within the context of the society in which they are produced (Williams, 1962, p. 99–100).

Si bien no niega la existencia de relaciones entre producciones artísticas y su marco social, ese lazo no es para el autor de *Reading and Criticism* un factor que el análisis literario debe considerar. Por esa razón, rechaza la noción de literatura en clave de testimonio:

What literature provides to the great majority of social historians is no more than a battery of such quotations, which they lift skilfully to embellish their texts. But it must be insisted that the evidence which literature may provide –and it is indeed evidence that is not available elsewhere– is accessible only if literature is treated as literature (p. 101).

Se observa un claro gesto que apunta a reivindicar la especificidad de la literatura al sustraerla de la ecuación que la equipara a una subsidiaridad para el desarrollo de otras ciencias. En este sentido, el joven galés se resiste a reducir los textos literarios inventarios de citas que simplemente operen como ilustración (p. 102) a investigaciones de otras disciplinas. En contraposición, esgrime el concepto de literatura como hecho. Esta propuesta evidencia su oposición a abordajes marxistas:

There have been many modern theories of literature, from its dismissal by cruder psycho-analysts as fantasy and compensation, to those ideas generally associated with Marxists which make it a “handmaiden... a function of social man indissolubly tied to his environment”. These theories lead to all kind of pseudo-critical remarks about works of literature, and association with older ideas about literature as the bearer of “sweetness and light” or “the poet as legislator” lead to the dismissal of this work (Eliot’s *Waste Land*) as “to all but anthropologists and literati so much wastepaper”, or that work (the prose of James Joyce) as “the iridescence on a stagnant pool”, or a variety of works as *lewd, pessimistic, subversive, escapist, reactionary*,

defeatist, red, or filthy. It is not that literature is not answerable to extra-literary forces. [...] But a work of literature is a precise and conscious organisation of experience, and it must always primarily be treated as such. All criticism, all attempts at correlation, must begin from the fact of the work. [...] The cruder psycho-analytical, political and historical theories of literature represent, ultimately, failures of reading, which is why comment is made on them in this book (p. 102–103).

Las consideraciones sociales que son condición de posibilidad para la escritura y publicación de *Reading and Criticism* se expulsan de manera definitiva tanto del abordaje de la literatura como de su enseñanza. Esta postura puede responder a que el docente e incipiente crítico, leavisiano, no distingue entre materialismo histórico y marxismo vulgar: para él, las teorías que recuperan la relevancia de fuerzas políticas e históricas para el análisis literario atribuyen a la literatura un estatuto ancilar. Una lectura marxista de la literatura es, según las propias palabras del autor y su metodología, una mala lectura.

De hecho, elaborar una mala o buena lectura es el criterio que Williams emplea al momento de conceptualizar la figura del crítico literario. En este sentido, intenta separar al crítico de otros profesionales mediante la utilización de las estrategias descriptas: “Literature [...] very frequently provides social evidence. But those who [...] proclaim it are too often persons whose training has been exclusively sociological and who are in many ways unfitted for the reading of creative literature” (p. 100). El acto de leer constituye una práctica tan específica como los textos literarios que son su objeto. Así, a los profesionales de la lectura el autor de *Reading and Criticism* les adscribe tareas propias de su especialidad: “Criticism is concerned with evaluation, with comparison, with standards” (p. 3). El capítulo “Critics and Criticism” se explaya respecto de “the activity of good reading” (p. 28) en la cual se establecen tales estándares, encargados de proveer los parámetros a partir de los cuales dotar de sentido a la experiencia de lectura (p. 28). Williams llama la atención sobre el hecho de que no se trata de estándares externos: “Standards are not rules which are brought from the outside and imposed upon each work. They grow, rather, from a number of local observations and decisions; are formulated by the development of a literature” (p. 27). Esta definición de los parámetros que hacen a la crítica permite comprender la razón por la cual el joven escritor desestima en su primera publicación el trabajo con la teoría:

“What are the standards?” This question could be treated theoretically, but a preoccupation with theories of literary judgement and value seems quite frequently to be of little relevance to the actual judgement of literature, however useful it may be to other branches of knowledge. Often, indeed, one has seen a theoretical interest of this kind distract attention from literature. I must not be understood as implying that all literary theory is a distraction. It is my experience, however, that it is not in theory (of a kind) that the general reader is lacking, but rather straightforward

practical reading ability. I think that the negative functions of theoretical discussion –the dislodgement of literary mottoes– are the most important in this time and place (p. 25–26).

Para Williams, la teoría compone un cuerpo de saberes ajenos al texto literario, una distracción que entorpece la lectura. A la luz de la argumentación anterior, pueden establecerse dos corolarios. En primer lugar, según puede deducirse a partir de las consideraciones del crítico británico sobre su objeto y metodología de estudio, el vínculo que podría desarrollarse entre teoría y literatura es que esta constituye para aquella solo un banco de citas con las cuales ilustrar un marco conceptual. Este lazo confirmaría, en segunda instancia, que los conocimientos teóricos son ajenos al objeto literario, por lo que no tendrían lugar en el desarrollo de una metodología específica para su tratamiento. La figura del crítico se erige como tal solo en la lectura del texto literario.

El modelo de crítico que propone *Reading and Criticism* se corresponde con la figura del trabajador alienado que Karl Marx formula en *Ökonomisch–philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. Señala el pensador alemán:

Der Gegenstand, den die Arbeit produziert, ihr Produkt, tritt ihr als ein *fremdes Wesen*, als eine von dem Produzenten *unabhängige Macht* gegenüber. Das Produkt der Arbeit ist die Arbeit, die sich in einem Gegenstand fixiert, sachlich gemacht hat, es ist die *Vergegenständlichung* der Arbeit. Die Verwirklichung der Arbeit ist ihre Vergegenständlichung. Diese Verwirklichung der Arbeit erscheint in dem nationalökonomischen Zustand als *Entwirklichung* des Arbeiters, die Vergegenständlichung als *Verlust und Knechtschaft des Gegenstandes*, die Aneignung als *Entfremdung*, als *Entäußerung* (1968, p. 511–512; énfasis en el original).

Desde esta concepción de trabajo enajenado, puede concebirse el quehacer intelectual en los términos propuestos por Williams como pasible de convertirse en una labor alienada y alienante. En este sentido, la figura de crítico propuesta –abstraídos él, su objeto y su metodología del diálogo con saberes teóricos y de las coyunturas históricas que los enmarcan y que son su condición de posibilidad– conduce a una idealización de su labor en tanto no reconoce que se encuentra atravesada por variables socioculturales que también hacen a la especificidad de su estudio. Así, lo propiamente literario que el escritor en su producción temprana se empeña en definir se despliega solo en el plano de lo formal. Esta reducción se corresponde con la alienación intelectual:

Die *Logik* –das *Geld* des Geistes, der spekulative, der *Gedankenwert* des Menschen und der Natur– ihr gegen alle wirkliche Bestimmtheit vollständig gleichgültig gewordnes und darum unwirkliches Wesen –das *entäußerte*, daher von der Natur *und* dem wirklichen Menschen abstrahierende *Denken*; das *abstrakte* Denken (p. 571–572; énfasis en el original).

El quehacer enajenado se evidencia en la operación intelectual que Williams privilegia, el análisis literario. Si el crítico literario deviene como tal exclusivamente por el abordaje de su corpus de trabajo, “this width and depth [of literature] [...] exist primarily in words, can only be measured in literary analysis” (Williams, 1962, p. 106). Para definir esta práctica, el joven docente apela a una cita de su mentor, Leavis, extraída de *Education and the University*:

Analysis is not a dissection of something that is already and passively there. What we call analysis is of course a constructive or creative process. It is a more deliberate following through of that process of creation in response to the poet's words which reading is. It is a recreation, in which, by considering attentiveness, we ensure a more ordinary faithfulness and completeness (p. 31).

El crítico literario se confirma, entonces, como aquel capaz de realizar la operación intelectual del análisis, despojada de categorías teóricas y otras marcas sociales, y de embarcarse en un proceso por el cual, en la instancia de recepción, recrea los aspectos constitutivos de la instancia de creación. Este corte leavisiano se observa en la sección “Extracts for Analysis”, donde se ofrece un inventario de fragmentos literarios sin indicar datos bibliográficos y exhorta: “DO NOT CONSULT THIS LIST UNTIL THE EXERCISES HAVE BEEN COMPLETED” (p. 141; énfasis en el original). El análisis que desarrolla el crítico literario y cuyo ejercicio lo constituye como tal se realiza en un plano meramente formal, metodología que resulta contradictoria con la dimensión social y pedagógica que Williams no desconoce en la figura del crítico.

La abstracción a la que Williams sujeta el texto literario, su estudio y al profesional encargado de la práctica de lectura no es sino la expresión visible de las contradicciones de su proyecto de construcción de sí como crítico. Esta paradoja se evidencia en el hecho de que, a la vez que desestima marcos conceptuales e históricos, señala otro criterio definitorio de la crítica: “Criticism [...] is essentially a social activity” (p. 29). Luego se expone al respecto: “the extension of good reading, which is an individual concern, into criticism, which is a community concern, may be achieved by the process of a group analysis and discussion, to which an understanding of normal critical analysis is an essential prerequisite” (p. 30). El texto como objeto y la metodología para su abordaje están sometidos a operaciones intelectuales asépticas, aunque su recepción y los modos en que esta se desarrolla son de carácter social. Esta aparente contradicción se explica en el carácter pedagógico que acompaña la publicación primera del joven británico, para quien Leavis y Richards, exponentes de la Crítica Práctica por la que él aboga, “ha[ve] done more to develop literary criticism an analysis as an educational discipline than any other critic” (p. 31). La voluntad pedagógica sobre la que Williams insiste es justamente lo que

evidencia las contradicciones metodológicas en lo que respecta a la concepción de su objeto de estudio y su modo de abordarlo. Él es capaz de atender a las condiciones históricas en las que se inscriben sus estudiantes lectores y con ellos se encuentra comprometido como docente, en tanto es consciente de que cuenta con el conocimiento de nociones y prácticas para que su público lector sea capaz de desarrollar un análisis literario. No obstante, los términos en los que entiende esta práctica se ubica en las antípodas de su concepción sobre sujetos lectores puesto que el objeto a ser leído, la metodología para hacerlo y su conceptualización de la figura del crítico se presentan como instancias ahistóricas.

William Shakespeare en *Reading and Criticism*

En el marco de la ahistoricidad a la que Williams somete la figura del crítico literario, su objeto y metodología de estudio, pero de la que se sustrae en su dimensión de pedagogo, resta preguntarse sobre el abordaje de la obra de William Shakespeare en la publicación de 1949. La mención del bardo inglés y sus obras se hace presente en la sección “Extracts for Analysis”, donde se transcribe un pasaje de *Measure for Measure* aunque, fiel al abordaje leavisiano, no menciona la autoría. También el “Draft Syllabus” indica la lectura de “[o]ne play by Shakespeare” (p. 139) y de “eight to twelve selected poems” (p. 139) entre los cuales se consignan versos del dramaturgo en su condición de poeta. Shakespeare integra material de clase por lo que su sola presencia lo confirma como aspecto del proyecto pedagógico de Williams. Sin embargo, no es en tales secciones donde se evidencia cuál es la razón de esta inscripción. El estatuto, naturaleza y función de las referencias a Shakespeare están diseminados en el primer escrito publicado por Williams y, aunque no modo explícito, contribuyen a construir la figura del crítico literario, portadora de las contradicciones identificadas.

Shakespeare se presenta como la figura donde se proyectan batallas teóricas, como lo demuestra la opugnación del joven galés a las consideraciones conceptuales románticas. El capítulo “Reading in Practice: Verse” consigna un pasaje de *Troilus and Cressida* como ejemplos de versos con los que el lector puede no estar familiarizado porque se alejan de “the naïve conceptions of poetry as rumination or dream” (p. 48). Esta mención sirve el propósito de socavar, en el ámbito de la enseñanza universitaria, la poesía del Romanticismo como aquella que exalta la subjetividad del poeta y no el poema como hecho artístico:

the nature of the poetic methods of certain Elizabethan and Jacobean dramatists [...] provided the necessary counterbalance to the general Romantic emphasis; and [...] allowed readers to see that poetry, and particularly English Poetry was not something

to be simply identified with the more general romantic poetic attitudes. Yet this counterbalance, established as it is in respectable critical and creative practice, is hardly known by the general reader. [...] A poet is still a dreamer, out of contact with the everyday world, rather than a fully responsive individual in touch with, and expressing, the sensibility of his age (p. 46-47).

El pronunciamiento en contra de la ecuación entre poeta y soñador alejado, en soledad, de las inquietudes y urgencias de su época puede explicarse de acuerdo con la formación académica del autor de *Reading and Criticism*. En ella, Williams se reconoce explícitamente la influencia de Thomas Stearns Eliot en su producción temprana de Williams (p. ix). En dicha filiación puede rastrearse la presencia de nociones desarrolladas por el escritor de origen norteamericano en su conocido ensayo de 1917, "Tradition and the Individual Talent". En este escrito, se explaya en contra del énfasis en lo subjetivo al plantear que el valor de un artista no se mide en función de rasgos propios, sino que se evalúa en virtud de su relación con otros artistas y una tradición que lo precede (1932, p. 15), como lo afirma seis años después en el ensayo "The Function of Criticism" (p. 23). La tradición de la que habla Eliot se resemantiza en la publicación de Williams en términos de lo que este último denomina "standards" (1962, p. 3 y p. 23 y ss.). Los dos críticos rechazan la exaltación del poeta como parámetro para la evaluación del arte, aunque no en aras de una concepción más amplia y compleja de tal figura, sino en su negación, a favor de la entronización del texto en su dimensión exclusivamente formal. Shakespeare en *Reading and Criticism* sirve y visibiliza ese propósito.

La impugnación al Romanticismo permite desplegar otra ofensiva teórica articulada sobre el dramaturgo isabelino, que le ofrece la oportunidad al crítico leavisiano de expedirse en contra del Realismo social. Según sus palabras, esta literatura refiere a "a distinct body of work [...] [in which] a writer seems to use social facts, of his own or another society, for the realisation of a particular experience" (p. 105). Nuevamente, por medio de una alusión a Shakespeare, Williams intenta formular el vínculo entre texto literario y sociedad, que resulta insoslayable en el esbozo de su proyecto metodológico:

The writer's experience may be projected, as it were, into a selected fragment of social history where it can be made immediate and tangible. The English and Roman history plays of Shakespeare (for example, but with a reservation on their different levels of maturity) are best understood this way (p. 105).

El pasaje resulta relevante por el recorte metodológico que supone, así como el criterio sobre el que se sustenta: solo las piezas históricas, por su contenido, pueden arrogarse establecer una relación con el marco social –aunque no especifica si se refiere al período de la historia al que remiten las obras o al contexto de producción–. Esta delimitación y su fundamentación habilitan la conjetura de que las coordenadas en el que

se inscriben las tragedias y las comedias del dramaturgo, así como su lírica, no resultan relevantes para su análisis, en línea con la propuesta de Williams. De hecho, el escritor admite: “The fundamental practices of literary analysis are fully applicable to written drama” (p. 95). En esta afirmación subyacen y se actualizan las concepciones de crítico y su lectura ya estudiadas: esta última es una operación que consiste en aplicar la metodología que exalta el texto literario como hecho en sí, mientras que quien ejerce esta tarea es un ejecutor de técnicas ajenas al objeto literario. La especificidad genérica no es un problema: abordar el teatro de Shakespeare es equivalente a estudiar cualquier otro texto literario. Así lo confirman testimonios según los cuales el escritor galés es capaz de dedicar una clase de dos horas al análisis de doce versos de una obra del dramaturgo, gesto que lo convierte en más leavisiano que el propio Leavis (McIlroy, 1993, p. 25). En este caso, Shakespeare es el instrumento por el que *Reading and Criticism* desestima lo que dicha propuesta entiende por realismo social y por el que se reivindica la metodología de análisis que ignora la dimensión histórica de los textos literarios.

La apropiación de Shakespeare por parte de Williams expone, asimismo, las contradicciones que enhebran *Reading and Criticism*. Por un lado, mientras descarta análisis provenientes del marxismo y del psicoanálisis por considerarlos no específicos a la labor literaria, desatiende esa especificidad que él mismo intenta defender mediante la aplicación de un método de naturaleza universal, concebido *a priori*, que ignora las particularidades estilísticas de la producción shakespeariana, en particular, y literaria, en general. Aquí ya no idealiza el texto como objeto de estudio, sino una metodología que se eleva por encima de él y adquiere un carácter universal. Tanto objeto como metodología de estudio se alienan de las coordenadas históricas en las que sí tiene conciencia de insertarse el crítico en su condición de pedagogo. Por otro lado, Williams no explicita la pugna teórica que subyace a sus comentarios sobre el Romanticismo y el Realismo social. Esta postura responde a su resistencia a dialogar con la teoría en el análisis literario, en su intento de democratizar el acceso y el ejercicio de la lectura entendida como práctica de contacto exclusiva con el texto literario. Este gesto, sin embargo, socava su voluntad pedagógica puesto que se presenta como un crítico que no pone a disposición de sus lectores las prácticas por las cuales se ha construido como tal. De este modo, se propone como un modelo de lector objetor de estéticas y portador de concepciones sobre la literatura y actos de leer que se exponen a su audiencia como homogéneas y certeras, velando los conflictos teóricos e ideológicos concomitantes. A su público no le resta sino aceptar su propuesta como válida, gesto totalizador que contradice su intención educativa democratizadora.

Las alusiones a Shakespeare consignadas, entonces, visibilizan los límites de la propuesta metodológica de *Reading and Criticism* en un doble movimiento. Por una parte,

evidencian la falibilidad de la especificidad como criterio que articula la propuesta metodológica: Williams objeta análisis marxistas y psicoanalíticos puesto que desconocen la particularidad del texto literario, aunque los aspectos estilísticos propios de cada texto se desestiman debido a los alcances de un método de análisis universal, aplicable al objeto de estudio en desconocimiento de dichas especificidades. Por otra, su proyecto de democratizar la práctica de lectura puede verse obturado en tanto presenta conocimientos sobre literatura como un producto cristalizado, despojado de las controversias ideológicas asociadas a las diversas concepciones de literatura, lo cual resulta concomitante con su insistencia de remover la dimensión histórica de la labor del crítico. De este modo, la figura de lector propuesto se idealiza, con el riesgo de tornarse inasequible para los estudiantes a quien el autor de *Reading and Criticism* desea formar como tales.

En el marco de esas contradicciones, el autor insiste en su cruzada de socavar obras de índole “naturalist, a term that it will be necessary to define” (Williams, 1962, p. 88) y se sirve nuevamente de Shakespeare. Así procede Williams:

naturalism in the drama is [...] the “imitation of life”. [...] But what the naturalists mean by it can be seen from the terms which they use in praise and condemnation: a good play, for them, is “just like life”, has “finely observed characters”, seems “more like an experience one actually lives through than a mere dramatic illusion”; a bad play, on the other hand, is “unnatural, forced, exaggerated, rhetorical”; its “characters are wooden” or “mere puppets of the author, without any life of their own”; it is “something you would never see happening in life” [...]: they are commonplace attitudes of public and reviewers (p. 88).

Williams cumple en no proponer teoría en la discusión y se limita a emplear abstracciones –los naturalistas, en general, sin especificar quiénes–. Estas estrategias argumentativas resultan débiles, tanto que su propio comentario se torna, al igual que los enunciados naturalistas que critica, un lugar común. La apelación posterior a Shakespeare intenta remediar esta falencia por cuanto opera como un ejemplo que ofrece sustento a su impugnación del Naturalismo: “In Elizabethan performance [...] it is clear that there was a high degree of convention” (p. 90). Comienza, entonces, a enumerar la dicción en verso, la presencia de actores hombres para desarrollar papeles femeninos, la economía en la escenografía y efectos, entre otros artificios estilísticos a los que niega su sustrato social (Bajtín, 2008, p. 245). Dado su carácter convencional, concluye: “These few factors alone indicate the impossibility of believing that a Shakespeare play [...] was meant to look or sound ‘like life’” (Williams, 1962, p. 90). En estas apreciaciones, el joven galés parece desconocer las diferencias semánticas que “realidad”, ficción y “verosimilitud” comportan para el análisis. Para ilustrar su afirmación cita el siguiente fragmento de *King John* en el que rey homónimo se notifica de que su sobrino no ha muerto: “Young Arthur is alive: this

hand of mine / Is yet a maiden and an innocent hand” (IV, iii, 251–252). Williams observa que cuando el personaje de Hubert, a quien el monarca previamente encomienda la muerte del joven, comunica la noticia, el soberano podría interrumpirlo con una interjección que demuestre su alegría, expresión de alivio frente al pesar que sucede al arrepentimiento de su pedido. Inmediatamente, aclara:

But Shakespeare was not concerned [...] with such a representation. His arrangement of words ignores the possible actuality in favour of that coherence which his conventional form confers [...]. The dramatic method is one of abstraction and concentration and re-arrangement (Williams, 1962, p. 92).

Se trata de un argumento fácilmente refutable: ¿con qué justificación el autor de *Reading and Criticism* da cuenta de la conducta de un rey? Su conclusión no es sino una mera conjetura. La referencia a la pieza histórica de Shakespeare, finalmente, lejos de instrumentar el ataque de Williams al Naturalismo, evidencia los límites metodológicos de su propuesta.

Las limitaciones en el modelo de crítica que se propugna en la primera publicación del escritor galés obligan a dar espacio a aquellas variables que el escritor desestima, como el contexto de producción y de recepción inmediato. En un principio, puede tomarse el mismo ejemplo que ofrece Williams y realizar una lectura alternativa: podría especularse, también, que el monarca es soberano de su silencio, especialmente en consideración de John como estratega. En este sentido, la ausencia de verbalizaciones o gestos emotivos puede interpretarse como una conducta esperable en un rey, en cuanto visibiliza la formulación de una estrategia a desarrollar por parte de un personaje preocupado por mantener su corona. Este argumento también puede recibir la objeción de ser otra especulación. No obstante, puede adquirir mayor solidez argumentativa si se presta atención a aquello que Williams desestima: el contexto histórico en el que se produce *King John*, el reinado de Isabel I. La obra alimenta el mito Tudor y exalta la identidad inglesa, como suelen proceder las piezas históricas de Shakespeare (Kewes, 2003, p. 171). Esta posible interpretación se ancla en el parlamento final de la obra a cargo del personaje de Philip, el bastardo:

This England never did, nor never shall,
Lie at t'he proud foot of a conqueror,
But when it first did help to wound itself...
Now these her princes are come home again,
Come the three corners of the world in arms,
And we shall shock them nought shall make us rue,
If England to itself do rest but true (V, vii, 112–118).

De acuerdo con Dover Wilson, “the great conclusion [...] is the theme of the whole play” (2009, p. lx). En este sentido, la clausura de la pieza es también la clausura de un período signado por rivalidades internas y externas. Esta desestabilidad de doble origen no solo remite al momento histórico al que refiere la obra, sino que se reviste de particular relevancia si se consideran las amenazas insulares y continentales a las que está sometida la reina Isabel I durante su mandato, que oficia como marco de *King John*. Esta obra participa así de la consolidación de la soberana –considerada bastarda, como quien enuncia el parlamento final– y su dinastía mediante la mitologización de su figura, capaz de subsumir y cristalizar conflictos sociales. Esta lectura, sin embargo, no solo no se encuentra presente en *Reading and Criticism*, sino que, además, no resulta posible a la luz de una metodología de análisis que se ofrece como universal y ahistórica.

Consideraciones finales

Las apreciaciones de esta sección no pueden ser concluyentes. Un mayor grado de certeza respecto del estatuto de *Reading and Criticism* en la producción de Williams solo puede alcanzarse si se lo pone en relación con las publicaciones posteriores del autor, que el avance en la investigación procurará. En virtud de esta limitación, debemos relativizar las conclusiones del presente artículo en torno a la relevancia de William Shakespeare en la labor del crítico.

Este trabajo ha intentado analizar cuál es el estatuto del dramaturgo inglés en la primera publicación de Williams. Ha podido observarse que esta constituye un proyecto que se despliega en dos direcciones: a la vez que se pronuncia como parte de una propuesta pedagógica, se exponen argumentaciones en torno a la conceptualización de la literatura, de la metodología para su abordaje y de la naturaleza y la función del crítico. No obstante, la intención democratizadora, desplegada en una alfabetización que ofrece herramientas para la lectura de textos literarios, entra en conflicto con los modos en que se concibe y propugna esa práctica. Mientras que su voluntad propedéutica da cuenta de la sensibilidad de sí como sujeto parte de un entramado histórico –el acceso de trabajadores a la educación universitaria a partir de su gratuidad–, su concepción de objeto de estudio y metodología de trabajo se alienan de dicho contexto. Las referencias a William Shakespeare evidencian estas contradicciones. Asimismo, la mención de algunas de sus obras y el breve comentario sobre ellas le permiten al escritor galés dar batalla en contra de la subjetividad romántica del artista que exalta la personalidad creadora e impugnar el Realismo social y el Naturalismo literario. La resistencia a explicitar un marco conceptual y dialogar con él no permite profundizar esas cuestiones, aunque dicha ausencia sí da cuenta de posicionamiento teórico de Williams, en concordancia con la Crítica Práctica promovida por sus mentores Richards y Leavis. En una misma línea, el autor de *Reading*

and Criticism exalta la supremacía del texto literario para el análisis y, en este sentido, rechaza abordajes marxistas y psicoanalíticos porque los sospecha aplicacionistas: los críticos que se ejercitan en estos enfoques desconocen la especificidad del objeto literario y solo apelan a él en busca de evidencia para sus trabajos. Sin embargo, es precisamente su empleo de Shakespeare lo que demuestra que su propuesta metodológica es también de índole aplicacionista: el método de lectura formal que él propugna se presenta como universal y, en consecuencia, aplicable a cualquier tipo de texto. Aquí confirma la sustracción de la literatura como objeto y de la práctica de lectura de las coordenadas históricas en las que se inscriben. Tal enajenación revela la idealización del objeto y de la metodología así como el carácter alienado del crítico. La inclusión de Shakespeare en esta propuesta exhibe dos grandes contradicciones metodológicas. Al interior de *Reading and Criticism*, propugna un enfoque aplicacionista en donde se idealiza el objeto y el método sin reconocer la especificidad genérica del texto, que es también de carácter social. Por otra parte, esta limitación expone las limitaciones de la dimensión alfabetizadora de la figura del crítico: en tanto pedagogo con claras intenciones democratizadoras no logra vislumbrar que su metodología, resultante de la alienación, socava los alcances de ese proyecto social. Las relaciones que establece con Shakespeare demuestran que la primera publicación del escritor británico asigna al crítico una función social que niega al objeto y a la metodología de estudio. Esto no implica que dicha figura sea reemplazada por el modelo de formador expuesto: la tarea alfabetizadora, que no puede ignorar su inscripción histórica, señala las inconsistencias producidas al despojar al crítico y su labor de la historia.

Referencias

BAJTÍN, Mijaíl. El problema de los géneros discursivos. In: *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008, p. 245–290.

DOVER WILSON, John. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *King John*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. vii–lxii.

BOURDIEU, Pierre, *Campo intelectual, campo de poder*. Trad. Alberto Ezcurdia. Buenos Aires: Quadrata, 2003.

GREENBLATT, Stephen. *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture*. Nueva York: Routledge, 1990.

ELIOT, Thomas S. The Function of Criticism. In: ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1932, p. 23–36.

_____. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1932, p. 13–22.

FIELDHOUSE, Roger. Oxford and Adult Education. In: MORGAN, W. John e PRESTON, Peter (Org.). *Raymond Williams. Politics, Education, Letters*. Nueva York: St. Martin's Press, 1993, p. 47–64.

JONES, Rod, NIELD, Sophie, WALLACE, Jeff. Introduction: "Somebody is trying to think...". In: JONES, Rod, NIELD, Sophie, WALLACE, Jeff (Org.). *Raymond Williams Now. Knowledge, Limits and the Future*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire y Londres: Macmillan Press Ltd, p. 1–21.

INGLIS, Fred. *Raymond Williams*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998.

KEWES, Paulina. The Elizabethan History Play: A True Genre?. In DUTTON, Richard e HOWARD, Jean E. (Org.), *A Companion to Shakespeare's Works. Volume II. The Histories*. Malden, Oxford, Victoria y Berlín: Blackwell Publishing, 2003, p. 170–193.

MARX, Karl. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: MARX, Karl. *Werke. Band 40*. Berlín: Dietz Verlag Berlin, 1968.

MCILROY, John. Teacher, Critic, Explorer. In: MORGAN, W. John e PRESTON, Peter (Org.). *Raymond Williams. Politics, Education, Letters*. Nueva York: St. Martin's Press, 1993, p. 14–46.

WILLIAMS, Raymond. *Reading and Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

SHAKESPEARE, William. *King John*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

“El más extraño pensamiento”.
Sobre algunas lecturas marxistas
del *Quijote*

“The strangest thought”. On
some Marxist readings of
Quixote

Miguel Vedda

Dr. en Letras por la
Universidad de Buenos Aires. Prof.
titular de Literatura Alemana
(Facultad de Filosofía y Letras,
Univ. de Buenos Aires) e
investigador principal del Consejo
Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET).

miguelvedda@yahoo.com.ar

 <https://orcid.org/0000-0002-3474-971X>

Recibido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumen

El artículo se ocupa de analizar algunas interpretaciones marxistas del *Quijote* de Cervantes. Se concentra, ante todo, en las lecturas realizadas por Ernst Bloch (en *Espíritu de la Utopía* y *El principio esperanza*) y György Lukács (*Teoría de la novela* y el ensayo “*Don Quijote*”), y pone las diferentes interpretaciones en relación con el pensamiento filosófico de ambos autores en sus respectivos períodos.

Palabras-chave: Novela. Marxismo. Utopía. Ontología. Genericidad

Abstract

The article analyzes some Marxist interpretations of Cervantes' Don Quixote. It focuses on the readings made by Ernst Bloch (in Spirit of Utopia and The Principle of Hope) and György Lukács (The Theory of the novel and the essay Don Quixote), and puts the different interpretations in relation to the philosophical thinking of both authors in their respective periods.

Keywords: Novel. Marxism. Utopia. Ontology. Genericity

I

Pocas obras han despertado una atención tan intensa y sostenida, en la historia de la crítica literaria marxista, como el *Quijote* de Cervantes. Las primeras expresiones de interés por la novela y, en términos más generales, por la obra cervantina se encuentran en Marx. En sus “Recuerdos personales de Karl Marx”, Paul Lafargue (1964, p. 325) comenta que, “a la cabeza de todos los novelistas” colocaba Marx “a Cervantes y Balzac. *Don Quijote* era para él la epopeya de la caballería agonizante, cuyas virtudes se convirtieron, en el mundo burgués entonces naciente, en ridiculeces y bufonerías”. Sin embargo, además de ciertos aprovechamientos satíricos –como aquellos pasajes de *La ideología alemana* en que se compara a Stirner con Sancho–, encontramos solo unos pocos comentarios de Marx sobre el *Quijote*. En *El capital* se lee, por ejemplo, que “ya Don Quijote ha expiado el error de imaginarse que la caballería andante era igualmente compatible con todas las formas económicas de la sociedad” (MARX/ENGELS, 1967, I, p. 393). En el artículo “El esbozo de ley sobre el préstamo forzoso y su motivación”, compuesto por Marx y Engels y publicado el 29 de julio de 1848, encontramos un agudo comentario del *Coloquio de los perros*, al que se hace también referencia en el artículo “La nueva Carta de derecho estamental” (“Die neue Standrechts-Charte”), escrita también por los dos fundadores del marxismo y aparecida el 16 de mayo de 1849. Cabría añadir a esto las breves alusiones de Engels al autor español, la más conocida de las cuales aparece en la muy citada carta a Minna Kautsky del 26 de noviembre de 1885, donde se menciona a Cervantes, junto con Esquilo, Aristófanes, Dante y el Schiller de *Intriga y amor*, como uno de los grandes poetas de tendencia.

Como en otros aspectos, también en este se apartaron de Marx y Engels algunos de sus presuntos sucesores inmediatos; y en este caso también lo hicieron de manera poco propicia. Como ejemplo podría mencionarse la reseña que publicó Franz Mehring (1963, p. 3) de una edición alemana del *Quijote*, donde sarcásticamente se dice que la “más famosa novela de la literatura mundial” es “muy apreciada, pero poco leída”. Esto es, para Mehring, explicable; y cabe citar la curiosa razón que el historiador alemán aduce: “Como se sabe, Cervantes solo se proponía escribir, con su novela, una sátira de las tontas novelas de caballería que se propagaban en aquellos tiempos” (p. 3). En el mismo sentido agrega que “solo sabe apreciar” el *Quijote* “aquel que conoce las novelas de caballería españolas de los tiempos de Cervantes”, y esto es posible solo para “un número minúsculamente escaso de investigadores especializados” (p. 3). Una ironía de la historia universal de la crítica es que estas últimas palabras se apliquen mucho menos a la novela de Cervantes, que a cuatrocientos años de la muerte de su autor no ha perdido en nada su vigencia, que a la obra del propio Mehring, cuyas perspectivas metodológicas y evaluaciones críticas no pertenecen, en varios aspectos, al marxismo, sino tan solo a la historia del marxismo. De

esta perspectiva se diferencian venturosamente las críticas de György Lukács y Ernst Bloch, que no solo destacan la importancia cardinal de la gran novela de Cervantes, sino que además proponen originales, lúcidas perspectivas de análisis.

II

La ocupación de Lukács con el *Quijote* se inicia ya en el período premarxista. Las ideas sobre la novela de Cervantes que se despliegan, ante todo, en el primer capítulo de la segunda parte de *Teoría de la novela* pertenecen al conjunto de reflexiones que recorren las obras pertenecientes al período del “Proyecto Dostoievski”.¹⁰ En la base de este se encontraba una filosofía de la historia sustentada por motivos procedentes de la *Kulturkritik* alemana y, en particular, en la distinción establecida por *Tönnies* entre cultura y sociedad. A partir de esta antítesis se configura la oposición entre la epopeya y la forma novelística (tal como aparece expuesta en *Teoría de la novela*), entendidas como las respectivas expresiones estéticas de una civilización “sana” y otra decadente. En el final del degradado universo individualista –al que Lukács caracteriza, empleando términos de Fichte, como “época de la pecaminosidad consumada”–, el joven filósofo húngaro creía atisbar el nacimiento de una nueva era definida por el afianzamiento de una cosmovisión colectiva, fundada en una comprensión cualitativa entre las personas, situada más allá del convencional mundo burgués. A esta era corresponde el nacimiento de una nueva epopeya, cuyos primeros atisbos se encontrarían en las narraciones de Dostoievski, cuyo análisis debía realizarse en aquella obra de la cual *Teoría de la novela* constituía solo la primera parte o la introducción, y que Lukács finalmente no escribió. Un conjunto de apuntes, publicados por primera vez a un siglo de la muerte del autor bajo el título de *Dostoievski: anotaciones y esbozos*,¹¹ permite, junto con otras publicaciones del período, entender algunos rasgos genéricos del libro, en cuyo centro iba a encontrarse la oposición entre la novela burguesa y la nueva epopeya.

La novela es, para el joven Lukács, la forma literaria correspondiente a una era en que el sentido ya no es inmanente a la realidad, y en que los hombres, como *desamparados trascendentales*, se ven impulsados a rastrear los sentidos desvanecidos en un mundo abandonado por los dioses y dominado por lo demonio. Como se ve, *Teoría de la novela*

¹⁰ La expresión ‘Proyecto Dostoievski’ ha sido empleada por Andreas Hoeschen para designar un *corpus* de textos que documentan la recepción lukácsiana de la obra del escritor ruso. Los primeros textos (1911) fueron escritos durante el “período ensayístico”; los últimos (1918–9), durante la revolución húngara. Entre el conjunto de escritos se destacan *Teoría de la novela* y las anotaciones para el libro sobre Dostoievski que, como es sabido, Lukács no llegó a escribir.

¹¹ Cf. Lukács, György, *Dostojevski: Notizen und Entwürfe*. Ed. de J.C. Nyíri. Budapest: Adadémiai Kiadó, 1985. Existe una traducción al castellano (*Dostoyevski*. Ed. y trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Estudio introd. de Michele Cometa. Murcia: Leserwelt, 2000).

es una tentativa de respuesta a la tesis de Max Weber (uno de los referentes más importantes para el Lukács de aquellos años) sobre el proceso de secularización; y la posición lukácsiana encierra tanto un juicio contundentemente negativo sobre el desencantamiento del mundo como el deseo de recuperar la perdida inmanencia del sentido para una realidad social que se ha vuelto meramente contingente. Llamativa es, en este estudio, esa particular amalgama de marxismo e idealismo en virtud de la cual una caracterización aguda del capitalismo desarrollado y tardío convive con una propuesta de superación del orden burgués en la que, ante todo, sobresalen los tonos místicos. Esta ambigüedad se advierte en el capítulo dedicado al *Quijote*, en el que el empeño del autor en violentar las obras particulares con vistas a adecuarlas al problemático esquema general no impide, sin embargo, un análisis provocador y original, que en algunos aspectos marcó la recepción posterior de la novela cervantina. Se sabe que *Teoría de la novela* reduce la intrincada historia del género a dos etapas fundamentales, con algunas excepciones (la más importante de las cuales es el *Wilhelm Meister* de Goethe): la primera, en que *el alma es más estrecha que el mundo externo* –la novela del idealismo abstracto– y la segunda, en que *el mundo es más estrecho que el alma* –el Romanticismo de la desilusión, cuyo exponente más alto es la *Educación sentimental* de Flaubert–. El *Quijote* es presentado, no solo como la primera expresión, sino también como la única objetivación importante del primer tipo; invirtiendo la fórmula, cabría decir que lo que hace Lukács es hipostasiar algunos rasgos de la gran novela española convirtiéndolos en atributos de todo el primer período en la historia de la novela moderna, lo que conduce a llamativas exclusiones. Pero lo que nos concierne ahora es indicar los puntos principales y, sobre todo, los más acertados de esta lectura del *Quijote*. Al decir que en este el alma es más estrecha que el mundo, lo que trata de subrayar el joven Lukács es la ciega monomanía de Don Quijote, quien ha reducido la íntegra realidad externa a su propio universo mental, dominado por la locura. Si toda la novela está signada por lo demoníaco, esto puede verse de manera ejemplar en el hidalgo, quien, dominado por su propio *daímon*, no solo se encuentra alienado de toda una sociedad que no se adapta a su fe caballeresca, sino incluso de aquellas dimensiones de su mente que no han sido alcanzadas por la obsesión del personaje. Para Don Quijote, su idea es la única realidad sólida, y esto lo lleva a borrar toda distancia entre alma y mundo; carente de problematicidad interna, ningún momento siente resquebrajada su seguridad interna al ver que lo real no se adecua a sus propios deseos. Ofuscado, interpreta sus derrotas y fracasos como obra de hechiceros que han jurado su mal y no querrían que alcance la merecida gloria, de modo que el encantamiento podría acaso deshacerse mediante “el hallazgo de la palabra salvadora o mediante la valerosa lucha contra las potencias hechiceras” (LUKÁCS, 1985: 383). Don Quijote es, pues, el extremo idealista que del deber ser (*Sollen*) de la idea deduce la existencia necesaria de esta; de ahí la clausura y la inmovilidad internas del universo mental del personaje, que le

recuerda al filósofo la cerrada autonomía de la obra de arte: el alma del personaje, en efecto, “está en reposo, cerrada en sí, en sí consumada, como una obra de arte o como una divinidad [...]; y su aislamiento, tan análogo al de la obra de arte, separa al alma no solo de toda realidad exterior, sino también de todos los terrenos del alma misma que no están asidos por el demonio” (1985, p. 366). El impulso en trasponer en acción los ideales, unido a la incapacidad para realizar acciones efectivas que desmientan el aislamiento monomaniaco del héroe, hacen que, en este, la sublimidad se transmute en ridículo. El heroísmo puro se convierte en grotesco; pero esto se explica ante todo por razones históricas: la honda melancolía del transcurso temporal sugiere “que los contenidos eternos y las actitudes eternas pierden su contenido cuando ha pasado su tiempo” (1985, p. 370) –y lo único llamativo es que esta decadencia afecte a unos contenidos definidos por el autor como presuntamente eternos–. En todo caso, esta reflexión conduce a una tesis que será retomada y reformulada varias veces por el Lukács tardío, y que en parte retoma ideas desarrolladas ya en el libro sobre el drama moderno: que “el heroísmo más puro se convierte por necesidad en grotesco, y la fe más profunda en locura, cuando los caminos hacia su patria trascendente se han hecho inviables”; que “la evidencia subjetiva más auténtica y heroica no siempre encuentra necesariamente una realidad que le corresponda” (1985, p. 370).

Estas últimas propuestas se vinculan con la problemática, pero a la vez brillante y productiva tentativa del joven Lukács para establecer una interrelación entre teoría estética y filosofía de la historia; de ahí que subraye que la importancia histórico–universal del *Quijote* no se deba solo al tacto genial del autor, sino sobre todo a las circunstancias históricas en que nació la gran obra. Esta vio su nacimiento a comienzos del proceso por el cual el Dios del cristianismo comenzó a abandonar el mundo, de modo que el hombre empezaba a sentirse solo en un mundo crecientemente secularizado y entregado a su propio sinsentido; Cervantes vive “en la época de la última mística grande y desesperada, del fanático intento de renovar, partiendo de ella misma, la religión que se hunde” (1985, p. 370). La disposición de Cervantes para extraer todas las conclusiones acerca de su propia época y aprovecharlas en la configuración de su novela diverge del formalismo de la novela de caballería, que, sucumbió al destino que sufre toda épica que pretende “sostener y continuar una forma arrancando puramente de lo formal, una vez sentenciadas por la dialéctica filosófico–histórica las condiciones trascendentales de su existencia”; en la novela de caballería, “las formas, que no tenían ya ninguna función inmanente, tuvieron que anquilosarse, hacerse abstractas, porque su fuerza, destinada a la creación de objetos, se desarticuló inevitablemente al quedar sin objeto alguno al que aplicarse” (1985, p. 367).

Así es que, en lugar de esa narrativa grande que había representado la épica caballeresca medieval, surgieron unas formas muertas llamadas a convertirse

exclusivamente en literatura trivial. Este elogio de Cervantes y su obra mayor no deberían inducirnos a perder de vista el pesimismo cultural del “Proyecto Dostoievski”, en función del cual el *Quijote* inicia el desarrollo de un género ligado a un proceso de decadencia histórica y que, para el joven Lukács, va precedido y sucedido por formas épicas más elevadas, ligadas a comunidades orgánicas, a cosmovisiones antiindividualistas y, por ende, contrapuestas a la disolvente sociedad burguesa. Como se sabe, el Lukács marxista realizará cambios significativos respecto de estos esquemas.

III

La primera versión de *Espíritu de la utopía* (*Geist der Utopie*, 1918) incluye, en la sección dedicada al héroe cómico, un excursus de veintidós páginas sobre el *Quijote* de Cervantes. Llamativamente, toda esta sección fue suprimida en la segunda edición, publicada en 1923, del volumen, que a cambio conserva, con modificaciones ante todo formales, el resto del capítulo, que encierra una polémica con “Metafísica de la tragedia”, el ensayo con el que se cierra *El alma y las formas* (1911) de Lukács. Inspirado en parte en el capítulo de *Teoría de la novela* que acabamos de comentar, el análisis de Bloch parte de los sueños diurnos (*Tagträume*) de la cotidianidad; es decir: de aquellas fantasías oníricas que los sujetos experimentan en la vida diaria y en las que se anuncian tendencias subjetivas y latencias objetivas; es decir lo *todavía no consciente* y lo *todavía no devenido* que alimentan las más diversas utopías. Entre tales sueños diurnos se encuentra el que induce a Alonso Quijano a abandonar la reclusión sedentaria y la entrega pasiva a las lecturas a fin de recorrer el mundo para deshacer entuertos, recuperar la Edad de Oro y restablecer la desaparecida caballería andante. Bloch compara la decisión del hidalgo con una de sus referencias recurrentes: la vivencia de César en Gades, cuando, al contemplar la estatua de Alejandro Magno, exclama “¡Cuarenta años, y todavía no he hecho nada para la inmortalidad!”. El yo de César que reaccionaba de ese modo no era el de la infancia, sino el del futuro, el del héroe venidero. De un modo semejante dirá Bloch en *Huellas* que no hay ningún ascenso a esferas superiores que se produzca sin una defensa del propio valor, que no es verdadero, o que aún no es verdadero. Bloch no deja de subrayar la contraparte grotesca de la entrega del Quijote a la realización de sus sueños:

Aquí hay un hombre que no ha quedado satisfecho con la lectura. No se ha contentado con mirar a través del ojo de la cerradura y con escuchar junto a la puerta de los domésticos, sino que salió para ser él mismo y para producir lo bueno, radiante, puro, el mundo sin desilusión [...] Así, Don Quijote se vio obligado a traspasar el encierro meramente contemplativo en la plenitud cada vez más dinámica de sus sueños diurnos. Ahora bien, con ello, por cierto, ha producido poco en lo externo. Tomó la acción por poesía y la poesía por acción; permaneció el inútilmente puro, que no podía ayudar a nadie, aun cuando iluminaba la materia más sucia con el candelabro de siete brazos. (BLOCH, 1985, p. 60)

Con esto se hace referencia al carácter infructífero y reflexivo de un personaje que solo experimenta la negación impuesta por el mundo externo, la no homogeneidad entre lo real y lo pensado, como acción de encantadores que perturban sus planes. Apoyándose en Lukács, Bloch destaca que la locura del hidalgo se explica ante todo a partir de la ausencia de Dios de su propio tiempo: en las visiones del héroe faltan las potencias celestiales cuya intervención habría podido, en otros tiempos, otorgar eficacia y sentido a sus planes:

Le falta al caballero la fuerza auxiliadora del milagro [...] faltan todas las asistencias trascendentes [...] por cuanto Don Quijote vive en la incipiente Modernidad y, por ende, los caminos trascendentes se volvieron intransitables y las condiciones trascendentales precedentes para un idealismo sustentado como algo concreto desde el más allá ha sido superado por una enigmática dialéctica real sin que al caballero tardío –con toda su monomanía del bien que es internamente firme, pero que en lo externo se ha tornado inconsistente, anticuaria, abstracta– le hubiera sido dado conocer al nuevo Dios, su lejanía y su grado de realidad. (1985, p. 62)

Al encierro del hidalgo en su propia monomanía contrapone Bloch el recorrido activo por el mundo que realiza el Fausto goetheano, al que define como un “Don Quijote mediado”. Con todo, no quiere dejar de subrayar, el autor de *Espíritu de la utopía*, un punto en el que el héroe de Cervantes supera al de Goethe, a saber: la certeza de que el mundo empírico no puede ser la verdad, y que “por encima de la presente lógica fáctica debe existir una lógica oculta y sepultada en la que solo existe la verdad” (1985, p. 64). Destella aquí uno de los motivos recurrentes de la filosofía blochiana: la idea de que la realidad existente es una mentira, y que, frente a ella, tiene un valor aun ontológicamente superior el pensamiento utópico. En términos más generales, la vindicación de Don Quijote más allá de su obcecada ceguera ante lo real recuerda el análisis que hace Bloch de la antítesis entre las figuras del obtuso empirista y del soñador exaltado (*Schwärmer*). Aun cuando destaca que estos tipos son, en apariencia, contrapuestos, pero, en última instancia, similares en su alejamiento del fluir de la realidad, Bloch prefiere al soñador, ya que, a la pasividad propia del que se limita a venerar de los hechos, el soñador opone un cierto género de actividad, aunque por el momento esta sea solo ideal. El impulso constante y activo de la subjetividad aparece, pues, como una esperanza de liberación respecto de un mundo de objetividades cosificadas, desprovistas de vida.

Espíritu de la utopía pertenece al período más cerradamente voluntarista en la trayectoria filosófica y política de Bloch. Parcialmente comprensible en vista de las tendencias hegemónicas en la época de la Segunda Internacional, con todo su énfasis sobre la influencia determinante de la base material y su empeño en atacar el capitalismo exclusivamente en el plano de las relaciones económicas; ante ellas, Bloch demanda que

el marxismo abandone toda esperanza en la marcha empírica del mundo y extraiga tan solo de su propio impulso utópico la energía necesaria para transformar la realidad. La crítica de la sociedad burguesa sobre bases económicas no constituye, para el joven Bloch, más que una *Crítica de la razón pura* a la que habrá que añadir una *Crítica de la razón práctica* que todavía no ha sido escrita; la perspectiva objetivista escogida por un marxismo vinculado con el positivismo debería, pues, ser sustituida por otra concentrada en desarrollar la dimensión ética y subjetiva, capaz de introducir la voluntad de transformación. El Bloch de *El principio esperanza*,¹² como, en general, el Bloch tardío procura moderar el subjetivismo extremado, valorando la dimensión materialista del marxismo tanto como la importancia de la crítica de la economía política. La conocida fórmula según la cual el materialismo histórico necesita de la confluencia de una *corriente cálida* y una *corriente fría* busca expresar sintéticamente esta indispensable duplicidad; aun cuando no dejan de asomar, en sus obras, expresiones de exaltado subjetivismo. A la hora de indagar las razones que llevaron a Bloch a excluir el excursu sobre el *Quijote* de la segunda versión de *Espíritu de la utopía*, cabría preguntar si entre aquellas no se encuentra un incipiente distanciamiento respecto del voluntarismo extremado de su *opera prima*. Una razón más concreta podría ser la contradicción que se advierte entre las críticas al idealismo quijotesco y la afirmación, al final del excursu sobre teoría del drama que sucede al análisis del *Quijote*, de que por encima de la elevada seriedad del héroe trágico se encuentra el héroe cómico, quien está más próximo de lo sublime que “el héroe que sucumbe con el padecimiento del que ha tomado demasiado en serio al mundo y al demiúrgico espíritu del mundo” (1985, p. 76). La risa del héroe cómico esbozado por Bloch no revela un banal *wishful thinking* –la creencia en que es posible llevar una vida feliz y digna en medio de la realidad cosificado–, sino la certeza de que las lágrimas derramadas por la marcha del mundo son menos eficaces que la esperanza en las posibilidades de la subjetividad, y de que “la inconcebible alegría por uno mismo está más cerca de la verdad y la realidad –que no necesitan ser el fundamento del mundo– que todo lo opresor, demostrable, indudable de las circunstancias fácticas con toda su brutalidad sensorialmente concreta” (75s.).

Las consideraciones sobre el *Quijote* incluidas en *El principio esperanza* ocupan un lugar importante en la obra más extensa y ambiciosa del filósofo alemán. Aparecen en la quinta parte, donde se examinan las imágenes desiderativas del momento pleno, y en el marco más específico de la reflexión sobre los paradigmas de transposición de fronteras. Nuevamente se establece un cotejo entre los personajes de Don Quijote y Fausto, como exponentes, respectivamente, de la transposición abstracta y la mediada. Es característico que se reproduzcan o parafraseen pasajes de la primera versión de *Espíritu de la utopía*;

¹² Escrito entre 1939 y 1947; publicado por primera vez entre 1954 y 1959.

pero también que en el análisis aparezcan acentos más críticos que en la obra temprana acerca del personaje cervantino. El hidalgo aparece como alguien que “se cree más de lo que es y más de lo que puede, se *excede* sin pausa y se extiende más allá de sus dimensiones corporales” (BLOCH, 1980, p. 128). Ciego a sus capacidades subjetivas, lo es también Don Quijote respecto de las condiciones históricas, ya que al principio “del pago al contado, Don Quijote opone por doquiera un gran corazón del antes de ayer, extraído de los libros de caballería. Para su desgracia, Don Quijote cree que la caballería andante y su ideal son compatibles con toda forma económica de la sociedad” (1980, p. 129). Don Quijote representa, para toda voluntad que tienda a la superación de fronteras y la existencia plena, una zona de peligro: aquella en que el impulso transformador se pierde en el ámbito de lo excesivo y vacío, sin percibir los obstáculos ni aliarse con aquellas fuerzas de la época que conducen hacia el futuro. Los idealistas abstractos de la estirpe de Don Quijote no aprenden nada de lo real, no están mediados por nada; por eso son incapaces de producir una transformación efectiva en el mundo, como solo podría engendrarla la utopía concreta. La fusión de la identificación sincera del hidalgo con sus ensueños y la ineptitud para trasponer estos en acciones provechosas está en la base de la comicidad del personaje, de que el caballero sea, al mismo tiempo, el utópico más grandioso y su caricatura. El filósofo que, en su madurez, acepta que una sociedad mejor no surge por virtud del entusiasmo o de una propaganda idealista desde lo alto comprende el componente de conciencia falsa presente en Don Quijote. Pero, más allá de este reconocimiento, Bloch no deja de destacar el potencial emancipador presente en el hidalgo, y lo hace subrayando precisamente posiciones propias de su período juvenil. Ante todo, subrayando que el contenido central del idealismo quijotesco es la denuncia de que el mundo dado no puede constituir lo verdadero; en este sentido, el quijotismo encierra un elemento de razón frente a Fausto, quien lo supera en tantos aspectos, ya que, en tanto Fausto se ha hecho en el mundo “más prudente que los más prudentes”, el quijotismo exhorta a “obrar también contra esta prudencia, a saber, sin hacer las paces con el mundo meramente existente que desfila ante nuestros ojos como algo concluso” (1980, p. 145).

IV

La principal contribución del viejo Lukács al análisis del *Quijote* aparece en un artículo publicado en 1952 en la revista *Aufbau*.¹³ Cabría llamar la atención sobre las circunstancias personales e históricas en las que se gesta el artículo, posteriores a la caída del Nacionalsocialismo y el retorno a Budapest. Lukács está próximo a terminar el trabajo con *El asalto a la razón*, cuyo manuscrito quedará concluido en noviembre de 1952; al

¹³ “Don Quijote”. En: *Aufbau* 2 (febrero de 1952), p. 166-172.

mismo tiempo, está en curso la edición de sus obras en la editorial Aufbau, que publicará, durante ese mismo año, las ediciones en alemán de *¿Existencialismo o marxismo?*, *Balzac y el realismo francés*, *El realismo ruso en la literatura mundial* y *Karl Marx y Friedrich Engels como historiadores de la literatura*. Pero, al mismo tiempo, surgen ataques contra Lukács: después de la campaña llevada adelante por Lászlo Rudas, József Révai y Márton Horváth en 1949, aparecen en 1952 los ataques de József Darvas –Ministro de Educación Popular y presidente de la Liga de Escritores Húngaros– durante el Primer Congreso de Escritores Húngaros. En medio de este clima, que precede la intervención en la revolución liderada en 1956 por Imre Nagy y la deportación en Rumania, pero también los comienzos del trabajo en la *Estética*, Lukács publica su artículo sobre la mayor novela de Cervantes. La ocupación con esta última está marcada tanto por el interés en destacar las obras literarias en las que coinciden la calidad estética más alta con una intensa popularidad –interés que ocupa un primer plano desde *La novela histórica*– como por esa atención a la genericidad (*Gattungsmäßigkeit*), en cuanto dimensión fundamental del pensamiento y la praxis humanos, que atraviesa toda la producción tardía. El autor del artículo destaca la singularidad de Don Quijote como un carácter que, al igual que Hamlet y Fausto, ha ingresado a la conciencia de la humanidad, y que encarna un tipo que acompaña a los hombres a través de las mutaciones temporales y los ayuda a comprender la vida. La significación del *Quijote* se explica, en una medida importante, por el hecho de que las masas “y, sobre todo, los niños, piden de la literatura una lectura que mantenga en tensión su interés, y con razón”; la popularidad de Cervantes se debe a que el *Quijote* es “una lectura sugestiva y apasionante, que el lector no quisiera interrumpir, que lo hace llorar o reír, pero que no lo aburre jamás” (LUKÁCS, 1970, p. 451). La invariable monomanía del personaje es tan universal, y las situaciones que se le presentan al hidalgo son tan variadas que la novela presenta situaciones siempre diferentes, que sostienen de manera continua la atención del lector. Por otro lado, Cervantes recorre toda la sociedad de su época, inaugurando la novela moderna y permaneciendo fiel, al mismo tiempo, a su método esencial al tratar de elevar la prosa de la vida burguesa a la plenitud poética, de manera tal que resulte configurado “un caso extremo, es decir, que lo que se configure sea un ser humano límite y, con él, sus actos no menos extremos” (1970, p. 452). De ahí esa combinación entre lo realista y lo extraño –designado como *fantástico* por Lukács– que define la obra cervantina y que encuentra una fructífera continuación en Swift y Voltaire, en Hoffmann, Balzac y Gógol.

¿Cómo es posible que esta fusión entre lo realista y lo fantástico persista a lo largo de una novela tan extensa sin que la acción se torne inverosímil o reiterativa? Lukács cree que la respuesta a estas preguntas se encuentra en la esencia del tipo creado por Cervantes. De una manera a la vez extremada y creíble, el escritor español ha colocado en

el centro de su obra a un carácter cuya esencia es la incapacidad para conocer la realidad. Aquí reaparecen las ideas formuladas en el tratado premarxista sobre la novela acerca de la insistencia del personaje en considerar su fantasía como la única auténtica realidad: “a pesar de los golpes que recibe, a pesar de los escarnios que ha de sufrir, jamás aquello que en verdad constituía la realidad social de su época llega a cobrar vida en su conciencia. Con todo lo cual, Cervantes ha descubierto un tipo de comportamiento de toda una estirpe humana en la sociedad clasista” (1970, p. 454). Con esta observación, Lukács destaca un aspecto profundo del personaje, con repercusiones sobre la dimensión ética y política de la vida humana. A la vez, toca un punto fundamental del realismo lukácsiano, entendido no solo como técnica literaria o estilo de época, sino como una perspectiva metodológica que hunde sus raíces en la vida cotidiana. Hay también en esto un notorio componente autobiográfico. En diversos momentos de su trayectoria intelectual, el filósofo húngaro trató de arreglar cuentas con el voluntarismo temprano –el de *Táctica y ética*, pero también todavía el de *Historia y conciencia de clase*–. En los estudios dedicados a Ferdinand Lassalle y Moses Hess de mediados de la década de 1920, Lukács critica la dialéctica idealista de estos dos grandes socialistas contemporáneos de Marx del materialismo dialéctico de este último sobre la base de que, para aquellos, el pensamiento y la praxis revolucionarios se reducen a un empeño en imponer sobre la realidad los principios teóricos presentes en la mente del filósofo revolucionario, en lugar de inferir (de manera realista y materialista) las posibilidades de acción subjetiva a partir de una exploración de las posibilidades latentes en lo real. En el estudio *Sobre la evolución filosófica del joven Marx*, publicado dos años después del artículo sobre el *Quijote*, se opone, de manera parecida, el materialismo consecuente de Marx con el subjetivismo de Hess o Lassalle, quienes preferían imponer abstracta, utópicamente a la realidad sus propias perspectivas subjetivas, y que al hacerlo, retroceden –al margen del compromiso serio y la honestidad personal– detrás de Hegel, adoptando un punto de vista más afín al idealismo subjetivo de Kant o de Fichte. Marx, en cambio,

[...] como discípulo materialista de Hegel, y por ende como opositor a Kant y Fichte [...] tiene que rechazar el carácter de postulado abstracto que poseen los fines proclamados por los utopistas, tiene que rechazar el método de estos, consistente en dirigirse a la realidad con demandas ideales, sin poder mostrar en la propia sociedad existente las condiciones reales para su realización. (LUKÁCS, 2012, p. 183)

El método que Marx adopta, siguiendo a Hegel, exige el rebasamiento del izquierdismo. El autor de *Sobre la evolución filosófica del joven Marx* cree que “Ninguna perspectiva, ideal, etc. utópicamente pergeñada debe ser impuesta sobre los hombres; la tarea [...] es, antes bien, esclarecer a los lectores acerca de la realidad misma, y de las necesidades e ideas surgidas de la realidad” (ibíd.). En el artículo sobre el *Quijote*, la

obcecada afirmación de sus propios ideales que hace el hidalgo es comparada con el proceder de los demócratas partidarios de la Montaña, tal como habían sido analizados por Marx en *El dieciocho Brumario de Louis Bonaparte*; el pasaje que cita Lukács es sugestivo:

En todo caso, el demócrata sale de la derrota más ignominiosa tan inmaculado como inocente entró en ella, con la convicción de nuevo adquirida de que tiene necesariamente que vencer, no de que él mismo y su partido tienen que abandonar la vieja posición, de que, por el contrario, son las condiciones las que tienen que madurar para ponerse a tono con él. (LUKÁCS, 1970, p. 454)

No menos importante y productivo es un pensamiento que retoma cuestiones tratadas en *El joven Hegel*, pero que reaparecerán en el contexto de preparación de la *Ética* que, como se sabe, Lukács no llegó a escribir, pero algunos de cuyos lineamientos pueden extraerse de las *Anotaciones para la ética* y de artículos como el dedicado a la *Minna von Barnhelm* de Lessing. Se trata de la consideración del carácter relativo, sujeto a las transformaciones sociohistóricas, del vicio y la virtud, de lo ridículo y lo sublime, de lo cómico y lo trágico; carácter que, en cuanto tal, hace posible que ciertas cualidades nobles y virtuosas en un contexto se tornen ridículas y aun inmorales en circunstancias diferentes. Cervantes ha conseguido dar una forma profunda a este problema al mostrar que

[...] Don Quijote acaba convirtiéndose en una figura irresistiblemente cómica no en virtud de determinadas deficiencias personales de su carácter, sino a consecuencia exclusiva de la situación histórica, situación que motiva la transformación inexcusable de sus altas cualidades morales en cualidades verdaderamente perniciosas. Cervantes aprehende también así los rasgos típicos de una evolución de siglos. (1970, p. 456)

Otro aporte del artículo del viejo Lukács es la atención al personaje de Sancho, llamativamente desconsiderado por el autor de *Teoría de la novela* y por Bloch. Para el viejo Lukács, el escudero no se limita a proveer la contraparte del sano sentido común al idealismo de su señor; también tiene ocasiones Sancho de actuar como un personaje lúcido y virtuoso, con una eficacia práctica que no posee el hidalgo. Así, cuando es nombrado gobernador de una ínsula, “la sensata sabiduría con que este resuelve todos los problemas espinosos que se presentan, ahoga todo intento de escarnio” (1970, p. 457). Sancho pertenece aquí al linaje de otros personajes que encarnan aquello que Brecht denominaba “pensamiento tosco” (*plumpes Denken*): un razonamiento espontáneamente materialista, *terre à terre*, que se diferencia tanto del idealismo abstracto como del pragmatismo sin principio; un pensamiento práctico que Lukács ha destacado, por lo demás, en la Philine de Goethe, en las heroínas de Keller; también, de manera eminente, en la Minna de Lessing.

Referencias

BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. Primera versión. Facsímil de la edición de 1918. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1985.

_____. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/Main. 1959.

_____. *El principio esperanza*. Trad. de Felipe González Vicen. Vol. III. Madrid: Alianza, 1980.

LUKÁCS, György. “*Don Quijote*”. En: -, *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. de Jacobo Muñoz. Barcelona, Grijalbo, 1970, pp. 449–464.

_____. *El alma y las formas / Teoría de la novela*. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.

_____. *Sobre Lenin y Marx*. Estudio preliminar y notas de Miguel Vedda. Trads. de Karen Saban, Miguel Vedda y Laura Cecilia Nicolás. Buenos Aires: Gorla, 2012

LAFARGUE, Paul. “Persönliche Erinnerungen an Karl Marx”. En: VV.AA., *Mohr und General. Erinnerungen an Marx und Engels*. Berlín: Dietz, 1964, pp. 318–347.

MARX, Karl / ENGELS, Friedrich. *Über Kunst und Literatur*. Ed. de Manfred Kliem. 2 vols. Berlin: Dietz, 1967.

MEHRING, Franz. *Gesammelte Schriften*. Vol. 12: Aufsätze zur ausländischen Literatur. Ed. de Hans Koch. Vermischte Schriften. Berlín: Dietz, 1963.

Arte y desfetichización: de Marx a Lukács

Art and defetichization: from Marx to Lukács

Leonardo Bruno **Lopresti**

Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Licenciado en Letras,
docente en educación
secundaria.

leonardoblopresti@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9947-1907>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumen

El trabajo indaga los aportes en torno a la relación entre arte y desfetichización en Karl Marx y György Lukács. La fundamentación ontológica del arte y la centralidad de la categoría del trabajo en Marx permiten comprender al arte como una forma específica de la producción humana. Se atiende, además, al concepto de reflejo estético en Lukács y la importancia de la particularidad (*Besonderheit*) y de terrenalidad para elucidar el carácter desfetichizante de las obras artísticas.

Palabras claves: Estética. Marxismo. Desfetichización

Abstract

*This work investigates the contributions that Karl Marx and György Lukács made to the relationship between art and defetichization. The ontological foundation of art and the centrality of work category let us see art as a specific form of human production. The investigation also attends to Lukács's concept of aesthetic reflection and relevance of particularity (*Besonderheit*) and earthiness to elucidate defetichizing character of artworks.*

Keywords: *Aesthetics. Marxism. Defetichization*

El objetivo de este trabajo es indagar algunos aspectos en la interrelación entre el arte y la lucha contra la conciencia fetichizada en el marco de la sociedad capitalista a partir de las reflexiones de Marx y Lukács.

Es importante señalar, de entrada, la primera diferencia que media entre los aportes de uno y otro. En el caso de Karl Marx las reflexiones en torno al arte son numerosas, pero también dispersas, fragmentarias y en general no aparecen referidas a una reflexión estrictamente estética. Sino que se inscriben en el marco de los escritos que produjo en discusión con el pensamiento de su época y las investigaciones sobre la sociedad capitalista. A propósito de este problema, señala Adolfo Sánchez Vázquez (1979) que, dado que las ideas estéticas de Marx no constituyen un cuerpo orgánico, "...la posibilidad de construir una estética no tanto con ellas, como a partir de ellas, exige por tanto una recta comprensión del meollo de la filosofía de Marx como filosofía de la praxis" (p.14). Es decir, se trata de abordar el fenómeno artístico a partir de la visión integral del ser humano, de su desarrollo histórico y la sociedad que ofrece la inagotable riqueza del pensamiento de Marx.

Del enorme corpus que constituyen los escritos marxianos, es en los de juventud donde es posible encontrar mayormente, pero no exclusivamente, pasajes que permiten abordar la cuestión que aquí interesa. Los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* y *La ideología alemana* son la base fundamental de las reflexiones aquí expresadas en torno al carácter del arte como fenómeno peculiar de la producción humana. Asimismo, los manuscritos preparatorios de su obra de madurez, los *Grundrisse* y, por último, la explicación del fetichismo de la mercancía en el tomo primero de *El Capital* completan las fuentes utilizadas.

Por otra parte, en cuanto a György Lukács, circunscribimos el análisis a su obra de madurez. La explicación de dicho recorte responde a que la *Estética* y la *Ontología del ser social* son la elaboración más sistemática y acabada del pensamiento lukacsiano, donde por una parte encontramos una reflexión sobre el origen, características y proceso de constitución histórica del reflejo estético y, por otra, un complejo de consideraciones sistemáticas sobre el ser social que culmina en el análisis del fenómeno de la alienación.

II

Toda reflexión sobre el arte desde el punto de vista marxiano, debe partir de considerar la condición del ser humano como ser objetivo. "Un ser objetivo no es un ser" (Marx, 2010, p.199) sostiene Marx. En efecto, en la sección crítica de la filosofía hegeliana con que se cierran los *Manuscritos* presenta Marx una concepción del ser humano que comienza con la consideración su inmediatez como ser natural. El hombre posee

capacidades naturales y vitales y es, asimismo, un ser corpóreo, sensorial y condicionado. En dicha inmediatez natural, la cualidad de ser objetivo se liga con que sólo tiene sentido su existencia fuera de sí como objeto y, a su vez, es él objeto de la naturaleza. La condición de objetividad está dada por la reciprocidad en la relación con un objeto exterior.

Pero además es un ser genérico. No sólo se trata de un ser pasivo en cuanto objeto de la naturaleza, sino que también es un ser *para sí* mismo que actúa de acuerdo a su propia esencia genérica. Y en tanto ser objetivo, la verdadera condición humana está en la objetivación y apropiación de esa esencia genérica. Para Marx, ese acto, que es el acto del trabajo, lo hace único y lo diferencia del resto de los seres. Se trata de una acción consciente en la que, precisamente a causa de esto, el hombre puede superarse a sí mismo. Rebasa la inmediatez de la naturaleza. Por esto, “la historia es la verdadera historia natural del hombre” (p.200).

En el manuscrito sobre el trabajo alienado, Marx analiza la objetivación de la esencia genérica. Se trata del acto del trabajo, una práctica consciente en la cual existe una elaboración de la naturaleza inorgánica y una reproducción que excede al hombre como individuo. Mientras que el animal produce para la mera reproducción de sí mismo, el hombre reproduce la naturaleza toda. Y en esa elaboración del mundo objetivo es que el hombre se prueba como ser genérico.

Es decir, la producción del hombre no es unilateral, sino consciente y universal. No produce sólo bajo la exigencia de la necesidad física. Produce también libre de ella y, agrega Marx, que “sólo produce verdaderamente cuando está libre de necesidad” (p.113) y que forma sus productos “de acuerdo a las leyes de la belleza” (p.113).

De aquí surgen dos conclusiones significativas. Por un lado, en tanto ser genérico, a través del trabajo el hombre objetiva sus capacidades y, en el metabolismo con la naturaleza, produce. El resultado de esa producción tiene consecuencias tanto el mundo, que se vuelve un mundo humano. Y a su vez, se transforma a sí mismo, no sólo como individuo, sino en tanto género humano:

El ojo se ha convertido en ojo humano, como su objeto se ha convertido en objeto social, humano, originado en el hombre y para el hombre. [Los sentidos] Se relacionan con la cosa en función de la cosa misma, pero esta es una relación humana objetiva consigo misma y con el hombre, y viceversa. La necesidad o el goce han perdido, por ello su naturaleza egoísta, y la naturaleza ha perdido su mera utilidad, en la medida en que la utilidad se ha convertido en utilidad humana. (p.147)

Aquí se evidencia el doble proceso de transformación que se señalaba previamente. La producción humana logra a lo largo de su desarrollo histórico superarse constantemente a sí misma. Convierte al mundo en un mundo humano y, retroactivamente,

se supera constantemente en su condición humana y conquista nuevas capacidades. Una de ellas es la capacidad de crear estéticamente, en la cual el género se afirma (Marx, 2007, I, p.12).

Desde este punto de vista, el arte necesariamente debe comprenderse como una forma específica y superior de la producción humana. En la transformación de sí mismo, el género conquistó el goce de los objetos artísticos y diferenció sus sentidos a tal punto que alcanzó nuevos modos de expresarse y confirmarse en su integral condición humana mediante el arte.

Adolfo Sánchez Vázquez sostiene:

En la relación estética el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisface, en forma limitada en otras relaciones con el mundo. En la creación artística, o relación estética creadora del hombre con la realidad, lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto), y el objeto se vuelve sujeto, pero un sujeto cuya expresión ya objetivada no sólo rebasa el marco de la subjetividad, sobreviviendo a su creador, sino que, ya fijada en el objeto puede ser compartida por otros sujetos. La obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y se reconoce a sí mismo. (1979, p.52)

Todo lo dicho supone, además, determinadas condiciones históricas en la cuales queda superada mera subsistencia material del humano, es decir, supone la disposición de tiempo libre para producción artística. No hay posibilidad para el arte en condiciones de subsistencia.

Por esto dice Marx en los *Grundrisse* (2007) que el trabajo productivo es aquel que crea su contrario: el trabajo improductivo (I, p.246), en el cual se incluye el arte. Es decir, el trabajo productivo, a lo largo de la historia de la humanidad, es precisamente aquel que ha permitido crear las condiciones para que exista materialmente la posibilidad de ocupaciones superiores. La economía efectiva es el ahorro del tiempo (II, p.236). Y a mayor desarrollo las fuerzas productivas, mayor es el ahorro del tiempo de trabajo necesario para la reproducción social.

Sólo en el capitalismo esa identificación se ha convertido en contradicción en la medida en que la propiedad privada sustrae a la masa trabajadora de su tiempo libre y lo convierte en *plust tiempo* de trabajo: “Como todo *tiempo libre* es tiempo para el desarrollo libre, el capitalista usurpa el *tiempo libre* que los obreros crean para la sociedad, vale decir, la civilización” (II, p.147).

III

En el camino iniciado por Marx, Lukács emprende en su *Estética* un denso estudio sobre la separación del reflejo estético frente a otras formas de reflejar la realidad unitaria. Se trata de elaboración sistemática del hecho estético desde una perspectiva ontológica. Lukács demuestra, partiendo de la inmediatez del reflejo de la vida cotidiana, cómo el desarrollo histórico ha conformado formas complejas de representar la realidad.

Uno de los puntos neurálgicos es la diferenciación entre reflejo científico, concebido este como desantropomorfizador, y reflejo estético, como antropomorfizador: "...o se parte de la realidad objetiva, llevando a conciencia sus contenidos, sus categorías, etc., o tiene lugar una proyección de adentro hacia afuera, del hombre a la naturaleza." (Lukács, 1966, I, p.227) El segundo caso corresponde precisamente al arte, la cual llega a realizarse en una lucha constante contra ciencia y religión. Esta forma particular de aprehender la realidad consiste en que "...se esfuerza por captar todo objeto y, ante todo, la totalidad de los objetos, siempre en conexión inseparable, aunque no explícita y directamente dicha, con la subjetividad humana". (Lukács, 1966, II, p.237)

Mientras que la ciencia va en busca del hallazgo más objetivo posible de las generalidades que permiten comprender la realidad, esto es, persigue las categorías más universales; el arte –las obras verdaderamente auténticas, dirá Lukács– procura la superación de lo universal y lo individual en la particularidad (*Besonderheit*). Esta categoría, que no es una construcción ideal, sino que pertenece a la realidad es la decisiva en el reflejo estético. Para Lukács, quien retoma esta aseveración de Goethe, la particularidad "es capaz de agrupar en torno suyo sin violencia todos los momentos necesarios de la singularidad y la universalidad presentes en el tema y de ponerlos entre ellos y consigo misma en una conexión orgánica" (Lukács, 1969, p.160).

¿Cómo se explica esa conexión? El objeto del arte es el metabolismo entre sociedad y naturaleza. El punto de partida y de llegada de tal objeto es la vida cotidiana, de la cual no puede sustraerse y en la cual el hombre está presente en todo momento. Por esto, precisamente, el hombre es sujeto y a la vez objeto del arte. En el reflejo artístico de esa presencia humana, se consuma una generalización que no puede ser abstracta. Es una generalización, una tipicidad atravesada y superada en la inmediatez sensible de lo singular. Lo particular aparece en forma de individuos y destinos individuales. De lo cual, además se sigue que la vida cotidiana es reasumida y reflejada en un nivel superior. Así el arte auténtico se hace crítico de su propio suelo: la vida cotidiana. En palabras de Lukács (1966): "...los logros de la conquista estética de la realidad desembocan ininterrumpidamente en la vida cotidiana, enriqueciéndola objetiva y subjetivamente" (I, p.229).

Lo específico de dicha categoría es que rebasa la mera singularidad y, al mismo tiempo, nunca se despliega hacia universalidad abstracta, propia de la ciencia. No cobra respecto de la singularidad una forma independiente, del mismo modo que tampoco la recibe la universalidad en la realidad objetiva. La particularidad no se aparta nunca de la singularidad, sino que intensifica su “inmediato carácter sensible” para manifestar así en la particularidad la singularidad inherente a aquella al mismo tiempo que contiene y conforma una totalidad, un sistema, que es el mundo de obra conformado.

La obra de arte aparece ante el receptor como una realidad independiente dirigida hacia él de un modo intelectual y sensiblemente inmediato. Ese resultado del trabajo estético contiene en sí una tendencia desfetichizadora producto de la conformación específica de su contenido, cuyo centro es la *particularidad*:

...tiene una tendencia a superar todo tipo de fetichización; no tampoco aquí de un modo directo, mediante el desenmascaramiento intelectual de la fetichización, sino haciendo que todo lo cósmico de la vida humana aparezca como relación entre hombres concretos (Lukács, 1969, p.271).

En esa tendencia desfetichizadora del arte Lukács ha visto el potencial del arte en el combate contra la alienación. Las grandes obras artísticas ponen frente a los hombres un mundo creado en el cual los seres humanos logran reapropiarse de su mundo. Es una prefiguración de las posibilidades latentes en el conjunto social de disolver las condiciones histórico-sociales que producen la alienación y expropian a la humanidad de su esencia genérica.

El arte se caracteriza, entonces, por su terrenalidad. Esto es, la configuración de la realidad humana, en el mundo de la obra como un mundo plenamente humano, creado por seres humanos que actúan y hacen su destino. Lo propio del arte, y de ahí su carácter desfetichizador, es una reflejar la realidad no mecánicamente, como un espejo o según la inmediatez de la vida cotidiana; lo específico del arte es esta se reapropia de la realidad y le devuelve un sentido plenamente humano. Crea mundo y, con esto, recrea el propio mundo de la humanidad sacando a la luz lo que en la vida concreta, producto de determinadas condiciones socio-históricas, ha sido ocultado o falseado: la realidad y la historia como producto de las acciones humanas, el mundo de las cosas como un mundo de relaciones entre seres humanos y el destino de la humanidad como producto de la praxis.

La terrenalidad se abre paso en el propio combate con el reflejo religioso. Este postula al mundo como una teodicea, es decir, el devenir humano como la concreción de una voluntad ajena a la humana. La terrenalidad es una antiteodicea. En palabras de Lukács:

Todas las obras de arte auténticas son antiteodiceas en sentido literal. Pues esas obras ofrecen —de acuerdo con la verdad objetiva— una disposición u ordenación de las relaciones entre el hombre y el mundo externo, y una disposición de la vida interior humana, del comportamiento del hombre consigo mismo, en las cuales esas interrelaciones objetivas de la realidad aparecen como fundamento de la consumación de la obra, como reflejos de contenidos objetivamente típicos de la vida humana, y que, por serlo, consiguen en la individualidad de la obra su forma típica particular. Todas las exigencias formales de la estética, previamente estudiadas, son simples condiciones que posibilitan el cumplimiento de la vivencialidad espontánea de esa profundísima aspiración de la humanidad: conocerse a sí misma, conocer su relación con el mundo externo y consigo misma, mediante un autorreflejo activo y creador, en correspondencia con la verdad; o sea: apropiarse la propia realidad, la propia esencia, como reproducción del mundo independizada en ser propio. (1966, IV, p.534)

Así, se comprende que el acto de reconocer y reapropiarse del mundo a través del arte es, en última instancia y a diferencia del conocimiento que aporta el reflejo científico, un auto-conocerse de la humanidad en un momento específico de su historia. El arte, la literatura, es autoconciencia y, por lo tanto, una verdad histórica.

IV

La perspectiva del arte que brevemente se recupera aquí desde Marx y Lukács se sostiene en, al menos, las siguientes premisas: 1) se trata de una visión ontológica del arte, porque parte de considerar las condiciones histórico-concretas en que esta surge y porque, en cada momento de su desarrollo, la pone en conexión. 2) El arte es una forma peculiar de la producción humana, una esfera superior de producción conquistada históricamente. Se originó en las transformaciones operadas por el ser humano a través del acto del trabajo y su vez, la producción artística abrió camino para nuevas transformaciones en el hombre. 3) El arte, por último, como reflejo peculiar de la realidad, tiene un carácter no sólo intelectual, gnoseológico, sino también inmediato sensible. En ese campo que es categoría de lo particular, lo particular se vincula con lo universal y así el reflejo artístico deviene en crítico, desfetichizante del propio suelo de su génesis.

Por todo lo dicho, las producciones artísticas tienen una función social fundamental que cumplir en la lucha contra la forma concreta de la alienación que asumen las relaciones sociales en la sociedad capitalista: el fetichismo de la mercancía. Para comprender de qué se trata, previamente es necesario recuperar el concepto de alienación, en el cual se inscribe, como forma peculiar en un momento histórico particular, el fetichismo de la mercancía.

Dilucidar qué es la alienación significa, tanto en Marx como en Lukács, volver sobre la huella del trabajo humano y las formas de alienación materiales. Sólo así se pueden entender el origen y características de las formas ideológicas alienadas.

Para el joven Marx (2010), la alienación asume cuatro formas diferentes: 1) alienación del trabajador respecto de su objeto. Si la realización del trabajo es una objetivación, dicha realización se sucede en la sociedad burguesa como desrealización del trabajador y como pérdida del objeto (p. 106), producto de su trabajo; 2) alienación del trabajador respecto del acto de la producción. En la medida en que el producto del trabajo se torna ajeno, la actividad productiva también lo es (p. 109–110); 3) alienación del trabajo respecto de la vida genérica humana: si el hombre es alienado de los productos de su trabajo y, por lo tanto, se aliena respecto de la actividad productiva, el trabajo se torna trabajo forzado. Desaparece como actividad vital y se torna mero medio de vida (p. 112); 4) alienación del hombre respecto del hombre: el resultado de todo esto es el enfrentamiento del ser humano con su propia esencia enajenada por otro hombre y por lo tanto el desgarramiento del género. El hombre deja de ser un fin en sí mismo, se convierte en un medio para la realización de un fin externo. Como ya se dijo: “Así, pues, en la relación del trabajo alienado cada hombre considera a otro hombre según el parámetro y la relación en que se encuentra él mismo como trabajador” (p. 115).

En esta explicación que brinda Marx, el aspecto ideológico de la alienación, que es el que interesa fundamentalmente para el estudio de las obras de arte, ya queda explicitado. En la historia de la humanidad, la alienación asume diferentes formas ideológicas. Pero en todas ellas hay en común que los sujetos carecen de conciencia de su propia esencia genérica y de las relaciones histórico–sociales que dan origen a la alienación misma. Por el contrario, el mundo aparece, se refleja, de manera deformada o fetichizada.

En tal sentido, el modelo clásico contra el que emprende su crítica Lukács en el capítulo sobre la alienación con el que cierra su *Ontología* es la religión. Allí ubica un proceso de inversión de la realidad humana y una proyección de las capacidades genéricas de la humanidad en la fantasmagoría de las divinidades (Lukács, 1986, p. 560).

Más allá de la religión, cabe destacar las características que explicita Lukács para la comprensión de la misma. En primer lugar, en el núcleo del problema se presenta la contradicción esencial que da origen a este fenómeno: se trata de la lucha histórica entre el despliegue de las capacidades humanas y la personalidad humana. La historia de la civilización humana es la historia del despliegue desigual y contradictorio de las fuerzas productivas que es, en resumen, el desarrollo de capacidades humanas. Esto no ha significado necesariamente, dice el pensador húngaro, el desarrollo de la personalidad

humana. Antes bien, la alienación del trabajo produce una deformación y una destrucción de esta (p. 504).

La alienación es para Lukács universal y concreta. Es universal porque el desgarramiento del género humano y el enfrentamiento abierto por esta afecta al conjunto de los sujetos. Los somete a todos por igual, aunque la reacción que produce sobre las clases enfrentadas sea diferente: mientras que la clase poseedora sabe que aquella es fundamental en su propio poder y encuentra allí, además, una apariencia de su humanidad realizada, el proletariado ve destruida su humanidad en la alienación. (p. 562) El carácter universal de este fenómeno da cuenta, no tanto de la amplitud cuantitativa que tiene el conjunto social, sino fundamentalmente del modo en que opera en lo más profundo y estructural de la sociedad. Esto significa para Lukács, en consecuencia, que la alienación no es una mera distorsión de la conciencia, sino que se trata verdaderamente de brutales y masivas fuerzas vitales (p. 563).

Esto se liga con otra característica, esto es, el carácter concreto de la alienación. No existe una sino diversas formas y todas y cada una son concretas y actúan de modo decisivo en la vida de los seres humanos, puesto que están ligadas a la vida cotidiana:

La alienación de cada hombre individual brota inmediatamente de sus interrelaciones con su propia vida cotidiana. Esta es, en su totalidad como en los detalles, un producto de las respectivas relaciones económicas dominantes y, obviamente, ejercen estas las influencias que son en última instancia las decisivas sobre los hombres y también sobre los ámbitos ideológicos. (Lukács, 2013, p.91)

Esta última reflexión se liga directamente con la función que pueden cumplir el arte y la literatura en la lucha contra la alienación, es decir, el rol que cumplen en la vida cotidiana. La cita anterior da cuenta de que, para el marxismo, la vida cotidiana lejos de ser una experiencia vacía, insignificante, es el punto de partida y también de llegada de todas las formas de alienación, porque estas operan en ella concretamente. La posibilidad de existencia de una literatura que aporte decisivamente a la destrucción de las formas fetichizadas de representación de la realidad, de las autoalienaciones de los humanos, depende del modo concreto en que muestren, en el terreno de la cotidianidad, a la humanidad en un mundo de relaciones concretamente humanas y a sujetos que se apropian de sus vidas y destinos.

En este marco conceptual general se comprende el fetichismo de la mercancía como forma particular que asume la alienación en el marco de las relaciones capitalistas. Se trata del reflejo de una relación social; del carácter que mercantil, abstracto, del trabajo humano en la sociedad capitalista (Marx, 2008, p.89). En la mercancía queda reflejado no sólo el carácter social del trabajo, sino la relación social entre los productores y el trabajo global

(p.88). En él tiene lugar el distanciamiento entre el individuo concreto y el ser íntegro; entre la unilateralidad de su desarrollo personal y las condiciones de desarrollo integral que podría ofrecer la sociedad en un conjunto de relaciones sociales donde el ser humano constituyera un fin en sí mismo y no un medio.

El arte, en este marco, se presenta como enemiga las formas de conciencia cosificadas: desenmascara y devuelve a su condición humana, a su condición de producto histórico, y, por lo tanto, transitorio, las representaciones alienadas de la sociedad.

La producción artística contemporánea no es ajena a la revolución tecnológica ni a las transformaciones de la industria de la cultura. El lugar creciente del cine, las series televisivas, la circulación de nuevas formas literarias a través de las redes surgidas por la universalización de internet, entre otras, permite pensar que, la creatividad humana encuentra a cada paso y continuará hallando nuevos caminos. Y todo ellos en contradicción con la sociedad en que ha tenido origen.

La teoría y crítica del arte debe ir tras esa nueva forma de producción sin perder de vista que, en cualquiera de sus formas, el arte que es la esfera más alta de la objetivación de lo concreto humano, que en sus expresiones auténticas entra en contradicción con el mundo alienado. Es hoy, uno de los últimos territorios en los cuales la humanidad puede encontrarse a sí misma liberada de los fantasmas. Parafraseando Pablo Neruda, allí, el hombre es, por fin, libre adentro de los seres.

En *La ideología alemana* (1970) escribió Marx: "...la verdadera riqueza espiritual del individuo depende totalmente de la riqueza de sus relaciones reales" (p. 39). Hoy, mientras que las relaciones sociales se tornan cada vez más opresivas y entran en contradicción directa con el desarrollo de las fuerzas productivas; mientras las formas de manipulación ideológica se tornan más refinadas y sutiles el arte puede prefigurar "el control y la dominación consciente sobre estos poderes, que, nacidos de la acción de unos hombres sobre otros, hasta ahora han venido imponiéndose a ellos, aterrándolos y dominándolos, como potencias absolutamente extrañas" (p. 39). Tal es la tarea del arte.

Referencias

INFRANCA, Antonino. *Trabajo, individuo, historia: El concepto de trabajo en Lukács*. Trad.: Gabriel Livov. Buenos Aires: Herramienta, 2005.

_____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. Trad.: Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966. (4 vol.)

_____. *Ontología del ser social: El trabajo*. Trad.: Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2004.

_____. *Ontología del ser social: La alienación*. Trad.: Francisco García Chicote. Buenos Aires, Herramienta, 2013.

_____. *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins. Zweiter Halbband*. Frank Benseker (Ed.) Darmstadt y Neuwied: Luchterhand, 1986.

_____. *Prolegómenos a una estética marxista*. Trad.: Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1969.

_____. *El Capital: Crítica de la economía política*. Tomo I / Vol. 1: Libro primero: El proceso de producción del capital. Trad.: Pedro Scaron. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

_____. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*. Edición a cargo de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scaron. México: Siglo XXI, 2007. (3 vol.)

_____. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Trad.: Fernanda Aren, Silvina Rotemberg, Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *La ideología alemana: Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Trad.: Wenceslao Roces. Barcelona: Grijalbo, 1970.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx: Ensayos de estética marxista*. México: Era, 1979.

A hostilidade do capitalismo à
arte e o desenvolvimento
desigual dos gêneros artísticos

The hostility of capitalism to the
art and the unequal development
of artistic genres

Juarez Torres Duayer

Professor Titular da
Universidade Federal
Fluminense–UFF, Escola de
Arquitetura e Urbanismo,
Niterói, Rio de Janeiro.

juarezduayer@id.uff.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9886-2079>

Recebido em: 07/12/2018

Aceito para publicação em: 10/12/2018

Resumo

Marx não escreveu sistematicamente sobre o que denominou na *Introdução de 1857* de “o modo artístico de refletir o mundo”, mas é conhecida sua menção à hostilidade do capitalismo à arte. György Lukács tratou desta hostilidade e do desenvolvimento desigual da arte em sua *Estética* no quarto e último volume da obra em um capítulo dedicado às peculiaridades do reflexo estético na música, arquitetura, artesanato, jardinagem e cinema. Ele retomou esses estudos em *Para uma Ontologia do Ser Social* e mostrou como a hostilidade apontada por Marx afetou o desenvolvimento autônomo e desigual das artes e dos gêneros artísticos.

Palavras-chave: Marx. Arte. Capitalismo. Desenvolvimento desigual

Abstract

Marx did not systematically write about what he called in the 1857 Introduction of “the artistic way of reflecting the world”, but we know of his mention about the hostility of capitalism to art. György Lukács treated this hostility and the unequal development of artistic genres in his Aesthetics and in the fourth and final volume of the work, dedicated a chapter to the peculiarities of the aesthetic reflex in music, architecture, crafts, gardening and cinema. He resumed these studies in his Towards an Ontology of Social Being to show how the hostility pointed out by Marx affected the autonomous and unequal development of the arts and various artistic genres.

Keywords: Marx. Art. Capitalism. Unequal development

Na primeira parte da apresentação procuro resgatar algumas passagens da *Ontologia do Ser Social* a respeito do desenvolvimento desigual e, na segunda, localizar e comentar a partir da *Estética* o tratamento dado por Lukács à questão do desenvolvimento desigual dos gêneros artísticos e da hostilidade do capitalismo à arte¹⁴.

1. *A Ontologia do ser social e desenvolvimento desigual dos gêneros artísticos*

Retomo na *Ontologia do Ser Social* em sua Primeira Parte – A Situação atual dos problemas, Capítulo IV, Os princípios ontológicos fundamentais de Marx, em seu item 3, *Historicidade e Universalidade Teórica*¹⁵ – algumas passagens sobre a importância atribuída por Lukács à questão do desenvolvimento desigual para a teoria marxista da história e para a “relação desigual” do vínculo entre o desenvolvimento econômico e objetivações sociais importantes, como o direito e, sobretudo, a arte.

Para efeito desta exposição, antecipo que Lukács considera que “a primeira produção realmente social, a capitalista”, se constitui também “no primeiro terreno adequado à plena explicitação do desenvolvimento desigual” (LUKÁCS, 1979, p.127). Gostaria também de chamar a atenção, no capítulo que iremos examinar – *Historicidade e Universalidade Teórica* –, para a centralidade das “notas fragmentárias” (a expressão é de Lukács) de Marx da *Introdução de 1857* tanto na *Ontologia* quanto na *Estética*.

Optamos por iniciar pelo trecho em que Lukács, após sublinhar a prioridade ontológica dos processos globais sobre seus elementos constitutivos em sua unidade de fenômeno e essência, fala da “conexão real contraditória entre o desenvolvimento objetivo e as formas de valor necessariamente antitéticas que dele resultam” para advertir, em seguida, que só poderá se aprofundar nestas questões

quando tiver que tratar da questão, de grande importância para Marx, do desenvolvimento desigual: Tudo o que dissemos até aqui, é apenas uma parte dessa

¹⁴ O problema do desenvolvimento desigual na gênese, no ser estético, nas obras e no efeito das artes seria tratado na terceira e última parte da *Estética* que teria como título provisório “A arte como fenômeno histórico –social”. Sabemos, entretanto, que das três partes projetadas, apenas a primeira parte da *Estética* foi concluída.

¹⁵ *Ontologia do ser social– Os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979. A partição dessa edição que estamos utilizando é a mesma do Sumário do v.1 de *Para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, 2012.

problemática global, que tem um significado central para o marxismo” (LUKÁCS, 1979, p.92)¹⁶.

Sobre a prioridade ontológica dos complexos do ser social com relação a seus elementos no âmbito das análises do desenvolvimento objetivo, o filósofo dirá que só um complexo pode ter história, já que os elementos constitutivos da própria história – como estrutura, transformação estrutural, direção, desenvolvimento, progresso, etc.– só são possíveis no âmbito dos complexos (LUKÁCS, 1979, p. 92).

Mais adiante, ao apresentar as características globais do método marxiano, Lukács recorda que Marx considera indispensável para o processo cognoscitivo “não somente as abstrações e as generalizações, mas, igualmente lhe aparece indispensável a especificação dos complexos e das conexões concretas” e somente após afirmar que em termos ontológicos o “conhecimento só pode abrir caminho para esses objetos investigando os traços particulares de cada complexo objetivo”, recorda que Marx, na *Introdução de 1857*, ao falar “do conhecimento relativo a um complexo tão central quanto ao desenvolvimento desigual”, observa que “a dificuldade reside apenas na maneira geral de formular essas contradições. Uma vez especificadas, só por isso estão explicitadas” (LUKÁCS, 1979, p. 110).

Situadas as questões relativas ao desenvolvimento desigual no método de Marx quanto à prioridade ontológica dos complexos em relação a seus elementos constitutivos, Lukács reitera a relevância da questão do desenvolvimento desigual “para a teoria marxista da história” e retoma as “notas fragmentárias de 1857” para lembrar que Marx se detém sobretudo na “relação desigual” que se verifica “no vínculo entre desenvolvimento econômico e objetivações sociais importantes, como o direito e, sobretudo, a arte” (LUKÁCS, 1979, p.123).

Sobre as questões do desenvolvimento desigual, no plano metodológico, Lukács adverte que elas se referem “sobretudo” à arte, mas observa que na *Introdução de 1857*, Marx coloca a seguinte questão: “de que modo as relações de produção, como relações jurídicas seguem um desenvolvimento desigual”? – para, em seguida, lamentar que “não há em Marx indicação sobre a solução metodológica” (LUKÁCS, 1979, p. 128). “Por sorte nossa”, prossegue o filósofo, Marx voltou ao assunto em uma carta na qual criticava o *Sistema dos direitos adquiridos* de Lassalle e lembra que o próprio Engels nos deixou

¹⁶ Lukács se refere aqui aos exemplos que deu dessa conexão contraditória a partir do exame das formações ocorridas depois da dissolução do comunismo primitivo e que levaram à escravidão antiga, ao feudalismo e ao capitalismo (LUKÁCS, 1979, p. 91).

algumas observações sobre as relações jurídicas em uma carta a Conrad Schmidt (LUKÁCS, 1979, p. 129).

Com essas indicações de Marx e Engels sobre a esfera jurídica, Lukács observa que as condições de “desigualdade” dos dois complexos objetivos (o artístico e o jurídico), são radicalmente distintas e passa a tratar do segundo problema enfrentado por Marx no quadro do desenvolvimento desigual: o problema da arte.

Com o objetivo de “trazer à luz os componentes sociais que tornam desigual o particular fenômeno do desenvolvimento artístico” (LUKÁCS, 1979, p.135), pela segunda vez, Lukács faz referência à citação de Marx acima mencionada sobre as dificuldades de formular e explicitar as contradições de um “complexo tão central quanto ao desenvolvimento desigual” no âmbito do complexo artístico.

Ressaltando que a argumentação sobre as questões do desenvolvimento desigual, do ponto de vista metodológico, foram tratadas sobretudo em relação à arte, Lukács passa a investigar, nas relações entre base e superestrutura, os componentes que tornam desigual o desenvolvimento artístico, considerando que Marx, em suas notas de 1857, ao partir “do caráter social concreto da sociedade sobre cujo terreno nasce aquela obra de arte que é tomada em consideração”, rompe, com este procedimento preliminar, dois preconceitos que sempre levaram “o método de seus chamados seguidores a cair em descrédito”: o primeiro preconceito, o fato de que a gênese da obra de arte, por esta pertencer à superestrutura, pode ser derivada de maneira simplista e direta da base econômica; o segundo, que a gênese revelaria um simples nexos causal entre base e superestrutura (LUKÁCS, 1979, p.135).¹⁷

Na questão da gênese e dos nexos da obra de arte com a infraestrutura, sua base econômica, Lukács observa que a conexão causal sempre existe, mas que para o conceito marxista de “gênese”, tem importância decisiva saber se esse tipo de determinabilidade – o mundo social – “favorece” ou “obstaculiza” o nascimento de uma arte. Voltando à constatação de Marx quanto ao desenvolvimento desigual face à produção artística, Lukács

¹⁷ No primeiro caso, Lukács relembra o exemplo de Homero utilizado pelo próprio Marx na *Introdução de 1857*, para mostrar como a arte homérica é inseparável da mitologia grega e não pode ser derivada de modo simplista da base econômica; ironicamente, diz que não fosse Marx, os vulgarizadores lhe teriam reprovado por negligenciar a base econômica e, finalizando, acrescenta que não há a menor dúvida que Marx considerava o ser social das “referências mitológicas” como determinado pela estrutura econômica da época (LUKÁCS, 1979, p.135).

transcreve mais dois conhecidos momentos das notas de 1857 a respeito das dissonâncias entre a arte e o desenvolvimento da base material:

Em relação à arte, sabe-se que certas épocas de florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material que é, de certo modo, a ossatura de sua organização. [...] Se esse é o caso em relação aos diferentes gêneros artísticos no interior do domínio da própria arte, é já menos surpreendente que seja igualmente o caso em relação a todo o domínio artístico no desenvolvimento geral de toda a sociedade” (apud LUKÁCS, 1979, p.136)¹⁸.

Deste conjunto de considerações elaboradas a partir da *Introdução de 1857* com o objetivo de demonstrar que, aos olhos de Marx, o desenvolvimento desigual é um fato estabelecido e que “a tarefa da ciência consiste em desvendar suas condições, suas causas, etc.” sempre no quadro da totalidade global da sociedade e que, por esta razão, o desenvolvimento específico de todo gênero artístico singular encontra-se numa relação particular com momentos determinados desta totalidade – o que significa que “a forma e o conteúdo desses momentos influem de modo concreto e decisivo no desenvolvimento do gênero em questão” –, Lukács destaca que

tendo em vista que cada um desses momentos coloca necessariamente a questão do favor ou da hostilidade, a desigualdade do desenvolvimento se dá simultaneamente com a simples existência da arte (LUKÁCS, 1979, p.136).

Ao comentar a frase de Marx sobre a hostilidade da produção capitalista – “a determinados aspectos da produção intelectual, como a arte e a poesia”, Agnes Heller (1982, p.205), não por acaso, na sequência de suas considerações sobre o caráter homogeneizante do utilitarismo burguês, observa que:

Quando Marx descreveu que o capitalismo é inimigo da arte era isto que tinha em mente, e não propriamente o fato de os artistas serem comprados e vendidos e de suas obras se transformarem em mercadorias. Poderíamos até inverter a tese marxista – se o capitalismo é inimigo da arte, esta é também inimiga daquele. A arte da época capitalista constitui um longo – e contínuo – protesto contra as relações de utilidade. Assim, a relação entre o artista e o mundo também se modificou. **Aquele deixou de afirmar este e de estar em harmonia com ele.** O artista acaba, essencialmente, por negar o mundo em que vive. Nega completamente a sua moralidade.¹⁹

¹⁸ Sobre o desenvolvimento desigual, para Mijaíl Lifshitz, “a antinomia condicionada historicamente entre a arte e a sociedade é um elemento tão necessário para a concepção marxista da história da arte, como a teoria de sua unidade” (*La filosofía del arte de Karl Marx*. México: Ediciones Era, 1981, p.113).

¹⁹ Grifo nosso.

2. A *Estética* o desenvolvimento desigual e a hostilidade do capitalismo à arte

Ainda que tenha se referido à sua *Estética* logo após sua publicação em 1964 como uma “tentativa” de estabelecer as bases de uma estética marxista e à própria discussão sobre ela, como “uma questão aberta para o futuro”²⁰, não é menos verdade que na seção da *Ontologia* que estamos examinando, Lukács se reporta a ela com a convicção de quem se ateuve, na abordagem dos problemas estéticos, “rigorosamente” ao itinerário metodológico sugerido por Marx nas notas conclusivas da *Introdução de 1857*.

Na *Ontologia*, sua derradeira obra, somente após ter destacado o problema das relações entre o “ambiente social” e as condições “favoráveis” ou “hostis” ao desenvolvimento dos diferentes gêneros artísticos, é que Lukács irá se referir na *Estética* ao estudo dedicado à arquitetura como sua tentativa de enfrentar os problemas do desenvolvimento desigual nas relações entre arte e sociedade nos termos da seção da *Ontologia* que estamos examinando:

Se me fosse permitido recordar minha obra de um ponto de vista metodológico, diria que eu tentei, por exemplo, mostrar como o desenvolvimento capitalista – pelas razões indicadas por Marx – trouxe consigo, por um lado, um florescimento musical jamais ocorrido anteriormente mas, por outro, representou para a arquitetura, a fonte de problemas cada vez mais graves e cada vez mais sem solução” (LUKÁCS, 1979, p.137).

Na realidade não foi só a música que floresceu no capitalismo. Na *Estética*, além das obras Wagner, Brahms e Verdi, Lukács apontou na pintura, o florescimento do impressionismo francês e na literatura, figuras como Dickens e Thackeray, Gottfried Keller e Henrik Ibsen.

Sem deixar de assinalar que na citação há pouco referida Lukács explicita, além de seu itinerário metodológico, quase que uma súmula de suas reflexões estéticas e a importância do desenvolvimento desigual em sua concepção quanto à autonomia relativa e ao caráter irreduzível das relações entre arte e sociedade, caberia ainda ressaltar, mesmo que sumariamente, o significado desta retomada do exemplo da arquitetura.

Sabemos que com o objetivo de analisar as peculiaridades do reflexo estético, no quarto e último volume da *Estética*, Lukács examinou outras formas de manifestações

²⁰ Carta a George Steiner que escreveu sobre a *Estética* no *Times Literary Supplement* em junho de 1964.

artísticas (música, arquitetura, artesanato, jardinagem e cinema), mas o que se quer aqui ressaltar na notação da *Ontologia* que acabamos de referir é que o filósofo húngaro, ao tomar os problemas do desenvolvimento da arquitetura em relação ao de outros gêneros artísticos, como expressão da desigualdade das relações entre arte e sociedade, faz com que seu estudo adquira um valor quase que axiomático.

De imediato, e pela maneira com que foi retomado na *Ontologia*, na questão que estamos examinando – a da hostilidade do capitalismo à arte e o desenvolvimento desigual dos gêneros artísticos –, o estudo sobre a peculiaridade mimética da arquitetura adquire uma dimensão muito mais decisiva do que na *Estética*.

Para finalizar, dificilmente pode ser considerada uma questão menor o fato de a arquitetura ser considerada a manifestação artística que encarna por excelência, no capitalismo, enquanto negatividade de seu desenvolvimento em relação a outras formas de manifestações artísticas, o “exemplo modélico” do desenvolvimento desigual das relações entre arte e sociedade. E não porque a citação realça com maior plasticidade as relações e implicações de seu lugar na *Estética*. A um leitor atento da *Ontologia do Ser Social* – ainda que pouco familiarizado com as questões artísticas – dificilmente passaria despercebido o valor com que a análise da arquitetura aparece distinguida. Distinção que, em função da peculiaridade de sua mimese do reflexo estético da realidade e, sobretudo, de sua impossibilidade de exercer sua missão social como arte no capitalismo, oferece, no âmbito do desenvolvimento desigual, o que Lukács denominou mais acima de “exemplo modélico” face à questão que examinamos neste texto, a do favor ou hostilidade da totalidade de um determinado “ambiente social” no desenvolvimento da arte e dos gêneros artísticos.

Se em Marx, a produção capitalista é hostil à arte e à literatura, em Lukács, ela representa para a arquitetura a decadência de sua missão social e a sua quase destruição como arte (DUAYER, 2008, p.11).

Referências

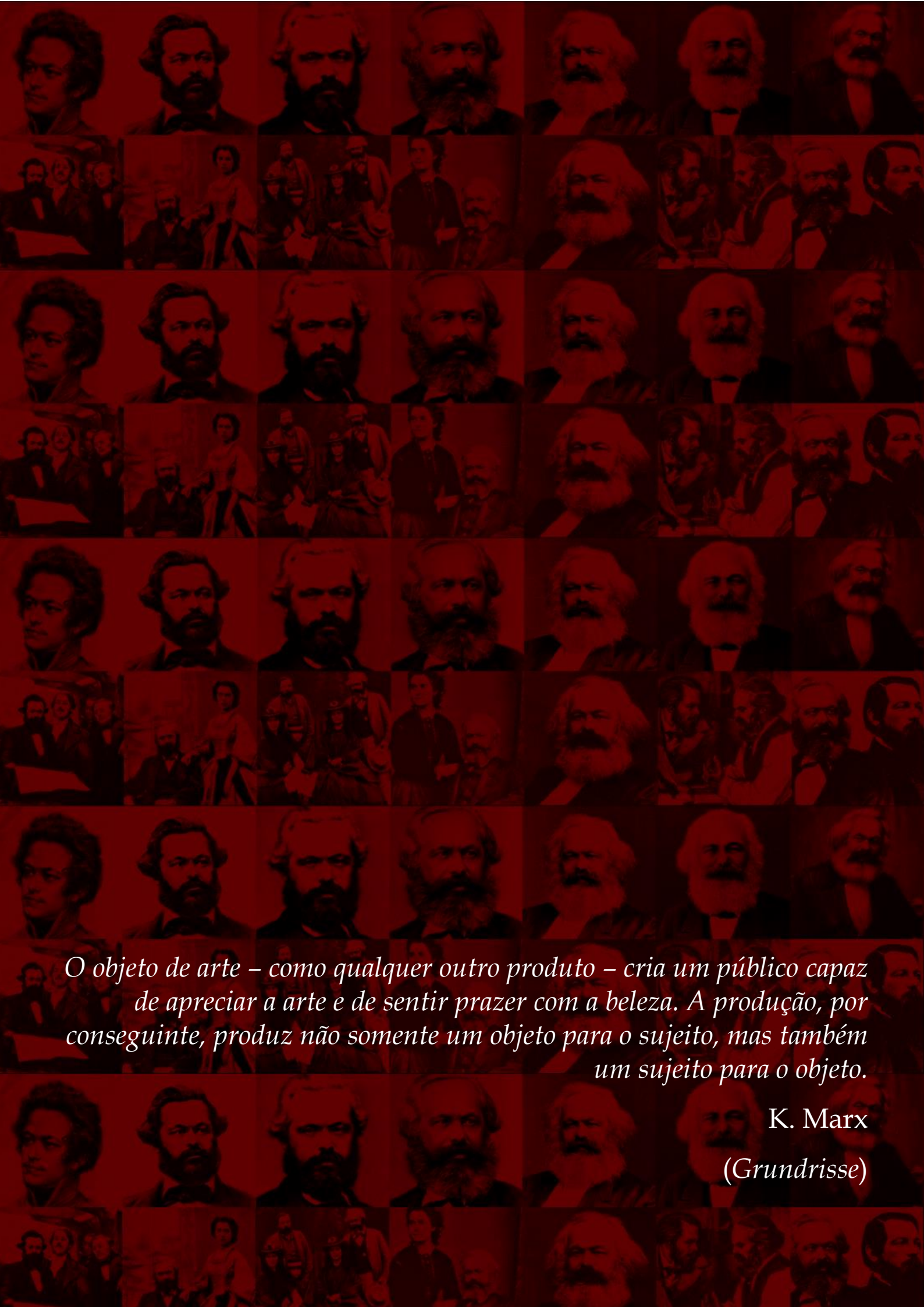
DUAYER, Juarez. *A arquitetura na Estética de Lukács*. EdUFF: 2008.

HELLER, Agnes. *O homem do renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

LIFSHITZ, Mijaíl. *La filosofía del arte de Karl Marx*. México: Ediciones Era, 1981,

LUKÁCS, Gyögy. Historicidade e Universalidade Teórica. In: *Ontologia do Ser Social*; Tradução de Carlos Nelson Coutinho – São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. *Estética 1-La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982, 4 v.

The image features a repeating grid of portraits of Karl Marx and Friedrich Engels. The portraits are arranged in a 6x6 grid. The top two rows and the bottom two rows consist of individual portraits of Marx and Engels. The middle two rows consist of a group portrait of Marx and Engels with other figures. The text is overlaid on the bottom two rows of the grid.

O objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.

K. Marx
(*Grundrisse*)

Catarsis e experiência receptiva na “Estética” (1963) de Georg Lukács

Catharsis and aesthetic experience in Georg Lukacs’ “Aesthetics” (1963)

Renata Altenfelder Garcia Gallo

Doutora em Teoria e História
Literária pela Universidade
de Campinas (UNICAMP) e
Professora do Colégio
Técnico da Unicamp
(COTUCA), Campinas-SP.

florrag@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-8009-9965>

Recebido em: 12/12/2018

Aceito para publicação em: 13/11/2018

Resumo

Neste artigo, descreveremos de que forma a experiência estética da recepção e a ideia de *catarsis* estão presentes na estética de maturidade de Georg Lukács, considerando que o seu projeto original foi organizado em 3 partes: a particularidade do fato estético, os problemas do reflexo artístico e, por fim, a tipologia filosófica do comportamento estético. Octogenário, Lukács finalizou, somente, a primeira parte da obra, em 1963. Apesar de sinalizar ao leitor que noções relativas ao comportamento estético seriam discutidas na terceira parte da obra, o autor faz apontamentos acerca da experiência receptiva e da ideia de *catarsis*, que serão, neste estudo, retomadas.

Palavras-chave: Georg Lukács.
Estética. Experiência receptiva.
Catarsis.

Abstract

The aim of this study is to describe how the aesthetic experience and the idea of catharsis are presented in Georg Lukacs' late aesthetics, considering that his original project was organized in three parts: the particularity of the aesthetic fact, the problems of the artistic reflection and, finally, the philosophical typology of aesthetic behavior. Unfortunately, Lukacs wrote only the first part of the work, in 1963. Although he pointed out to the reader that some important considerations about the aesthetic behavior would be discussed in the third part of his study, the author wrote some notes about the receptive experience and the idea of catharsis, which will be presented in this essay.

Keywords: *Georg Lukacs. Aesthetics. Aesthetic Experience. Catharsis.*

Introdução

Ao longo de seu percurso intelectual, o filósofo húngaro Georg Lukács (1885– 1971) demonstrou vasto interesse acerca da esfera artística, o que o levou a escrever, apoiando-se em bases metodológicas distintas, duas estéticas. A estética de juventude (1912–1918) foi escrita em dois momentos diversos, o que resultou em dois textos complementares, intitulados “Filosofia da Arte”, redigida entre os anos de 1912 e 1914, e a “Estética de Heidelberg”, produzida entre 1916 e 1918. Dentre as diversas influências que esses textos apresentam, as mais marcantes são aquelas da filosofia neokantiana, da *Lebensphilosophie* e dos escritos de Hegel.

A segunda redação do projeto estético lukacsiano, cuja publicação da primeira parte se deu em 1963, foi pensada a partir da teoria de Karl Marx e de Friedrich Engels. Ao iniciar a composição da estética de maturidade, na década de 1950, seu autor pretendia a redação de uma obra que consistiria, primeiramente, em duas partes; contudo, os seus planos originais sofreram modificações, o que o impeliu à escrita de um terceiro tomo. Originalmente, a primeira parte se ocuparia da particularidade do fato estético; a segunda, se ateria aos problemas do reflexo estético, tomando por objeto a estrutura da obra de arte e a tipologia filosófica do comportamento estético; e, por fim, a terceira parte discutiria a questão da arte como fenômeno histórico-social. Entretanto, Lukács, já octogenário, conseguiu finalizar, apenas, a primeira parte do texto, publicada em 1963. Embora o autor não tenha concluído o seu projeto original, podemos encontrar na “Estética” alguns indícios, ou mesmo, o desenvolvimento, ainda que breve, de temas que seriam analisados nas partes seguintes da obra, como é o caso da experiência receptiva da obra de arte e da noção de *catarsis*, que serão, neste estudo, retomadas.

Realizada essa breve introdução, reproduziremos, a seguir, um importante apontamento de Lukács sobre a experiência da recepção na “Estética”. É importante mencionarmos que as considerações lukacsianas sobre essa temática bem como sobre a ideia de *catarsis* se concentram, essencialmente, no segundo volume da edição espanhola da “Estética”, publicado pela editora Grijalbo, em que o autor discute os problemas relacionados à mimese:

É impossível, aqui, naturalmente, decompor analiticamente o complicado quadro da recepção e mostrar tipologicamente seus diversos níveis, diferenças, etc., desde a simples recepção da obra até os graus superiores da consciência estética, isso pertence ao ciclo de tarefas da segunda parte (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 491, tradução nossa).

Pensada inicialmente por Lukács, a segunda parte da “Estética” se ateria às questões concernentes ao reflexo artístico, concentrando-se na estrutura da obra de arte e na tipologia filosófica do comportamento estético: o processo de recepção e de criação dos objetos artísticos. Como já mencionado, o autor não escreveu a segunda parte da obra, mas não nos poupou de considerações robustas sobre os temas da recepção e da *catarsis*, acerca dos quais nos ateremos a seguir.

A experiência receptiva na “Estética”

Discutir de que modo se dá a relação entre sujeito e objeto no momento da recepção das obras de arte sempre foi um dos eixos centrais daqueles que se propuseram a pensar os problemas concernentes à estética. Lukács não se furtou ao enfrentamento dessa problemática, realizando diversos apontamentos sobre o tema, os quais nos permitem, de certa forma, traçar uma moldura consistente de suas ideias acerca da experiência receptiva no âmbito da estética. Nesse sentido, uma das primeiras considerações lukacsianas importantes acerca da temática é a da duplicidade específica do comportamento receptivo na esfera estética. Para explicá-la, o autor se atém a dois pontos: o primeiro deles consiste no caráter puro ou predominante de conteúdo que a vivência artística comporta, de modo que a relação entre o fruidor e a obra só se concretiza esteticamente se nasce conscientemente da evocação do conteúdo; implicando a ideia de que o fruidor é apresentado, no momento da experiência receptiva do objeto artístico, a um mundo novo, que, concomitantemente, é, para ele, um tanto familiar. Essa noção de familiaridade com o mundo refigurado na obra é necessária para que o efeito autenticamente estético seja produzido. O segundo ponto da duplicidade específica do comportamento receptivo consiste na noção de que a experiência estética não pode ser alcançada a menos que seja evocada pelas formas da obra de arte. O autor, portanto, concentra a efetivação da experiência receptiva em dois elementos: a relação do sujeito com o conteúdo da obra e com a sua respectiva forma.

Compreendida dessa maneira, a experiência receptiva nos revela que Lukács entende a obra de arte como um objeto que compreende uma relação intrínseca entre forma e conteúdo, configurada, para o autor, a partir da ideia de que toda a forma é a forma de um conteúdo determinado. Nesse sentido, emana do conteúdo a ser refigurado pela obra a sua forma artística adequada, que vem à tona a partir de um processo de elaboração da matéria pelo artista: “Isso implica que cada novo conteúdo, cada nova expressão do real, demanda uma nova forma estética e, portanto, uma outra conformação do particular” (CARLI, 2012, p. 124).

A partir dos aspectos mencionados, não se pode negar a indissolubilidade entre forma e conteúdo na “Estética”, bem como é importante sublinhar a ideia do conteúdo como fator determinante nessa relação. Segundo Carli: “(...) temos a primazia do conteúdo extraído do movimento do real sobre a forma gerada, em última instância, pelo sujeito artístico” (CARLI, 2012, p. 124). Para Lukács, a forma artística é um meio de expressão de um conteúdo essencial presente na evolução da humanidade. A relação bem sucedida de forma e conteúdo produz, por sua vez, um efeito evocativo concreto e geral, que é, igualmente, uma necessidade social.

Esse processo, de acordo com Lukács, tem como ponto de chegada a transformação do *homem inteiro*, entendido como o sujeito da vida cotidiana, em *homem inteiramente*, o homem em sua plenitude, orientado, assim, para a universalidade de um *meio homogêneo*. O conteúdo humano dessa transformação pode ser colocado nos seguintes termos: o sujeito fruidor, no momento da contemplação da obra, se afasta relativamente do plano da vida cotidiana para:

[...] se orientar exclusivamente e temporalmente à contemplação de um aspecto vital concreto, que refigura o mundo como totalidade intensiva das determinações decisivas que são oferecidas a partir de certa perspectiva (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 495, tradução nossa).

Afirma-se, portanto, que o sujeito fruidor se abre a um tipo de relação com o objeto que tem como marca um comportamento receptivo, o qual acolhe, imediatamente, o objeto da contemplação. Para que isso seja possível, é um traço da experiência receptiva a suspensão das tendências ativas do homem e da sua vontade de intervir efetivamente nos dados concretos do mundo que o rodeia. Estamos falando, portanto, de uma experiência voltada à contemplação, que, por meio da evocação do conteúdo e da forma do objeto artístico sob as vivências particulares do sujeito estético, produzem nesse indivíduo um comportamento que o impele à imediata suspensão de sua vontade de agir no mundo, levando-o a se concentrar, somente, no objeto artístico. De modo contrário, é caracterizado o comportamento da criação artística, cujo princípio dominante é aquele ativo, balizado pela transformação progressiva dos conteúdos essenciais da vida em identidade de forma e conteúdo.

Para que se opere a transformação do *homem inteiro* em *homem inteiramente*, Lukács acentua a importância do *meio homogêneo*. Na esfera estética, tal meio é compreendido pelo autor como um aspecto que penetra a vida anímica do receptor, orientando e evocando as suas vivências no ato da fruição, de forma a subjugar o seu modo habitual de contemplar o mundo, ofertando-lhe um mundo novo, preenchendo-lhe de novos conteúdos ou ofertando-lhe uma maneira nova de concebê-los. O resultado

dessa experiência tem como consequência a recepção e a apropriação pelo sujeito fruidor de um mundo com sentidos renovados, o que amplia e enriquece os conteúdos de sua psique.

Lukács nos atenta, por conseguinte, que o sujeito receptor não deve ser entendido como uma tábula rasa ou uma folha em branco diante da obra. Até mesmo quando esse sujeito é uma criança, o autor ressalta que a sua vida já fora preenchida de vivências, experiências, impressões ou pensamentos que agirão, de certa forma, sobre ele. Lukács, entretanto, afirma que os conflitos que podem resultar dessas questões são de diversas ordens e, portanto, fala que não tratará deles, na “Estética”, de forma ensaística ou a partir de uma tipificação provisória:

Observemos simplesmente que seria trivial e desorientada uma limitação social absoluta das possibilidades de eficácia das obras de arte, como, por exemplo, uma limitação segundo a qual uma obra nascida sob uma base de classe proletária não poderia ter eficácia alguma na burguesia, ou vice-versa [...] (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 497, tradução nossa).

Para justificar a passagem citada, o próprio autor resgata “As Bodas de Fígaro”, redigida por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, as obras de Gorki e de Brecht, bem como o filme “O Encouraçado Potemkin”, de Serguei Eisenstein, como exemplos representativos de como os mais diversos objetos estéticos alcançam homens de características múltiplas e penetram as suas mentes, ressoando, portanto, em seu interior. O autor é bastante enfático ao ressaltar que:

[...] é perfeitamente possível que uma sensibilidade artística viva e apaixonada e o pressentimento de sua infalível ineficácia entrem em conflito com as tarefas vitais do homem inteiro que vive na realidade” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 497, tradução nossa).

Em suas recordações sobre Lenin, Gorki conta que, ouvindo uma reunião de sonatas de Beethoven, aquele declarou não conhecer nada mais charmoso que a “Apassionata”. Sobre ela, afirmou que poderia ouvi-la diariamente, pois era extraordinária. Disse, ainda, segundo Gorki, com um orgulho um tanto ingênuo, que os homens são capazes de produzir tais milagres, mas, ao enxugar os olhos, sorriu e emendou que não podia ouvir música com tanta frequência, pois elas afetavam seus nervos, suscitavam nele o desejo de falar bobagens e de acariciar a cabeça dos homens que viviam neste “porco inferno”, mas que eram capazes, apesar dos pesares, de produzir tantas belezas. Proferiu, por fim, que, naquele momento, não mais era permitido acariciar a cabeça de ninguém. Essa recordação de Gorki, trazida por Lukács, na “Estética”, ilustra o poder do qual a arte autêntica dispõe de submeter os sujeitos à recepção dos objetos mesmo quando há resistência de alguns indivíduos de superação do *homem inteiro* pelo *homem inteiramente*. Os exemplos

mencionados por Lukács são representativos no que tangem à ideia de que a experiência receptiva e a relação entre sujeito e obra de arte devem ser entendidas a partir do potencial do objeto de estabelecer um *meio homogêneo* na vida anímica do receptor, que evoque, oriente e conduza as vivências do sujeito estético. Esse potencial se efetiva quando o artista consegue plasmar um conteúdo artístico no objeto por meio da forma artística que é evocada pelo próprio objeto da representação. É esse processo que permite que os múltiplos sujeitos, das mais distintas classes sociais e que dispõem dos mais diversos interesses estabeleçam uma experiência de recepção com o mesmo objeto estético. Não poderíamos deixar de mencionar, por exemplo, a pintura de Michelangelo Buonarroti no teto da Capela Sistina. Embora saibamos que tais afrescos exerçam um apelo espiritual e religioso na psique de alguns indivíduos, efetivando o interesse nessas obras e impulsionando a experiência estética, sabemos, ainda, que muitos sujeitos se relacionam esteticamente com esses afrescos apesar de não serem adeptos ou simpatizantes de nenhum tipo de religião. A vivência estética desses indivíduos pode ser diversa devido às suas múltiplas orientações e interesses, mas não se pode negar que ela se efetiva no plano estético.

***Catarsis* e experiência receptiva na “Estética”**

O poder evocador da obra de arte de conduzir o sujeito à fruição estética, possibilitando a transformação do *homem inteiro* da vida cotidiana em *homem inteiramente*, nos conduz à noção lukacsiana de *catarsis*, categoria que, por sua vez, opera de forma particular em cada um dos sujeitos, ao mesmo tempo em que os impulsiona à generalização. Antes de desenvolvermos mais amplamente essa ideia, é importante mencionarmos a vinculação da estética antiga e de suas sucessoras modernas a uma postura que justifica o real papel social da arte. O posicionamento dessas estéticas está alinhado à ideia de que o poder das vivências artísticas influencia o homem de forma intensa, podendo, assim, transformá-lo. Afirmo Lukács, portanto, que a estética antiga descobre a sua função social a partir da noção de que:

[...] um determinado exercício de determinadas artes é parte das forças transformadoras da vida humana e, portanto, da vida social; que a arte é capaz de influenciar os homens e as direções de efeito promotor ou inibidor da formação de determinados tipos humanos (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 499, tradução nossa).

Essa concepção rechaça, por conseguinte, as teorias que visam distanciar e isolar o estético e a vida social dos sujeitos. Ao retomar Lessing, Lukács alega que este autor resume de forma adequada o efeito social da arte para a estética da antiguidade, o qual consiste “na transformação das paixões em disposições virtuosas”. Para Aristóteles, o

efeito produzido pela música, por exemplo, não se limita, apenas, à ideia de um prazer sensível, mas promove, sobretudo, um efeito ético, de modo que essa arte “influencie o caráter e as almas”. Em sua “Poética”, o filósofo grego define a tragédia como “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada”, acrescentando que, “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1993, p. 37). Essa purificação das emoções corresponde, justamente, à ideia aristotélica de *catarsis*, a qual está intrinsecamente relacionada ao gênero trágico. Para o filósofo, o enredo é o elemento fundamental da tragédia, de forma que é possível defini-lo como a imitação de uma ação cujo *télos*, ou seja, a sua finalidade é, logo, o seu efeito, o seu *érgon*. Esse *érgon* é a *catarsis*, que tem por efeito a purificação das emoções humanas. Nesse sentido, pode-se assegurar que o efeito catártico coroa a experiência de recepção da obra trágica. Tomando por base essa afirmação, Lukács pondera que a noção de *catarsis*, aplicada apenas à tragédia, aos afetos voltados ao terror e à piedade, tal como postulou Aristóteles, deve ser ampliada.

Nesse sentido, Lukács afirma que, como todas as categorias estéticas, a *catarsis* tem sua origem primária na vida e, não, na arte, de forma que ela foi e permanece um momento constante e significativo da própria vida social dos homens. Se a obra de arte refigura os conteúdos próprios da vida humana e se a *catarsis* tem sua origem na vida dos homens, como acredita Lukács, a correspondência entre as categorias estéticas e aquelas presentes na vida humana é um princípio constante que embasa a estética deste autor:

Toda arte, todo efeito artístico, contém uma evocação do núcleo vital humano – o que suscita em cada receptor a pergunta goethiana se ele é núcleo ou casca–, e, ao mesmo tempo, inseparavelmente a ela, uma crítica da vida (da sociedade, da relação que ela produz com a natureza). E como, de acordo com o que foi visto, a vivência receptiva tem que ser desde o ponto de vista imediato uma vivência de conteúdo, a vivência mesma manifesta esse complexo problemático como conteúdo central do *mundo* que a obra de arte desperta e vivencia (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 501, tradução nossa).

Como já mencionamos, o entendimento da noção de *catarsis* deve ser ampliado, segundo Lukács, pois esta não nasce simplesmente da estrutura da obra de arte considerada em si mesma. Em sua identidade de forma e conteúdo, o objeto artístico concentra dois complexos importantes, os quais estão intrinsecamente relacionados. São eles, o da própria obra com a realidade objetiva que possibilitou o seu nascimento; e o da possibilidade de suscitar e despertar alguma influência na alma do sujeito receptor. A imbricada relação entre esses dois complexos nos conduz à afirmação de que, quanto mais amplos e profundos são os conteúdos que a forma artística põe em identidade

consigo mesma, mais amplos e de mais profundo alcance torna-se a relação entre esses dois complexos. A função humana e social da arte reside, essencialmente, neste ponto.

A recepção artística das autênticas obras de arte, entendida por Lukács como a transformação do *homem inteiro* da vida cotidiana em *homem inteiramente*, aproxima os indivíduos de uma formação humana omnilateral, de modo a impulsionar um possível rompimento com a formação unilateral e limitada presente de forma massiva na sociedade capitalista. Resgatando Goethe e a sua ideia do homem como núcleo ou casca, Lukács afirma que, para o escritor alemão, a missão mais importante da arte consiste em conduzir e despertar o homem à sua situação de núcleo. Por tal motivo, uma relação adequada com o mundo externo é, sempre, decisiva para o sujeito e para que ele se veja como núcleo e não, somente, como casca. A familiaridade do externo e do interno formulada por Goethe em seu estudo da natureza é absorvida por Lukács em sua argumentação sobre a ampliação do sentido da *catarsis*. Ao resgatar a afirmação do autor alemão de que as artes plásticas estão ligadas ao visível, isto é, à manifestação externa do natural, Lukács sublinha que a noção de natural está associada não, somente, a algo visualmente objetivo, mas, ainda, a algo humano e ético, a saber, socialmente moral. Soma-se a esse conjunto de ideias, a observação conclusiva de Goethe de que todo objeto artístico deve ser julgado segundo a sua adequação para ser “uma expressão ética do natural”:

Dessa forma Goethe colocou o fundamento filosófico de nossa generalização da catarsis para a arte em geral e para as artes plásticas em particular. Pois se a relação visual do homem frente aos objetos naturais, ao seu conjunto, é uma relação ética – e recordamos outra vez o que dissemos sobre o intercâmbio da sociedade com a natureza –, por conseguinte, no efeito que produz sua refiguração artística é gerada uma comoção que, com fundamento, pode se chamar de ética. Imediatamente, se mescla à comoção do receptor, pelo novo que cada obra individual nele desencadeia, um sentimento concomitantemente negativo, um pesar, uma espécie de embaraço por nunca haver percebido na realidade, na própria vida, o que tão *naturalmente* se oferece na conformação artística (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 507, tradução nossa).

O significado dessa passagem caminha na direção da afirmação de que a *catarsis* estética é um reflexo concentrado e conscientemente produzido de comoções, que, no plano da vida cotidiana, ocorre de forma espontânea e simultânea aos acontecimentos que permeiam a vida dos sujeitos. Ao entrar em contato com a obra de arte, o sujeito fruidor percebe uma elevação do mundo fetichizado a um mundo de caráter verdadeiramente humano, revelado, assim, pela experiência catártica, que proporciona a humanização do receptor. Em outras palavras, é correto afirmar que essa elevação do mundo fetichizado a um mundo verdadeiramente humano é a experiência originada pela *catarsis*. Nesse sentido, afirmamos que a *catarsis* assevera a missão desfetichizadora da arte, que se realiza por meio de dois movimentos: 1) a revelação ao homem da fetichização da vida

cotidiana em que está inserido e 2) o movimento de defesa da integridade da humanidade no plano dessa mesma vida cotidiana. Desse modo, a obra de arte se torna um veículo também pedagógico, pois possibilita ao receptor, diante da obra, a percepção “natural” de alguns aspectos da vida, que, no plano da vida cotidiana, ficam obscurecidos pelas próprias particularidades dessa esfera, como a dispersão. Esse movimento nos leva à compreensão lukacsiana da arte como crítica da vida e como forma de transformação da existência.

Podemos afirmar, diante dos movimentos previamente descritos, que a imediaticidade própria da esfera estética, quando comparada à da vida cotidiana, é uma imediaticidade superada, pois consiste na produção de uma nova imediaticidade não observável em nenhum outro plano. É inegável que os conteúdos gerais e essenciais da vida humana se encontram de forma latente na imediaticidade da vida cotidiana, entretanto, esses conteúdos devem ser descobertos e revelados, ao passo que, na imediaticidade própria do campo da arte, os conteúdos gerais e essenciais da evolução humana aparecem, simultaneamente, ocultos e manifestos. Essas particularidades estruturais conferem ao objeto estético a possibilidade de criação de um mundo novo em que os conteúdos essenciais da vida cotidiana são selecionados, reagrupados e depurados pela forma artística, o que causa certa mudança funcional na estrutura de mundo da vida cotidiana. Esse movimento leva, por fim, à criação de um mundo fechado e adequado, o qual pode ser recebido pelo sujeito conforme as suas necessidades vivenciais e à sua capacidade de recepção.

A desfetichização e a catarsis são meios pelo quais a arte realista realiza o seu papel na formação dos homens, pois reconcilia o sujeito com o mundo do qual ele se separou. Esse movimento permite que o indivíduo se reconheça no mundo dos objetos, assegurando a possibilidade da identidade sujeito–objeto denegada pelo trabalho estranhado e fetichizante. Desta feita, a objetivação humana não está rendida à fetichização e à alienação, pois o homem pode, por meio da experiência estética, se reconhecer no mundo dos objetos e se sentir parte desse mundo do qual é co–criador, restabelecendo, por conseguinte, a relação entre o *homem inteiro* e o *homem inteiramente*, a qual não vigora na vida reificada. Esse conjunto de noções somente corrobora a ideia de que a arte se apresenta como um meio para que o homem possa retornar ao mundo cotidiano e, nele, construir uma relação sujeito–objeto autêntica. Nesse sentido, a experiência catártica conduz o sujeito a viver o mundo como sua pátria, de forma que ele pode se reconhecer como parte do gênero humano, vislumbrando tudo aquilo que fora construído historicamente pela humanidade. A partir dessa experiência, o sujeito estético pode vivenciar o sentido humano, profundo e, por fim, amplo de sua vida singular, sem que seja necessário o apagamento de suas singularidades. Ele pode, ainda,

experimentar a sua construção como ente universal e genérico, ou seja, como parte da humanidade.

Enfatizamos, destarte, a tarefa da forma artística na “Estética”, que consiste, justamente, em “(...) tornar universalmente vivenciável um conteúdo relevante para a humanidade” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 518, tradução nossa). É necessário lembrar a primazia do conteúdo sobre a forma afirmada por Lukács na obra, atentando que, somente um conteúdo intrinsecamente relacionado ao destino da humanidade, ou seja, essencial, pode originar uma atribuição de forma realmente profunda pelo artista ao objeto que pretende configurar. Resgatamos, portanto, um princípio essencial da estética para o autor, o de que a forma é sempre a forma de um conteúdo determinado, de modo que nem o mais grandioso artista pode realizar a identidade de forma e conteúdo no objeto estético se a relação entre estes é inexistente ou incipiente. O efeito duradouro ou transitório de uma obra bem como de sua recepção estão intimamente ligados a este princípio. Para Lukács, portanto, a vivência estética genuína é uma vivência de conteúdo. Essa afirmação pode soar um bocado estranha, mas é justificada a partir do entendimento da forma artística como elemento que possibilita a materialização de um mundo homogeneamente unitário e, ao mesmo tempo, complexo, concebido de modo a se referir ao sujeito receptor no que tange tanto às suas partes quanto ao todo da configuração, funcionando, por sua vez, como um mundo, ou seja, como conteúdo.

Retomando o conjunto de noções congregadas por Lukács no âmbito da recepção artística, é possível afirmar a elevação do sujeito fruidor diante da vida cotidiana pelo efeito da *catarsis*, movimento que desencadeia um choque entre o mundo objetivo refletido esteticamente pela obra e a subjetividade cotidiana, ampliando e enriquecendo as vivências do sujeito receptor, aspecto igualmente perceptível na seguinte observação de Lukács:

[...] o homem se orienta necessariamente na vida para ações, decisões, etc., individuais, isoladas, enquanto que em sua atitude diante da obra de arte é suspensa temporalmente essa vinculação entre as vivências e as ditas manifestações concretas da realidade, de tal modo que [o homem] se entrega à vivência estética de cada caso com sua personalidade total, sem que as consequências desses efeitos possam se revelar, senão no *Depois* da recepção, por isso tais consequências têm que ser ainda mais multívocas e mais ricas em estratos do que os efeitos produzidos pela própria vida (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 510, tradução nossa).

Lukács enfatiza, assim, a importância da distinção entre os momentos do *Antes* e do *Depois* na experiência da fruição estética. Embora estes se dêem de forma simultânea e seus limites se manifestem de maneira tênue na imediatez da vivência, eles são essenciais para que sejam ativadas e sacudidas as paixões vitalmente ativas do receptor,

no sentido de que estas possam recobrar novos conteúdos, novos caminhos e, assim que purificadas, “(...) se convertam em embasamento anímico de disposições virtuosas” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 508, tradução nossa). A recepção estética, por meio da *catarsis*, promove, assim, certo confronto entre os conteúdos pessoais do receptor e aqueles vivenciados na obra; aspecto que possibilita uma mudança de orientação dos seus conteúdos internos após o momento da fruição. Sobre o efeito catártico, Lukács afirma:

[...] não se reduz, por conseguinte, a mostrar novos aspectos da vida ou a iluminar com novas tonalidades aspectos já conhecidos pelo receptor, mas a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade e a torna apta para a percepção de novas coisas e de objetos habituais a partir de uma nova iluminação, de novas conexões e de novas relações de todas essas coisas com ele mesmo. Neste processo, como temos dito, se mantém inalteradas, em princípio, suas decisões anteriores, finalidades, etc., as quais simplesmente são suspensas durante o efeito da obra (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 528–29, tradução nossa).

O autor afirma que, após a vivência estética, o sujeito retorna ao plano da cotidianidade com as mesmas finalidades concretas que tinha no momento que precedia a sua experiência receptiva, pois esse tipo particular de recepção não se refere diretamente aos esforços anteriores do sujeito; mas enfatiza que essa ausência de relação entre os conteúdos prévios e posteriores do fruidor, durante a experiência estética, é meramente imediata. Tal afirmação se justifica porque a obra de arte não é, somente, um mundo fechado para si, mas age sob o receptor de modo a colocá-lo diante de um mundo que a ele faz referência, isto é, um mundo que é, em certo sentido, dele próprio. Enfatiza Lukács que a vinculação entre os conteúdos do sujeito receptor e aqueles materializados no objeto artístico será mais rica proporcionalmente à profundidade e à universalidade apresentadas nas obras.

No *Depois* da vivência estética, as finalidades práticas imediatas do sujeito, isto é, aquelas que se mantiveram suspensas durante o momento da fruição, não se transformam imediatamente após essa experiência. Antes de tudo, a transformação ocasionada pela vivência receptiva, seja ela consciente, inconsciente, visível ou oculta, afeta o *homem inteiro*, a sua relação com a vida, com o mundo, as suas atitudes diante deste e a sua interação social; aspecto que nos leva à afirmação de Tertulian de que: “O ato de contemplação estética não está, então, hermeticamente isolado do fluxo da consciência prática. Relações de osmose existem entre os dois planos” (TERTULIAN, 2008, p. 283). Somente quando esse efeito é alcançado de forma substancial é possível que, dele, se depreendam novas finalidades humanas concretas, as quais aparecem, portanto, de forma diversa daquelas que precederam a vivência artística de uma obra. Para ilustrar a afirmação

precedente, Lukács resgata os romances do escritor russo Nikolay Gavrilovich Chernyshevsky (1828–89), os quais influenciaram o contexto da Revolução Russa:

[...] seu efeito não consiste tanto em uma simples reprodução intelectual, emocional e prática de seu conteúdo quanto no mediado efeito posterior de modos de comportamentos humanos típicos e na continuação dessa tendência até a formação de um tipo de homem, cuja ocasião antecipada, e acaso exemplar, foram certamente esses romances, os quais, devido ao seu conteúdo essencial, se enraizaram nas lutas concretas da época, lutas nas quais estão concretamente implicados os homens como homens inteiros da vida (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 538, tradução nossa).

Segundo Lukács, as obras que nascem em momentos agudos de crise e de transformações sociais severas tendem a incidir mais intensamente nos comportamentos dos homens e da sociedade, modificando-os com vistas à realização de determinadas finalidades concretas exigidas pelo momento histórico em que a obra nasceu. Reproduziremos, a seguir, uma passagem longa da “Estética”, contudo, absolutamente necessária, em que Lukács define o que entende como o *Depois* da experiência receptiva, para que possamos, por conseguinte, avançar na exposição dessa questão:

O Depois da vivência receptiva pode ser descrito simplificarmente do seguinte modo: a irrupção do meio homogêneo da individualidade da obra nas vivências do homem inteiro converte-lhe, finalmente, em receptor propriamente dito, orienta sua concentrada capacidade receptiva frente ao que lhe é oferecido em cada caso; assim se converte em homem inteiramente disposto à recepção. O poder evocador das formas, mediado pelo meio homogêneo, mantém o encantamento desse homem frente a um mundo novo, e impõe a ele o selo de sua essência como um conteúdo novo e próprio. O Depois consiste no modo como o homem inteiro, já livre dessa influência, elabora o que fora adquirido. O adquirido é imediatamente conteúdo e, por isso, suscita no homem a tarefa de inseri-lo em sua imagem anterior do mundo e a transformá-la de modo correspondente para adaptá-la àquele [adquirido]. Porém, somente em sentido imediato, se trata de conteúdo; como este constitui o lado voltado para o receptor de uma identidade forma-conteúdo, a componente formal dessa identidade se manifesta na grande tensão e intensidade do todo, como já sabemos, além do mais a novidade da obra atua também formalmente, na medida em que todo conteúdo comunica ao receptor algo do método de sua percepção, de sua acessibilidade; por isso a percepção de novos conteúdos é, ao mesmo tempo, um estímulo e uma orientação para reconhecer também na vida o que lhe é análogo e para apropriar-se dele [dos conteúdos adquiridos]. Desta forma ocorre a passagem do homem inteiramente receptivo ao homem inteiro da cotidianidade (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 536–37, tradução nossa).

As comoções e as transformações que ocorrem no sujeito receptor no *Depois* da experiência estética são diversas, pois variam de homem para homem. Nesse mesmo sentido, a profundidade, o alcance, o conteúdo, a duração e diversos outros fatores

oriundos da esfera estética repercutem nos múltiplos sujeitos das formas mais distintas. Em muitas ocasiões, nos colocamos frente a uma obra de arte e seu efeito sobre nós é, praticamente, imperceptível ou, até mesmo, nulo; entretanto, outras vezes, a experiência é suficiente para provocar uma transformação completa e radical em nossas vidas, pois afeta, diretamente, aquilo que é mais essencial no que tange à vida da humanidade. Ainda que algumas obras não nos afetem substancialmente em um primeiro momento, impactando, somente, algumas manifestações periféricas da nossa vida, é possível que estas se acumulem de forma a alcançar conteúdos essenciais, o que motiva a afirmação de Lukács de que: “(...) o centro humano, esteticamente movido, não perde nunca a sua íntima vinculação com a periferia da vida” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p.538, tradução nossa).

Se a força das obras de arte se orienta sempre ao *homem inteiro*, a fim de transformá-lo em *homem inteiramente*; ao afetar o centro essencial daquele, que incidirá sob a periferia desse mesmo homem, duas concepções extremas sobre a esfera estética são trazidas à tona: 1) a de que a arte é uma força transformadora e, portanto, decisiva da evolução social e 2) a de que a arte não tem nenhuma influência concreta e real na vida social e prática dos homens. Esses extremos são, de acordo com Lukács, falseadores, pois o papel social da arte consiste, essencialmente, em:

[...] uma preparação anímica para as novas formas de vida, com o efeito subsidiário de que na arte se acumulam de modo vivenciável todos os valores humanos do passado, por meio dos quais a arte é capaz de mostrar de forma mais precisa as formações que se transformam totalmente no cenário histórico, com sua plena totalidade humana. Por tal motivo, é possível que a arte diga quais são os valores humanos que merecem se desenvolver, quais devem ser preservados e mantidos, e quais devem cair no esquecimento (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 539-40, tradução nossa).

Levando em consideração a passagem supracitada, pode-se compreender por qual motivo Lukács não predica à arte uma força transformadora e decisiva da evolução social bem como não afirma que ela possui nula influência concreta na vida social e prática dos homens. A preocupação do autor está, essencialmente, voltada para um entendimento do fenômeno estético como “preparação anímica” para as novas formas de vida que acenam à sociedade. O acento, portanto, recai na ideia de preparação desse homem esteticamente enriquecido, de forma que a vivência por ele adquirida no *Depois* da experiência receptiva será importante para incrementar a sua capacidade de isolar os conteúdos que ainda se mantêm vivos na velha cultura, fazendo com que estes se tornem fecundos para o momento presente e, possivelmente, para um momento futuro: “A arte amplia o âmbito dos pensamentos e sentimentos dos homens porque traz à superfície da vivencialidade o

que está objetivamente contido em uma situação histórica” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p.541, tradução nossa).

Considerações finais

A partir da retomada e da exposição das noções de experiência receptiva e *catarsis* na “Estética”, concluímos que Lukács, apesar de não ter escrito um dos volumes da obra em que se concentraria efetivamente no comportamento estético, nos deu indícios robustos do que entende por experiência receptiva, argumentando fortemente acerca da importância de um entendimento da obra de arte como materialização de um mundo – de uma totalidade intensiva – cuja efetivação de sua existência é construída a partir da evocação de uma forma artística adequada pelo conteúdo que o artista se propôs a figurar. Forma e conteúdo e a relação de simbiose entre tais fatores permitem ao fruidor a vivência estética da obra de arte, consolidando a possibilidade da relação sujeito–objeto.

Na experiência estética receptiva, o indivíduo vivencia o mundo fechado da obra de arte, um mundo elevado e superior, de caráter verdadeiramente humano, revelado, por conseguinte, pela experiência catártica, que proporciona a humanização do sujeito estético. A *catarsis*, portanto, dá sustentação à missão desfetichizadora da arte ao revelar ao sujeito a fetichização subjacente à vida cotidiana. Consequentemente, a possibilidade de defesa da integridade da humanidade no plano da vida cotidiana torna-se real e objetiva, o que torna a obra de arte um veículo pedagógico, pois a relação sujeito–objeto possibilita ao receptor a percepção “natural” de alguns aspectos da vida, que, no plano disperso da cotidianidade, estão, geralmente, obscurecidos.

Esse entendimento nos conduz a uma compreensão da fruição artística como defesa da integridade da humanidade no plano da vida cotidiana e, ainda, como possibilidade de crítica da vida e da existência, pois é aberta uma via para que o sujeito estético possa transformá-las no mundo real. Diante dessa compreensão, a desfetichização e a *catarsis* possibilitam à arte autêntica – leia-se, para Lukács, a arte realista – a realização de um papel basilar na formação humana, pois reconcilia o sujeito com o mundo do qual ele se apartou. Ao refigurar os conteúdos essenciais da realidade no mundo fechado da obra de arte, e, ao criar um mundo elevado e superior, o fruidor passa a se reconhecer no mundo dos objetos, o que assegura a possibilidade da aproximação e, até mesmo, da identidade sujeito–objeto negada pelo trabalho estranhado.

A experiência estética permite, portanto, a não rendição do sujeito à fetichização e à alienação impregnadas no plano da realidade cotidiana, pois, ao se reconhecer no mundo dos objetos e ao se sentir parte desse mundo, o sujeito estético entende-se como seu co–

criador, restabelecendo, por sua vez, a relação então rompida entre o *homem inteiro* e o *homem inteiramente*. Diante dessas possibilidades, a arte se apresenta como um meio para que o indivíduo possa construir, ao retornar à vida cotidiana enriquecido pela experiência estética, uma relação sujeito–objeto de base autêntica. Como já dissemos, a experiência catártica conduz o fruidor a viver o mundo como a sua pátria, pois ele se reconhece como co–criador desse mundo e como parte do gênero humano. Consequentemente se reconhece, ainda, como parte de todas as conquistas e de todos os feitos históricos da humanidade. A partir dessa experiência, ele vivencia o sentido humano, profundo e amplo de sua vida singular, sem a necessidade do aniquilamento de seus traços mais singulares. Simultaneamente, ele experimenta a sua condição como homem universal, como parte da humanidade. Esse conjunto de noções nos faz compreender a recepção artística como uma experiência em que o sujeito pode atravessar e superar a barreira da alienação, de forma a realizar a crítica e a transformação de sua existência e das relações que estabelece com o mundo. Essa retroação da vivência estética, que incide sobre a subjetividade ativa do cotidiano dos homens, é uma das mais importantes implicações da *catarsis* no que tange, principalmente, ao caráter social da arte.

Podemos afirmar, portanto, que, a partir da “Estética” de maturidade, Lukács delinea uma zona compartilhada entre a estética e a ética, cujo ponto de convergência se dá a partir do entendimento da *catarsis* como: “(...) vivência da realidade intrínseca da vida humana, cuja comparação com a realidade cotidiana produz, pelo efeito da obra, uma purificação das paixões que se transforma em ética já no *Depois* da obra (LUKÁCS *apud* PATRIOTA, 2010, p. 267). Este *Depois* abre a possibilidade ao sujeito fruidor de uma possível transformação existencial direcionada à realização de possibilidades humanas autênticas, mais significativas, ricas e amplas. A experiência receptiva evoca, assim, a possibilidade de um desenvolvimento humano em que o sujeito, sem apagar a sua singularidade, reivindica para si as tarefas do gênero humano, vivenciando–as como suas e compreendendo os traços comuns da vida do gênero e de sua própria existência. O entendimento da eticidade apontará, segundo Lukács, para a harmonização dos interesses genéricos e particulares do indivíduo, de forma que suas tomadas de decisão terão como referência a sua própria generidade, mas orientadas, sobretudo, pela sua superação.

Nesse sentido, a obra de arte e o efeito gerado por ela no sujeito receptor nos encaminham para uma concepção de objeto artístico como a expressão de uma realidade que, embora transcenda os horizontes de vida usuais do indivíduo, aponta para a concreção de possibilidades humanas reais. É importante ressaltarmos que, mesmo as obras que versam sobre tempos remotos, ou aquelas já situadas em um tempo histórico longínquo do receptor – como o romance histórico ou as tragédias – propiciam uma vivência estética objetiva, no sentido de que propõem ao sujeito um resgate memorativo

de alguma experiência universal situada em um tempo histórico particular. Desta feita, afirmamos que o intuito da experiência receptiva na “Estética” não pode ser entendido como algo fechado sobre si mesmo, pois tal experiência se abre para a vida real do sujeito estético, penetrando-a, de forma que, ao fruidor, é imposto o desafio do *Depois* da experiência receptiva.

Por fim, acreditamos que existe uma aproximação entre arte e vida na “Estética”, pois os movimentos de recepção e de criação das obras de arte assumem como princípio a vida substancial do homem e a evolução – passada, presente, ou mesmo, as possibilidades futuras – da humanidade: tal aspecto implica na percepção do sujeito da substancialidade artística como a sua própria. A justificativa para tal formulação pode ser traduzida quando, na realização do objeto estético, é revelada e efetivada a subjetividade do artista e da humanidade, movimento que aproxima, ainda mais, a relação entre arte e vida, assegurada, ainda, pela retroação da vivência estética que incide sobre a subjetividade ativa do cotidiano dos homens, ou seja, pela *catarsis*.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*: tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5 ed. [S.l]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

_____. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

_____. *Poética*. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

BASTOS, H. Arte e vida cotidiana: a catarsis como caminho para a desfetichização. *Revista Herramienta*. Disponível em: <<http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/arte-e-vida-cotidiana-catarsis-como-caminho-para-desfetichizacao>>. Acesso em: 12 de outubro de 2016.

CARLI, R. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012.

COTRIM, A. A. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação*. 2009. 391f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

LUKÁCS, G. *Arte e sociedade*. Roma: Riuniti, 1977b.

_____. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Conversando com Lukács* – entrevista a Leo Kofler, L., Hans H. Holz, Wolfgang Abendroth. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

_____. *Écrits de Moscou*. Paris, Editions sociales, 1974.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, v. 1, 1974.

_____. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, v. 2, 1972.

_____. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, v. 3, 1967.

_____. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, v.4, 1967.

_____. *Heidelberg Ästhetik*. Darmsadt und Newvied: Hermann Lutcherhand Verlag, 1974a.

_____. *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino: Einaudi, 1970.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Problemas del Realismo*. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1966.

PATRIOTA, R. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. 2010.284 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais.

TERTULIAN, N. *Lukács: Etapas De Seu Pensamento Estético*. São Paulo: UNESP, 2008.

“Que tipo de liberdade deseja”:
os limites da farsa, da tragédia e
da sátira em *O Processo*

“What sort of acquittal you
want”: the limits of farce,
tragedy and satire in *The Process*

Hermenegildo Bastos

Professor Titular aposentado da Universidade
de Brasília.

hjbastos@unb.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0797-8998>

Recebido em: 29/11/2018

Aceito para publicação em: 02/12/2018

Resumo

O leitor de *O Processo* não pode crer no que dizem as personagens, incluindo a personagem principal, nem nas suas ações, cômicas e farsescas. Também o que diz o narrador é suspeito, não merece crédito. Mas o leitor percebe também que há um propósito nisso. O desconexo não está aí como uma ordem sobrenatural ou diabólica. Está tudo “neste lado de cá” (*diesseitig*), como observa Lukács ao comparar Kafka com Hoffmann. O desconexo, não sendo despropositado, requer interpretação. A comédia de que Josef K. quer participar adquire a dimensão trágica em decorrência da ausência de saída para o personagem, mas ganha uma força satírica que pretendo salientar.

Palavras-chave: Kafka. Sátira. Alienação. Realismo

Abstract

Not only is the reader of The Process unable to believe in what is said by the characters, including the protagonist, but they should also distrust their actions, comical and farcical. What is said by the narrator is also suspect, not deserving credit. Yet the reader perceives that there is a purpose in it. The disconnect is not there as a supernatural or diabolical order. It is all "on this side" (diesseitig), as observed by Lukács in comparing Kafka to Hoffman. The disconnect, not being unintentional, requires interpretation. The comedy in which Joseph K. wants to take part in acquires tragic dimensions due to the absence of a way out to the character, but it achieves a satirical force that I pretend to emphasize.

Keywords: *Kafka. Satire. Alienation. Realism*

Logo após a detenção de Josef K., impõe-se a questão da surpresa dos acontecimentos. Na verdade, é uma questão, como o leitor aos poucos percebe. A notícia da detenção é como um informe, dado como algo pacífico e de certa forma já esperado, como uma cena montada. O inspetor provoca Josef K. dizendo que ele deve estar muito surpreso com o que aconteceu naquela manhã, e K. pondera que sim está surpreso, “mas de modo algum muito surpreso”. O diálogo se estende um pouco: “(..) quando se está há trinta anos no mundo e foi preciso abrir caminho nele sozinho, como é o meu caso, ficou-se endurecido diante das surpresas, e elas acabam não sendo levadas a sério. Especialmente a de hoje não.” (KAFKA, 2017, pp: 20–1)²¹

A ênfase colocada em “sozinho, como é o meu caso” aponta para a origem humilde da personagem, sua luta pela ascensão social e econômica – como depois o leitor ficará sabendo pelo que é aludido no capítulo sexto (“O tio. Leni”) sobre a origem familiar, o campo, a carreira no banco, a ascensão de Josef (que já no momento dos fatos narrados rivaliza com o diretor adjunto na hierarquia do banco). Ele chama o tio substituto do pai e seu “tutor” de “O espectro que vem do campo” (p. 114). Em meio às discussões sobre as vantagens/desvantagens da fuga para o campo, apresenta-se resumidamente a história familiar de Josef K. Não é um romance de formação, mas tem algo de uma sua paródia.

O “infame processo” não pode, portanto, ser tomado como surpreendente. Josef o toma como um obstáculo lançado de repente à sua carreira no banco (p. 162). Nem é uma brincadeira, como ele também diz: são muito abrangentes os preparativos para ser uma brincadeira. O que é abrangido é de fato a vida de Josef K. Apesar de tudo, ele diz que o caso não parece ter tanta importância. As suas dúvidas são a respeito das pessoas que comandam a detenção, não a detenção mesma: que autoridade está no comando? Aqueles senhores são funcionários? Suas roupas não são condizentes. Ele quer chegar à clareza sobre sua situação. (p. 12)

Quero destacar, como perspectiva de abordagem, que o tom da fala de Josef K. muda segundo a situação: o tom desiludido, de desespero, alterna-se com o tom de recusa e questionamento. A alternância é conduzida com absoluta maestria pelo narrador. Parece apontar para uma duplicidade cujo significado convém explorar.

²¹Cito de acordo com a tradução de Modesto Carone: KAFKA, Franz. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 14ª impressão, 2017. Doravante indicarei entre parêntesis o número da página desta edição.

Logo após a detenção, tendo oferecido alguma resistência, K., entretanto, assume o script e se dispõe a participar da farsa, da “comédia”. O caráter teatral das ações se destaca logo no início quando a senhora que morava em frente ao quarto de Kafka “o observava com uma curiosidade nela inteiramente incomum (...)” (p. 9) Segundo um dos estudiosos de Kafka, Stanley Corngold, *O Processo* é uma peça teatral dentro de uma narrativa: Josef K. age como um ator observado por espectadores. Também Georg Steiner, na Introdução à edição americana de *O Processo*, acentua o caráter circense da obra, destacando, porém, a força da sátira social.²²

Contudo, apesar da falta de credibilidade dos fatos narrados e da voz narrativa, do tom farsesco, são descritas nos seus detalhes, de modo absolutamente magistral, as condições de vida e as asperezas do mundo, o endurecimento e embrutecimento das pessoas. E isso ocorre de tal forma que a falta de credibilidade parece ser um dado do embrutecimento.

Abrir caminho no mundo, e sozinho (“como é o meu caso”), não nos remete para o mais longe ou para transcendência, mas para uma situação mundana – terrenas, “do lado de cá”. Josef K. é já um prisioneiro mesmo antes dos acontecimentos daquela manhã. Qual a natureza da prisão e que tipo de liberdade pode-se contrapor a ela? Se é uma comédia, como fica assentado, o caráter trágico, porém, vai se impondo inexorável.

A credibilidade dos fatos narrados está sempre por um fio. K. afirma estar chocado porque tudo aquilo não faz sentido. Mas tampouco isto é confiável. A questão da credibilidade é discutida pelo narrador e pela personagem em vários momentos, de modo também sempre pouco confiável – o que é uma duplicação da falta de credibilidade.

Na conversa com o pintor Titorelli, K. observa que “O que o pintor dizia já não parecia mais tão inverossímil (...)” (p. 184) Coincidia com o que ele tinha ouvido de outras pessoas. O “ouvir dizer” tem força de veracidade. No capítulo anterior, o sétimo, na longa descrição do funcionamento dos cartórios e do ofício em geral dos advogados, lemos “Conta-se, por exemplo, a seguinte história, que tem muito a aparência de verdade.” A história contada parece absurda, como tudo o mais que se lê aí, mas tem a aparência de verdade porque é

²² Corngold lembra que o caráter teatral de *O Processo* foi originalmente colocado por Walter Benjamin no ensaio de 1934 “Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte”. Adorno criticou Benjamin numa troca de cartas, porque via e condenava naquela leitura que Benjamin fazia de Kafka a presença perniciososa da ideia brechtiana do “teatro épico”. A carta de Adorno a Benjamin é a de 17-12-1934. Para essa correspondência ver BENJAMIN, Walter (2014).

contada. O processo está de acordo com a aparência de verdade. A questão de fundo é que Josef K. não tem como, nem quer, nem pode ir até o seu questionamento. Ele é cúmplice da sua condenação. A verdade é o que é vivido como tal. No final, o sacerdote decide que “Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário”. (p. 269)

É a submissão que torna a lei poderosa. Tratar-se-ia então aí da submissão voluntária, que é uma tese bastante difundida a respeito de Kafka. Desde Hanna Arendt e mais recentemente Pascale Casanova e Éric Lecler, com diferenças significativas entre eles, defendem a tese da submissão voluntária. A dificuldade destas abordagens está em que não se coloca a questão da alienação na sua dimensão objetiva.

Ora, para se colocar a questão da sátira, como pretendo fazer aqui, é imprescindível uma discussão prévia sobre a alienação na sua dimensão objetiva. Antes, porém, apresentarei de modo sumário os livros de Casanova e Lecler.

Segundo Pascale Casanova, Kafka faz da crença no poder uma das formas mais elevadas do próprio poder, uma das mais coercitivas e poderosas. Esta crença, diz ela, é um outro nome da dominação (CASANOVA, 2011, p. 420). Mas Casanova argumenta que *O Processo* tem uma força crítica. Na conversa com o sacerdote já referida, K. responde que o modo como o sacerdote define a verdade é uma “opinião desoladora”, porque dessa forma “A mentira se converte em ordem universal” (p. 269) Casanova destaca a “cólera do escritor, sua análise de uma situação política e social e sua revolta.” (CASANOVA, 2011, p. 424) É impossível discordar dela, quando se lê *O Processo* e outras obras de Kafka. O problema está em que ela fala sempre de “dominação cultural” e “aporia trágica” na qual se encontram os judeus ocidentais. Ainda assim, Kafka, segundo ela, procura compreender, fazer compreender e denunciar todas as situações de dominação.

Para Casanova, as obras de Kafka devem ser lidas como tentativas de universalizar as situações descritas. Assim, se *O Processo* é a descrição minuciosa dos mecanismos “secretos” do antissemitismo, é também a história universal dos efeitos de todas as humilhações coletivas, isto é, de todas as formas de dominação simbólica. É a narrativa dos mecanismos coletivos que tornam os dominados ao mesmo tempo sujeitos e objetos

da dependência. Kafka é um dos primeiros escritores que compreendeu que não basta descrever a dominação nem condená-la, porque ela se reproduz, endossada e encarnada por aqueles que são os seus motores, mas também por suas vítimas. É necessário compreender a sutileza dos mecanismos antes de pretender liberar-se deles. Kafka faz apelo pela revolta e pela recusa à obediência.

Os limites da abordagem de Pascale Casanova estão, a meu ver, em que ela não leva à frente a análise das condições reais da submissão, concentrando-se na “dominação simbólica”. Ora, é claro que a dominação simbólica não existe por si mesma e seu entendimento exige que se analisem os mecanismos objetivos da dominação.

Nesse sentido, o livro recente de Éric Lecler avança significativamente na interpretação de Kafka e especialmente de *O Processo*, considerando a questão da alienação e da reificação. Para Lecler, as lutas políticas em Kafka são as da busca por reconhecimento (na perspectiva recentemente elaborada por Axel Honneth). (LECLER, 2013, p. 270)

Para Lecler, Kafka dá a ver no indivíduo degradado a réplica dialética de uma comunidade decaída; ele está sobre a via irrealizada, não refletida de uma cisão individualista, mas em busca de reconhecimento. E encena um mundo de reconhecimento recusado, de alienação. Lecler define o romance kafkiano como um teatro tragicômico, nele a verdade é um drama trágico. *O processo* é uma releitura do *Édipo rei*, pois reinventa uma estrutura da condenação inelutável, para a qual Josef concorre à medida mesma em que a tenta desconjurar.

O tipo de questão que jamais aparece na crítica kafkiana, diz Lecler, é “Por que Kafka faz de seu personagem um empregado de banco encarregado de estudar os dossiês de crédito?” Ao não se colocar essa questão “Tem-se estudado a fadiga dos personagens de Kafka como uma lassidão existencial, enquanto que ela é de fato a manifestação antinômica do trabalho”. Ele acrescenta ainda, fazendo referência a Marx, que “O banco kafkiano (...) coloca o romance no coração do capitalismo, uma vez que a dominação de uma classe sobre as outras se origina na “dominação do capital sobre o trabalho.”” (LECLER, 2013, p. 273)

Segundo Lecler, Kafka idealiza as comunidades fechadas, a bela totalidade de um mundo encantado, mas o que a narrativa deixa transparecer é a decepção de descobrir um mundo “desencantado” (no sentido weberiano) que conservaria a aparência apenas formal de um mundo desejável. N’*O Castelo* trata-se do mundo pré-industrial e pré-capitalista da comunidade organizada e unificada em torno do centro que é o castelo. (p. 248) Esta leitura d’*O Castelo* propicia outra leitura d’*O Processo*: o herói busca a integração na comunidade (*Gemeinschaft*), mas pertence à sociedade (*Gesellschaft*) moderna anômica.

Na esteira de Honneth, Lecler afirma que o conceito crítico de “reificação” (*Verdinglichung*), de divisão, fracionamento da experiência, não existe sem o seu inverso: a restituição da vida integral. É nisto que Kafka é romântico, não na miséria pessoal suposta: ele escreve a nova mitologia sombria, a gnose dos tempos modernos. O romantismo, que renasce no início do século XX, significa precisamente a construção possível da vida como obra de arte (total): é um programa, portanto, político, e sobreviverá até na práxis marxista do pensador da reificação social, Lukács. (LECLER, 2013, p. 316–7)

Tendo sempre em vista a obra de Lukács, mas sempre de modo apenas tangencial, Lecler afirma que “O gênio de Kafka está em dar forma à alienação do indivíduo social, como fazia o romance realista segundo Lukács, mas mostrando-a como indistinta da alienação de si mesmo”. Aí o aspecto cômico da perda de controle do mundo ou de si revela a alienação (*Selbstentfremdung*).

Quanto ao “reconhecimento”, Lecler ressalta que não se trata de uma assunção do espírito em si mesmo, tal como aparece na *Filosofia do Espírito*, onde o espírito toma consciência de sua forma interna pela arte, pela religião e pela ciência, mas de um processo de consciência imanente ao campo social e político, em que os textos de Kafka entram em diálogo com os de Cohen, Buber, Landauer, Bloch, Rosenzweig... numa intertextualidade contextualizada.

Lecler afirma que *O Processo* antecipa os estudos mais recentes dos processos de alienação, ao ligar intrinsecamente a condenação do indivíduo pela lei à forma moderna da dominação dos trabalhadores pela administração. Josef K., ao mesmo tempo carrasco e vítima, apresenta as duas faces da alienação generalizada que apaga toda fronteira entre um eu livre e autêntico e um eu servo estrangeiro a si mesmo. Josef não é a figura prometeica de um herói em luta contra o sistema de sujeição, já que a servidão social e

econômica é voluntariaria. Kafka encena um mundo de reconhecimento recusado, de alienação. (LECLER, 2013, p. 288)

Segundo Lecler, os regimes modernos de opressão são os da adesão voluntária dos sujeitos, em que se criam as novas condições de uma existência em que a questão da escolha não se coloca mais: o universo ficcional kafkiano constitui este mundo no qual a alienação substitui a dominação e a demanda por reconhecimento toma o lugar da reivindicação da liberdade.

A questão está em que ao localizar a política de Kafka na falta de perspectiva histórica real para as lutas sociais, Lecler reafirma, contudo, a força política da obra do escritor. O seu livro é um libelo contra a crítica francesa de Blanchot a Deleuze (de fundo anti-hegeliano) que fez de Kafka o escritor da escritura, sem história e sem política. Mas para Lecler, como para Casanova também, a obra de Kafka é uma forma de radicalização das lutas políticas: uma vez que elas se tornaram indisponíveis, não se trata mais de enfrenta-las como fazia o realismo tradicional, mas exatamente de não as enfrentar.

São muitos os elementos do debate com Lukács, mas vou me ater apenas à questão da reificação e da sua leitura por Honneth, à questão da ausência de saída para as situações históricas e da tragédia. No centro de tudo está a questão do realismo.

O reconhecimento elementar que alguém tem de si mesmo, na perspectiva de Honneth que Lecler assume, é necessário para que ele possa compreender corretamente seus estados internos, assim como o mundo ambiente. Isto consiste em que nós temos familiaridade com nossos desejos e sentimentos que consideramos dignos de serem mantidos. Reificar-se a si mesmo significa considerar esses desejos e estados mentais como qualquer coisa de fixo, como um dado congelado que é necessário conhecer objetivamente à maneira de uma mera coisa, ou ainda considerar como nossos os desejos e sentimentos que o contexto social nos leva a nos representar como autênticos. Honneth afirma que eu não posso me reconhecer a mim mesmo se o outro não tenha já me reconhecido por um movimento afirmativo que me confirme nas minhas qualidades e me dê a confiança necessária a uma relação não-reificada comigo mesmo.

Na leitura que faz de “Reificação e consciência de classe”, Honneth reduz a reificação a atitudes e práticas individuais que tendem a bloquear o reconhecimento do outro. (HONNETH, 2005)

Honneth critica Lukács por ter estendido o conceito de reificação a todas as esferas da vida do ser social, entendidas então como formando uma “segunda natureza”. Mas esse foi na verdade o intento de Lukács: estender a teoria marxista do fetichismo da mercadoria a todas as dimensões da atividade social. Considerando a existência de esferas não-reificadas, Honneth pretende transformar a teoria lukacsiana-marxista da reificação numa teoria da comunicação. Reificação vem a ser um hábito de mera contemplação e observação, pelo qual alguém percebe o outro de maneira meramente desinteressada e sem emoção. Nessa linha, define reconhecimento como uma relação intersubjetiva de “práxis engajada” e empatia: uma percepção recíproca do outro. Com isso ele alija todo o argumento de Lukács, que é a conexão entre a subjetividade (a consciência do proletariado) e a forma-mercadoria, sendo assim a reificação constitutiva da subjetividade. De fato, pretendendo “recuperar” o conceito lukacsiano de reificação nas bases de uma teoria da comunicação, Honneth o despoja das suas ideias centrais. Dessa forma, não se pode de fato falar de “recuperação”, mas de desfiguração. (ver sobre isso FEENBERG, 2011)

Para Lukács, os indivíduos vivem o mundo social como uma “segunda natureza”, cujas leis são tão fortes quanto as da primeira natureza estudada pelas ciências. Mas o mundo social é criado pelos seres humanos e, como tal, pode ser transformado pela ação humana.

Como observa Timothy Bewes, Honneth toma a reificação como uma categoria representacional, ou como a injustiça representacional em relação ao outro, ou seja, como a falta de reconhecimento. Mas a reificação é para Lukács uma categoria lógica: as relações entre as pessoas tem o caráter de coisa, não as pessoas, mas as relações entre elas. A reificação designa a lógica inerente a essas relações. Não se pode, portanto, falar de “casos de reificação”. (BEWES, 2005)

Honneth retira a noção de que a reificação é sempre um ato de esquecimento de Adorno e Horkheimer (*Dialética do esclarecimento*). Para Honneth as diversas formas de reificação não derivam da forma-mercadoria. A teoria lukacsiana da reificação é convertida

num tipo de teoria moral na qual a ação é realizada sob a ideia de uma sociedade fundada no pleno reconhecimento. (HONNETH, 2005)

O ponto de vista contemplativo que caracteriza o sujeito na sociedade capitalista é para Honneth uma forma distorcida de reconhecimento em que os sujeitos são caracterizados pela inabilidade de engajamento empático com o mundo e com os outros. Para que se possa falar, então, de reificação, é preciso haver uma prática participativa, engajada, cooperativa, que ultrapassa a simples posição de um observador destacado, desinteressado – uma forma de prática que substitua a inautêntica e atrofiada, calculista e distanciada. A possibilidade de superar o estado patológico da reificação só existe porque a atitude não-reificada, embora ocultada, não desapareça sem deixar traços. De que forma ela permanece ocultada sob a segunda natureza? E como ela pode se tornar outra vez uma atitude preeminente?

Honneth entende que essa prática deve ser fundamentada, não numa filosofia especulativa da história ou do proletariado, mas numa antropologia filosófica empiricamente justificável.

Honneth critica a teoria lukacsiana segundo a qual a troca de mercadorias na sociedade capitalista constituiria a única causa do processo de reificação indiferenciado, em que não há diferenças entre a reificação do mundo humano, de si, ou ainda dos objetos, e a pretende distinguir entre a simples despersonalização devida à instauração no mundo moderno de relações sociais sempre mais mediadas pela “troca monetária”, mas protegidas pelo direito, e a reificação que se desenvolve aí onde essa proteção falha.

Voltemos a Lecler e ao debate com Lukács. A questão do expressionismo é o momento em que esse debate é mais explícito. Segundo Lecler se há um impacto político “imediatamente” da obra de Kafka, e é a marca de sua modernidade, ele está em que Kafka leva o expressionismo, como expressão do sofrimento do indivíduo achatado pelo mundo, ao seu ponto máximo: a catatonia, a neutralização dos afetos, a ausência de participação no mundo, que Lukács chamou “*Teilnahmslosigkeit*”. Josef se recusa a todo modelo de comportamento, mas fracassa porque não sabe a que se opor. A neutralidade não é uma voz, mas uma visão, e o mundo é a superfície visual submetida a um único olho, isto é, ao

órgão mais abstrato da percepção – e a instrumento teórico. O olho, instrumento da visão e da indiferença instaura o que Lukács chamou a estética da contemplação (*Kontemplation*). A indiferença não é apenas uma doença individual, mas a paradoxal regra universal. (LECLER, 2013, p. 288)

Lecler argumenta que a narrativa kafkiana rompeu com a lógica da narrativa mítica cuja unidade *representa* a boa unidade do mundo. A desordem das folhas não numeradas deixadas por Kafka pode ser o sinal dessa ruptura com a concepção aristotélica do encadeamento das ações no *mythos*. Com isso desaparece a formação do indivíduo ao termo de uma *mimesis* acabada. Nem épico, nem formador, o romance se liga à tragédia, cujo funcionamento Kafka imita pelo modo grotesco pondo K. sob observação de espectadores perversos ou impotentes. Como o herói trágico (Édipo), o herói kafkiano é ao mesmo tempo vítima e criminoso. O contramodelo oposto à fluidez da narrativa mimética é a *petrificação*.

Honneth detecta a atualidade da reificação, seu retorno evidente, antes de tudo na literatura. (HONNET, 2005, p. 15; LECLER, 2013, p. 286) Citando alguns escritores americanos, alemães e franceses, ele diz que nas suas obras as pessoas tratam a si mesmos e aos outros como objetos mortos, desprovidos de todo sentimento e não manifestam nenhuma vontade de se colocar no lugar dos outros.

De fato, a posição de Lecler (e a de Honneth) e a de Lukács coincidem em algo fundamental: Kafka se afasta do paradigma do romance realista tradicional e evidencia um mundo de desumanização. A partir daí, entretanto, as diferenças são fortes: se coincidem em que este é um dado problemático, para Lecler o é de modo incontornável, enquanto para Lukács é um dado historicamente superável.

Mas a leitura de Kafka por Lukács sofreu uma evolução considerável, como observou Tertulian (2002, p. 22). Interessa-me reter alguns dos termos dessa evolução, a fim de encaminhar para o problema da sátira. Um desses termos é o “fantasmagórico”.²³

²³ Tratei dessa questão em ensaio anterior, ao qual remeto o leitor interessado. Cf. BASTOS, 2018.

No capítulo 7 de *O Processo* há vários traços do fantasmagórico. As meninas (“as canalhinhas”) que conduzem K. ao “cômodo miserável” do pintor são pequenas bruxas e, como o leitor fica sabendo, elas também fazem parte do tribunal. Uma delas é corcunda. O ambiente é grotesco. Em *Significación actual del realismo crítico*, Lukács define o fantasmagórico em Kafka como um vir-a-ser fantasmal (*Gespenstischwerden*), que permanece dentro “das formas deste lado”, na mundanidade (“*Diesseitigkeit*”), da vida cotidiana capitalista, como Lukács observa ao comparar Kafka com Hoffmann. (LUKÁCS, 1958, p. 55) A partir daí se coloca para Lukács a importância dos detalhes em Kafka e o seu realismo. Mas é exatamente por essa diferença com Hoffmann que em Kafka “se desgarrar a unidade real do mundo e se representa a visão subjetiva como essência da realidade objetiva”.

Na *Estética* Lukács destaca em Kafka o “páthos de recusa” (“*Pathos der Ablehnung*”). (LUKÁCS, 1963, p. 664; 1972, p. 343). No prólogo ao Volume VI das Werke, Lukács compara Swift e Kafka e, em contradição com o que afirma no ensaio “Franz Kafka ou Thomas Mann”, diz que o mundo de Kafka pode ser interpretado como condição humana apenas num sentido estritamente formal. Ele contém uma verdade profunda e perturbadora. Contrasta com a pura, abstrata, distorcida generalidade da existência humana, em contraste, pois, com o nada vazio. (LUKÁCS, 1965)

Ora, ao definir *O Processo* como um drama trágico, Lecler acentua a falta de saída dos personagens e suas situações vividas. Ao mesmo tempo, contudo, como também faz Pascale Casanova, enfatiza a força do livro e a cólera da personagem.

A intriga d’ *O Processo* se estabelece no interior do banco: os cartórios, a pensão, a casa do advogado e a do pintor, a catedral, por fim, são partes do banco, ao ponto em que o banco é já o inteiro cotidiano. Aqui as teses de Lukács sobre a alienação, sobre o mundo da cotidianidade, sobre a reificação como uma “segunda natureza”, encontram o seu solo mais fértil.

Parece assim muito forçado ler o romance, como faz Lecler, como uma espécie de manifesto do messianismo judaico ou do romantismo messiânico revolucionário. Nesse caso, para ele, a ausência de saída seria uma forma outra de luta, a luta contra a sociedade moderna (*Gesellschaft*) e pela comunidade (*Gemeinschaft*) perdida.

Lecler assinala que o texto kafkiano *contém* uma crítica radical do capitalismo e do Estado, muito mais aguda, feita em nome de uma outra totalidade, aberta sobre o infinito, para retomar os dois termos de Lévinas – extraídos diretamente das mesmas fontes de Kafka (Buber). As ênfases colocadas na crítica “muito mais aguda” e “na outra forma de totalidade” remetem sem dúvida a Lukács. No entanto, Lecler não se dá ao trabalho de ao menos comentar o conceito lukacsiano de totalidade a partir do qual ele poderia propor uma teoria sobre quando a crítica ao capitalismo é mais aguda, ou menos.

Sobre o conceito de totalidade, limito-me aqui a sublinhar que, enquanto conceito narratológico, a totalidade é a unidade do mito. O romance inaugurou uma outra forma de totalidade, diversa da tragédia. A totalidade é não algo pacífico, ofertado pelos requintes narratológicos. Ela é buscada e nem sempre está disponível. Mas não foi excluída. Sem a unidade do mito nada se consuma, nem mesmo o romantismo messiânico revolucionário.

A meu ver, o texto kafkiano contém essa crítica radical que todos assinalam porque tem a força da sátira. Para terminar retomo rapidamente a passagem da conversa de K. com o pintor Titorelli, cuja fala, que especifica os tipos de liberdade e qual deles Josef K. escolheria, escancara o que é a liberdade na sociedade burguesa. Isso explica porque K. não se surpreendera de todo ao ser informado da detenção: ele já estava detido desde sempre, o seu aprisionamento no banco é um fato, tenha ele ou não sucesso na sua disputa com o diretor-adjunto. Titorelli, como ele próprio diz, faz parte do tribunal. Ele diz a K. que a absolvição real, um dos três tipos de liberdade, está além dos seus poderes. Se K. é inocente, então deve confiar apenas na sua inocência, e aí já não precisa da ajuda de ninguém. Mas como K. é inocente, se ele já está desde sempre detido? Há mais dois tipos de liberdade: a absolvição aparente e o processo arrastado.

No diálogo, K. observa que Titorelli está se contradizendo, ao que o pintor responde com um sorriso. As contradições são fáceis de explicar: aí há duas coisas diferentes, o que consta da lei e aquilo que ele experimentou pessoalmente. Na primeira consta que o inocente é absolvido, mas não que os juízes podem ser influenciados. Ora, a experiência dele é justamente o contrário, e, segundo ela, não há uma única absolvição real. K. observa, então, que o tribunal é inútil e um único carrasco poderia substituí-lo. A absolvição real é uma lenda, choca-se com a experiência de Titorelli.

Titorelli está pintando um quadro de um juiz que ele jamais viu. Ao ver o quadro, K. não consegue entender a grande figura que ocupava o centro do espaldar do trono. O pintor diz que é a Justiça, mas tem asas nos calcanhares e em plena corrida. É também a deusa da Vitória. Por fim é a figura da deusa da Caça.

Aqui está a meu ver um dos momentos da sátira d’*O Processo*. Como lembram os leitores de Lukács, ele diz que a sátira não é um gênero (LUKÁCS, 2009). A sátira é a força de desmascaramento do poder de classe. Como tal, ela pode ser a crítica que uma classe ascendente faz à classe decadente ou a crítica da classe decadente a si mesma. A partir daqui será possível começar a falar d’*O Processo*.

Referências

- BASTOS, Hermenegildo. Lukács, leitor de Proust e Kafka, segundo Carlos Nelson Coutinho. In: Rosa, Daniele dos Santos (org.). *O realismo e sua atualidade. Literatura e modernidade periférica*. São Paulo: Outras Expressões, 2018.
- BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Em el décimo aniversario de sua muerte. In: *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- BEWES, Timothy. Reificação, representação e instanciação: Georg Lukács contra seus intérpretes. *Remates de males*, 35-1, 2005.
- CASANOVA, Pascale. *Kafka em colère*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- CONRGOLD, Stanley. Medial Allusions at the Outset of *Der Prozess*; or, *res in media*. In: ROLLESTON, James (edited by). *A Companion to the Works of Franz Kafka*. New York: Camden House, 2002.
- FEENBERG, Andrew. Rethinking Reification. In: BEWES, Timothy and HALL, Timothy. *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence. Aesthetics, Politics, Literature*. London - New York: Continuum International Publishing Group, 2011.

HONNETH, Axel. *La réification. Petit traité de Théorie critique*. Paris: Gallimard, 2007.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Tradução e notas de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LECLER, Eric. *L’Absolut et la Littérature. Du romantisme allemand à Kafka. Pour une critique politique*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

LUKÁCS, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Ediciones Era, 1963.

_____. *Die Eigenart des Ästhetischen. 1. Halbband. Georg Lukács Werk, Band 11*. Berlin: Luchterhand, 1963.

_____. *La peculiaridade de lo estético*. Vol. 2. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo S. A., 1972.

_____. *Probleme des Realismus III. Werk, Band 6*. Berlin: Luchterhand, 1965.

_____. A questão da sátira. In: _____. *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932–1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

TERTULIAN, Nicolas. A estética de Lukács trinta anos depois. In: PINASSI, Maria Orlanda, LESSA, Sérgio. *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

Lukács y las robinsonadas del siglo XVIII:
la *laboriosidad* como atributo de la
burguesía triunfante

Lukács and the robinsonadas of century
XVIII: industriousness like attribute of
triumphant bourgeoisie

Martín Ignacio Koval

Doctor en Letras por la
Universidad de Buenos Aires
(UBA). Docente de la UBA y
de la Universidad Nacional
Arturo Jauretche (UNAJ).

martinignaciokoval@gmail.com

Jésica Lenga

Maestranda en Letras por la
UBA. Adscripta a las
cátedras de Literatura
Alemana y Literatura Inglesa
de la UBA.

jesicalenga@gmail.com

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3641-5721>

📄 <https://orcid.org/0000-0002-5263-5396>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumen

En este artículo se aborda un corpus de robinsonadas del siglo XVIII a la luz de la noción de *laboriosidad*, que Lukács desarrolla en “La novela” (1934). La categoría de trabajo está en el centro de estas novelas y la laboriosidad es el atributo básico de sus héroes, los Robinsones. El que todos los Robinsones sean protestantes y que su trabajo pueda ser calificado, con Marx, como *no alienado*, son las dos manifestaciones de aquel concepto clave que serán estudiadas.

Palabras-clave: Robinsonadas. Laboriosidad. División del trabajo. Protestantismo. Trabajo no alienado

Abstract

This article deals with a corpus of robinsonades of the 18th century in the light of the notion of industriousness, which Lukács develops in “The novel” (1934). The category of work is at the center of these novels, and hard work is the basic attribute of its heroes, the Robinsons. The fact that all the Robinsons are Protestants and that their work can be qualified, with Marx, as not alienated, are the two manifestations of that key concept that will be studied here.

Keywords: Robinsonades. Industriousness. Division of labor. Protestantism. Non-alienated work

Mediante el artilugio de la isla desierta, los autores de robinsonadas les dan a sus héroes la posibilidad de escapar de la realidad cosificada de la sociedad burguesa capitalista, que el Lukács de *Teoría de la novela* (1916; publ. 1920) denominó “*mundo de la convención*” (1985, p. 329). El hombre se enfrenta en la isla desierta a una naturaleza virgen, que, a su vez, lo “devuelve” a él mismo, un hombre de la “civilización”, a la naturaleza, pero no porque en el *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe, en *La isla Felsenburg* (1731) de J. G. Schnabel, en *El nuevo Robinson* (1779) de J. H. Campe o en *El Robinson suizo* (1812) de J. D. Wyss,²⁴ etc., se persiga un ideal regresivo de *animalización* o de reivindicación del instinto – nada más alejado de ello – sino porque la intención de estos autores parece haber sido la de darles a sus héroes la posibilidad de “empezar de nuevo” con sus vidas y, de paso – en algún caso –, con la historia.

La ilusión del “nuevo comienzo” está estrechamente ligada, como vio Marx, al individualismo propio de la mentalidad burguesa dieciochesca. “El cazador o el pescador solos y aislados, con los que comienzan Smith y Ricardo – dice Marx en la Introducción a los *Grundrisse* (1857) – pertenecen a las imaginaciones desprovistas de fantasía que produjeron las robinsonadas del siglo XVIII” (2005, p. 3). Este “naturalismo” presente en el pensamiento dieciochesco no expresa, se lee, “una simple reacción contra un exceso de refinamiento [o] un retorno a una malentendida vida natural”, sino que constituye “una anticipación” de la sociedad burguesa, en la que el individuo aparece como desprovisto de toda vinculación con algún “conglomerado humano determinado” (p. 3). De acuerdo con el liberalismo individualista, los individuos tienen unas características que les están dadas *antes* de la interacción social.

Lo que proponen las diversas teorías contractualistas desde Hobbes a Rousseau es, en efecto, que en el origen de la sociedad hay un conjunto de individuos solitarios (y “naturales”) que deciden agruparse por propia voluntad para fundar la sociedad. El individuo es concebido aquí, como dice Marx, “no como resultado histórico, sino como un punto de partida de la historia”, lo cual es una ilusión que “ha sido [, hasta hoy,] propia de toda época nueva (p. 4). Esta época nueva es la de la burguesía: la sociedad burguesa, altamente compleja y sofisticada, en la que los individuos son interdependientes en virtud de las leyes del mercado, alimenta, de manera paradójica, la fantasía de que el individuo está, al comienzo, en realidad, solo. Marx concluye: “Según la concepción que [los profetas del siglo XVIII] tenían de la naturaleza humana, el individuo aparecía como conforme a la naturaleza en cuanto puesto por la naturaleza y no en cuanto producto de la historia”

²⁴ Nos referiremos a estas novelas con las siguientes iniciales: *RC*, *LIF*, *ENR*, *ERS*.

(2005, p. 4). Esta es la “ilusión” que nutre a todo el subgénero novelístico de las robinsonadas, y, podemos agregar, cuyos autores usaron conscientemente en aras de atraer a los lectores contemporáneos.

Lo cierto, entonces, es que esta utilización del mito fundante de la sociedad contractualista burguesa, la ilusión del “empezar de cero” (en una isla desierta), entraña la posibilidad de que el héroe se enfrente no ya al mundo de la convención, a la *segunda naturaleza*, sino a la “primera”.²⁵ La lucha por el “sentido” no se da en el mundo cosificado de la división del trabajo capitalista, sino en un paraíso natural. No se trata del enfrentamiento de Josef K. (por mencionar un ejemplo extremo) a un proceso cuyos fundamentos le resultan inaccesibles: se trata más bien de construirse un refugio para guarecerse de la lluvia y de la noche, de cazar y encontrar fuentes de alimento y supervivencia. En vista de lo recién dicho se puede entender que la categoría clave para leer todo el subgénero de las robinsonadas sea, como advirtió el propio Lukács, la *laboriosidad*:²⁶ el trabajo es la forma en que el hombre le da un sentido “para sí” a la naturaleza.

La laboriosidad

En su artículo “La novela”, una reelaboración en clave marxista de *Teoría de la novela*,²⁷ Lukács dice que el rasgo característico de la novela del siglo XVIII, periodo al que denomina de “conquista de la realidad cotidiana”, es el *optimismo*. Autores como Defoe, Lesage, Fielding, Smolett, Restif o Laclos “se hallan en una relación positiva con su época, con su clase social [i. e. la burguesía], que lleva a cabo la gran transformación de la época” (2011, p. 52). El predominio del *happy ending* es el síntoma de esta relación positiva entre el novelista y su época. Lukács agrega, con todo, que el compromiso de estos autores con el realismo los lleva a no ocultar nada en la representación de manera ideológica. De ahí que lo característico es una “contradicción irresuelta entre lo horroroso del tema representado y el inquebrantable optimismo de la clase ascendente” (p. 85). Lukács pone como ejemplo paradigmático de esto a Daniel Defoe.

²⁵ El mundo de la convención es “un mundo presente en todas partes con inabarcable multiplicidad”, cuya legalidad rigurosa “se hace evidente al sujeto conecedor con necesidad, pero que, pese a todas esas leyes, no se ofrece como sentido al sujeto que busca fines, ni como materia, en sensible inmediatez, para el sujeto activo” (1985, p. 329).

²⁶ Lukács emplea el término *Arbeitsamkeit*.

²⁷ El artículo “La novela” se publicó por primera vez en ruso en la *Enciclopedia de Literatura* de la Unión Soviética, vol. IX (Moscú, 1935). Luego, fue publicado en alemán en el libro *Escritos de Moscú*, que reúne diversos textos escritos por Lukács entre 1934 y 1940.

En el caso particular de Defoe — pero también en el de los otros grandes novelistas del periodo —, el optimismo está dado por “el triunfo de la tenacidad y de la *laboriosidad*²⁸ burguesas” (LUKÁCS, 2011, p. 51). Lukács afirma que en el periodo en que la burguesía se vuelve la clase dominante a nivel universal se acentúa, como nunca antes en la historia de la novela moderna, “el principio progresista, activo en la burguesía” (p. 51). Es por esto que llama la atención acerca de “cada palada o azada con las que Robinson violenta en su isla a la naturaleza, sometiéndola a la civilización” (p. 53). Es decir, lo que está en primer plano en este tipo novelístico es la inclinación a la acción propia del héroe burgués. Más en particular: la representación del trabajo — en tanto principio activo, actividad — como forma característica de la relación del hombre²⁹ — es decir, más allá de todo ocultamiento ideológico, la *sociedad* — con la naturaleza.³⁰

El hecho de que la laboriosidad es una categoría social e históricamente determinada queda en evidencia en la aversión de los Robinsones por la ociosidad. El mayor peligro que debe afrontar todo Robinson es, en efecto, el tiempo libre. “Rara vez estaba ocioso” (DEFOE, 1982, p. 123) dice Robinson Crusoe; y “[n]o podía estarme ocioso”, afirma Albert en *LIF* (SCHNABEL, 2017, I, p. 248). En *ENR*, por su parte, hay un episodio en que el héroe sufre una penosa enfermedad. Desde su lecho de enfermo no ha podido cuidar del fuego, que se ha apagado, y como ahora, ya curado, no posee los medios para volver a encenderlo, hay una serie de tareas domésticas que ya no puede hacer. Es un momento de relativa *regresión*, en la medida en que tiene que volver a comer carne cruda, además de sus usuales ostras, leche y cocos. Al mismo tiempo, empero, hace tiempo que ha dado fin a su principal obra: la construcción de su vivienda. Es por esto que el narrador, esto es, el personaje del padre en el marco del relato, afirma: “parecía no quedarle ya más que pasar su tiempo sin hacer nada y durmiendo” (CAMPE, 2005, p. 169), y agrega que este pensamiento horroriza a Robinson.

El ocio — que provoca, como se ve, un profundo rechazo — se contrapone en el relato a la *laboriosidad*. “[Robinson] se había acostumbrado tanto a la laboriosidad — se explica —, que ya no podía vivir sin hacer un uso útil del tiempo” (p. 169). Es por esto que piensa que debía su salvación anímica al hecho de que la indefensión inicial de su

²⁸ [El subrayado es nuestro].

²⁹ El burgués es elevado en las robinsonadas al rango de representante del género humano sin más.

³⁰ En el capítulo “El trabajo” de la *Ontología del ser social* (publ. póstumamente en 1984), Lukács dirá que “solo el trabajo posee, de acuerdo con su esencia ontológica, un carácter expresamente transicional: es, según su esencia, una interrelación entre el hombre (la sociedad) y la naturaleza y, por cierto, tanto con la inorgánica (herramientas, materia prima, objeto de trabajo, etc.) como con la orgánica” (LUKÁCS, 2004, p. 58). Es por esto, agrega, que “[e]l trabajo puede ser considerado [...] como fenómeno originario [Urphänomen], como modelo del ser social” (2004, p. 58s.).

existencia solitaria en la isla “lo había obligado a estar constantemente activo” (p. 170). El padre cierra este pasaje con una máxima moral dirigida al grupo de niños que lo escucha: “¡*La laboriosidad, mis pequeñitos, es la madre de muchas virtudes, mientras que la pereza es el comienzo de todos los vicios!*” (p. 170). Por supuesto, a Robinson se le ocurren en seguida cosas para hacer (por lo pronto, escoge un árbol con la intención de ahuecarlo para hacer una canoa), pero el miedo experimentado ante el vacío del no saber qué hacer es equiparable en la novela — y en todo el género — al temor ante los posibles “salvajes” que puedan habitar la isla.

El hecho de que la laboriosidad es un atributo específicamente burgués es algo que se pone de manifiesto en *LIF*. El tercer día tras el naufragio, al que solo han sobrevivido Albert (un burgués), Lemelie (el capitán del barco); Van Leuven (noble) y su esposa, Concordia (burguesa), vemos que Lemelie “no hacía otra cosa que comer y beber [y] fumar tabaco”, mientras que la pareja parece esperar una salvación milagrosa. Van Leuven, en particular, cree que “no faltaría el dirigible o barco que nos llevaría en un instante a Ceilán” (SCHNABEL, 2017, p. 176). Esta es la reflexión de Albert, el narrador, al respecto: “Yo me daba cuenta, por cierto, de que esta buena gente, con esta forma de vivir, no iba a cerrarle el paso al hambre inminente” (p. 176). En consecuencia, asciende a una cima escarpada desde la que divisa un grupo de animales a los que fácilmente podrían darles caza. Albert inaugura así la fase exploratoria de la estadía en la isla, que es lo que les posibilitará sobrevivir. Albert, el burgués, es el personaje *dinámico* en esta parte de la novela.

Lukács deduce como correlato de esta acentuación del momento activo, progresista en la burguesía la tesis de que en la literatura del siglo XVII — y de un modo palmario en las robinsonadas — aparecen los “intentos más enérgicos” por crear un *héroe positivo*, si bien, en sus mejores representantes, “al precio de un cierto achatamiento del héroe” (2011, p. 84). Lukács se refiere con esto último, sobre todo, al puritanismo “estrecho de miras” de Robinson Crusoe, es decir, podemos pensar, a su falta de ideales relativos a un mejoramiento del mundo.³¹ Es cierto que los Robinsones poseen una moral que, desde nuestra perspectiva actual, resulta insoportablemente estrecha, pero hay que agregar que el idealismo del que carece un Robinson Crusoe abunda en un Albert Julius, el héroe de una segunda tradición al interior de las robinsonadas que, fundada por Schnabel, está íntimamente vinculada a la utopía.

Lo cierto es que, más allá de las reflexiones religiosas y autoinculpadoras del héroe, toda la primera parte de una novela como *RC* está “saturada de empiria” (SCHLAEGER,

³¹ En este sentido, el pragmatismo de un héroe como Robinson Crusoe contrasta con el idealismo de un Don Quijote, que, en el esquema de Lukács, es el héroe típico del periodo anterior en el desarrollo de la novela.

1985, p. 281), esto es, pone en escena las acciones llevadas a cabo por el héroe para imponer categorías humanas a la naturaleza virgen que lo circunda. Esto es válido también para *LIF* y todas las robinsonadas del siglo XVIII hasta *ERS*. El carácter notoriamente *activo* del tipo de héroe *à la* Robinson Crusoe es lo que liga a este con la épica,³² al mismo tiempo que lo aleja del tipo de héroe idiosincrático de la novela en general,³³ al menos del modo en que, como muestra Lukács, fue definida por la filosofía clásica alemana en la época del “reino animal espiritual”.³⁴ En lo que sigue daremos cuenta de dos funciones de la laboriosidad en las robinsonadas: el trabajo como vía de salvación anímica, de un lado, y la tematización del trabajo no-alienado como crítica –implícita o explícita, según el caso–, al modo de producción capitalista.

El trabajo y la salvación anímica

Lukács habla de la “aburrida religiosidad puritana de Robinson” para aludir al hecho de que el precio que paga una novela como la de Defoe por su “optimismo” es, como ya hemos dicho, la estrechez de miras del héroe (2011, p. 55). Es, en efecto, imposible comprender el alegato a favor de la laboriosidad característica de las robinsonadas sin tener en cuenta el pensamiento económico y la ética protestantes. La mayor parte de las conductas de los solitarios Robinsones: su resignación y sometimiento al lugar en el que la Providencia los ubica en este mundo, su propensión al trabajo constante, su propósito de perfeccionarse moralmente a través de las labores manuales, se cimientan en la moral, de marcado corte individualista, propia de la Reforma.

³² Las robinsonadas del siglo XVIII son un testimonio importante del “ascenso” de la novela. La llegada a la isla desierta les da a los Robinsones, provenientes de las metrópolis europeas, la libertad de vivir sin estar sujetos a los constreñimientos sociales. Pero también los priva de la pertenencia a una comunidad: lo destina a una existencia solitaria. La autonomía es, *a priori*, el atributo central de Robinson, mas también lo es su correlato, la soledad. Pues bien, el hecho de que el héroe tenga delante suyo un territorio natural virgen es lo que permite un acercamiento de la novela a la épica, que es propia de un periodo en el cual “la vida de la sociedad no está dominada por fuerzas sociales que se han vuelto independientes de los hombres y que se han autonomizado” (LUKÁCS, 2011, p. 32). Lo irónico es, con todo, que esta posibilidad está dada por el motivo de la isla desierta: la actividad autónoma solo es posible allí, en virtud de la ruptura de todos los lazos –al menos los externos– que unían al héroe con la sociedad. En este punto, la distancia con la épica, en la que existía una “unidad sustancial” del héroe con la sociedad (p. 33), no podría ser mayor. Esto último se vincula, claro está, con el acceso que, como lectores, tenemos al mundo interior de Robinson, cosa imposible con relación a un héroe épico. Dicho sea de paso: ya en *Teoría de la novela*, Lukács decía que, en el epos, “los hombres salen en busca de aventuras, pero nunca se hallan en soledad” (LUKÁCS, 1985, p. 19).

³³ En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), como se sabe, Goethe dice: “El héroe novelesco ha de ser pasivo o por lo menos no muy activo” (2000, p. 384).

³⁴ Es decir, en el periodo que va de la Revolución Francesa a los levantamientos proletarios de 1848.

Al convertir la relación con Dios en un vínculo privado y fomentar las interpretaciones individuales de los textos religiosos – el autoexamen mucho más que la confesión –, para, así, conferirle al individuo la responsabilidad de su propia dirección espiritual, lo que el protestantismo logra es dar sitio al surgimiento de una mentalidad individualista que ya no se preocupa *en primera instancia* por la congregación, ni por la comunidad y ni siquiera por la nación o la familia (WATT, 1961, p. 20). Robinson, a quien el novelista decimonónico Charles Kingsley calificó en 1868 como un “monje puritano” (cit. en NOVAK, 1961, p. 244), está solo, tal como se lo está – si bien de un modo muy diverso – en las sociedades capitalistas del mundo moderno; pero ese “estar solo”, para el individuo protestante, lejos de ser un obstáculo, es una oportunidad para probar que es capaz de vencer situaciones adversas gracias a su trabajo racional y disciplinado.³⁵

El trabajo solitario de Robinson es, de este modo, una dramatización del ego puritano que celebra la soledad como la mejor forma de obtener la tan buscada autonomía. Es más, si, para el catolicismo, el trabajo siempre había sido considerado como un castigo divino ante el pecado original, como una caída, – “ganarás el pan con el sudor de tu frente” es la terrible sentencia de Dios a Adán –, la Reforma dignificará la noción del trabajo, confiriéndole incluso una pátina de santidad.

Robinson Crusoe encarna este nuevo *ethos*. El héroe no se permite descansar ni por un momento; incluso, cuando consigue un esclavo, Viernes, esto no se vuelve un pretexto para dejar de trabajar sino una forma de ampliar los beneficios duplicando esfuerzos. Todos los Robinsones posteriores se mostrarán siempre en medio de una actividad frenética: siembran, cazan, pescan, construyen incansablemente. El trabajo es para ellos fuente de prosperidad, satisfacción y la base de su progreso. Asimismo, el trabajo será la fuente de la salvación de los Robinsones, tanto física como espiritual. Según el credo puritano en particular, al que Defoe adscribía, la redención no puede alcanzarse exclusivamente a través del rezo y la lectura de la Biblia, sino que estas actividades deben complementarse con las labores terrenales que pueden ser también una forma de devoción. Así, el protestantismo redefinirá al trabajo como un servicio a Dios y por ello, como una obligación religiosa y ética suprema. Trabajar, no importa cuál sea la actividad que uno desempeñe, es hacer el bien puesto que, para el puritanismo el hombre justo, es el hombre útil.

³⁵ Esta mentalidad individualista del protestante trasciende el ámbito religioso. Al dejar librada la conducta moral de cada individuo a un examen subjetivo, la ambición colonialista, la explotación capitalista y el esclavismo, se vuelven factibles de ser justificados.

En todas las robinsonadas se describirá minuciosamente el trabajo de los Robinsones porque con ello se prueba la virtud del Robinson, la calidad de su fe. En Robinson Crusoe, el valor del trabajo se vuelve hiperbólico. Es este el que evita que Robinson caiga en el primitivismo y el que también consigue que el náufrago pueda convertir su estado de abandono en un triunfo. Es posible realizarse plenamente en el trabajo, de acuerdo a lo que plantea Defoe. Es por esa causa que los Robinsones trabajan incluso cuando no es necesario hacerlo, por puro placer (BARTRA, 1997, p. 130). Esto, también se vincula con la mentalidad puritana: si el trabajo resulta beatífico para el individuo es porque en él se puede encontrar también a la Providencia de Dios, que está presente, ya no solo en el plano celestial, sino en todas las esferas de la vida, incluso en las labores mínimas. Las pequeñas tareas cotidianas de Robinson: fabricar cacharros, cultivar unos pocos granos, domesticar una cabra, etc., se vuelven por eso significativas y dignas de ser narradas.

La isla descrita en *ERS* se distingue de la que habita el héroe de Defoe ya que, mientras este destaca en numerosas oportunidades los enormes esfuerzos que debe realizar para satisfacer sus necesidades, la naturaleza más benigna de la isla a la que arriba la familia suiza provee a sus integrantes de todo lo necesario para la satisfacción de sus necesidades, a cambio de relativamente poco trabajo. Aun así, tanto los padres como los hijos se mantienen siempre ocupados, demostrando que el trabajo es necesidad espiritual, un fin en sí mismo y no solo un medio para obtener determinados beneficios. En esta novela se rescata el valor moral de disponer solo de aquello que es fruto del trabajo propio: “Esta vida campesina – le dice la mujer a su marido – me complace más de lo que te figuras y me parece muy bueno y justo que no disfrutemos de más comodidades que de las que podamos proporcionarnos con el sudor de nuestra frente” (WYSS, 1991, p. 59). La mujer califica esto último como “ley de Dios”.

Por otra parte, en aquellas robinsonadas en las que nos encontramos con más de un Robinson, podemos observar cómo dentro de las sociedades protestantes el trabajo se vuelve un elemento de organización social. De no estar mediadas por la mentalidad protestante, novelas como *LIF* o *ERS*, en las cuales las paradisíacas islas proveen a sus habitantes con todo lo que necesitan, demandando de ellos un esfuerzo relativamente escaso,³⁶ se volverían relatos más cercanos al motivo del *país de Jauja*, en el cual todos

³⁶ Albert Julius describe así su primera impresión de la isla a la que había sido confinado: “Una vez que me hallé en medio de este paraíso me quedé tanto más atónito, en cuanto vi que los animales silvestres que allí había –ciervos, corzos, monos y cabras y otros animales desconocidos– eran mucho más mansos de lo que son entre nosotros, en Europa, los animales domésticos” (SCHNABEL, 2017, I, p. 180).

pueden dedicarse a la glotonería y el ocio sin límites. Empero, en las robinsonadas, la moral puritana impone una forma de vida regida por el deber, más que por el deseo.

En *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Weber postula que la imposición de la actividad profesional como una obligación religiosa está presente ya desde la terminología que se emplea en los textos protestantes, en donde siempre se alude al quehacer de los hombres no como “profesión” sino con la palabra “*calling*”, o sea, “llamado”:

...en el vocablo alemán “profesión” (*Beruf*), aun cuando tal vez con más claridad en el inglés *calling*, existe por lo menos una remembranza religiosa: la creencia de una misión impuesta por Dios. Este sentido religioso del vocablo se manifiesta resplandeciente en todos los casos determinados en que se la emplee en su completa significación. Tras la génesis histórica de dicha voz a través de las diversas lenguas, se advierte, en primer lugar, que aquellos pueblos en los que predomina el catolicismo carecen de una expresión irisada con este matiz religioso para indicar eso que en alemán nombramos *Beruf* (con el significado de posición en la vida, de una clase concreta de trabajo), así como en la antigüedad clásica estaban faltos de ella, en tanto que la tenían los pueblos protestantes en su mayoría. (WEBER, 2011, p. 80)

Este vocablo sugiere, entonces, que cada hombre es dotado por la Providencia con un don, se le asigna una tarea específica, una misión a la cual debe someterse. La mejor manera de complacer a Dios es por eso cumplir los deberes mundanos de la forma más eficiente posible. De esta manera, el protestantismo instala en las sociedades burguesas, la posibilidad de considerar al trabajo como meta de vida y permite que florezca la relación requerida por el capitalismo entre el individuo y su profesión: un vínculo que excede la lógica racional, en el cual el individuo actúa como un misionero que se consagra abnegadamente a su actividad profesional. Nuevamente, los Robinsones ilustran esta noción: todos ellos se obligan a trabajar en tanto *misión* autoimpuesta que trasciende la mera satisfacción de las necesidades materiales.

La laboriosidad protestante, en tanto forma de expresión particular de una “lucha del hombre con la naturaleza” (LUKÁCS, 2011, p. 53) que solo en la superficie se manifiesta como tal, mientras que, en esencia, da cuenta de un vínculo determinado con Dios, está vinculada también, en las robinsonadas, como ya se ha dicho, al rechazo del ocio. El ocio es tan peligroso para los Robinsones como la presencia de los “salvajes”. En este punto, la laboriosidad no se distingue de la *productividad*. El empleo improductivo del tiempo está estrechamente relacionado al vicio, de modo que el trabajo se constituye, en las islas alejadas de la civilización, en salvaguarda de la virtud. Dado que su trabajo es también servicio a Dios, este debe llevarse a cabo devotamente. Robinson Crusoe destaca una y

otra vez el hecho de que no “pierde el tiempo” ni “ahorra esfuerzos” en ninguna de sus tareas diarias, lo cual le da lugar siempre a una “satisfactoria reflexión” (DEFOE, 1982, p. 63).

La ansiedad de los Robinsones por trabajar debe ser leída, en esta línea, como forma idónea de escapar de la posibilidad de “caer” en el pecado. Este es otro de los fundamentos para que los Robinsones no estén jamás ociosos y procuren capitalizar cada hora para realizar una nueva obra útil. Esto permite entender, además, por qué la ideología protestante se adaptó tanto mejor que la católica precedente – piénsese en el contraste entre la inútil ociosidad del católico capitán Lemelie y la ética laboral protestante de Albert, en *LIF*– a la ambiciosa mentalidad de la clase burguesa en ascenso.

El nuevo *ethos* laboral de la doctrina puritana resultó funcional al capitalismo: precisamente en el momento en el que la división del trabajo comenzaba a aparecer y el trabajo se volvía más embrutecedor y menos gratificante, podemos pensar, con Watt, la afirmación compensatoria del trabajo se volvió más necesaria (1961, p. 38). Las robinsonadas son documentos histórico-literarios en los que podemos ver cómo la condición de posibilidad para representar de un modo realista un trabajo que resultara gratificante fue, para los novelistas protestantes del siglo XVIII, más allá de la obligada mistificación religiosa, la decisión de colocar al héroe en una isla desierta. Es como si estos autores quisieran decir que con el argumento divino no bastaba para justificar el placer y la alegría de los héroes por trabajar.

De acuerdo al credo puritano, entonces, el ocio resulta peligroso, abandonarse a él implica la posibilidad de caer en el vicio. Este vínculo entre ocio y corrupción se manifiesta en *LIF* a través del ya mencionado Lemelie, este capitán francés que no colabora con los quehaceres con los que están atareados los otros náufragos y, en cambio, ocupa su tiempo en pensamientos lúbricos y perversos. Entretanto, en *ENR*, Wyss adoctrina a sus jóvenes lectores para evitar el pecado de la holgazanería y emplea a Ernesto, aquel de los hijos que prefiere la lectura y las actividades intelectuales por sobre las labores físicas, para amonestar a aquellos que permanecen inactivos. Dice el padre: “Qué refinamiento de pereza. Si te abandonas de tal modo a la indolencia, pobre hijo, acabarás por ser un hombre sin fuerza ni coraje” (WYSS, 1984, p. 80). Este es solo un ejemplo entre muchos.

La conjunción del culto al trabajo y la demanda ética de ascetismo y ahorro que imponen todas las ramas del protestantismo, genera que surjan entre sus fieles grandes fortunas. Más aún, según Max Weber, el protestantismo se transforma en una justificación ideológica del enriquecimiento de la clase burguesa. Si la Providencia es quien designa el lugar de cada uno en la sociedad, es ella quien dispone quienes serán los ricos y pobres.

Tan solo la opulencia y la superficialidad que caracterizaron a la aristocracia, en contraposición a la clase burguesa, son condenadas por el puritanismo. El éxito económico es considerado, en cambio, una prueba de la gracia divina; la capacidad de crear riqueza se interpreta como señal de haber sido elegido por Dios: aquel que se salva en la Tierra, también se salvaría en la vida ultraterrena.

Esta visión del enriquecimiento está presente en las robinsonadas: en todos los casos, sin que esta sea su finalidad, los Robinsones se enriquecen como fruto de su laboriosidad en la isla. En el caso del héroe de Defoe, observamos, por ejemplo, que cuando expía sus culpas consigue la prosperidad económica. Puesto que la riqueza tiene un significado moral y espiritual, el puritanismo glorifica al *selfmade man*, aquel que triunfa, cumpliendo los mandatos divinos. En *LIF* – que, con todo, es, en muchos aspectos, muy crítica del modo de producción capitalista –, Albert es presentado como un elegido de la Providencia: es él quien encuentra la isla, será él el único náufrago varón que sobreviva y se adueñe del amor de Concordia y quien, además, se enriquecerá en la isla.³⁷

En la noción de la laboriosidad puritana presente en las robinsonadas encontramos manifiestas las contradicciones que se produjeron durante los orígenes del capitalismo en relación con la cuestión del trabajo: por un lado, el trabajo es considerado un acto de sumisión al mandato divino, pero por otro, provee al sujeto de autonomía y lo empuja cada vez más a la vida terrenal, por así decir, lo “seculariza”. Desde esta óptica, los Robinsones encarnaron esta lucha entre el puritanismo y una creciente secularización de la vida cotidiana que en el siglo XVIII aún no se manifestaba abiertamente, pero que ya resultaba insoslayable. La presunta religiosidad detrás sus esfuerzos y labores podría ser interpretada también, así, como una pátina que volviera más aceptable la creciente ambición burguesa.

El trabajo como satisfacción, o el trabajo no-alienado

En los mundos narrados de las robinsonadas, como vimos, prima la ética protestante. El trabajo no es en las islas una carga, sino que se deja entrever la idea de

³⁷ Schnabel advierte una y otra vez acerca de los peligros de la ambición desmedida y el afán de acumulación de la sociedad burguesa naciente, que se contraponen con el concepto de piedad religiosa. Uno de los habitantes de Felsenburg se pregunta, en esta línea: “¿Cuántos millares de cristianos hay que con su amargo trabajo no tienen para llenar sus estómagos según sus ganas? Los menos de los ricos quieren compartir con los pobres una parte considerables de sus riquezas sobrantes porque temen caer ellos mismos en la pobreza. Y nosotros, habitantes de este paraíso, con gusto compartiríamos con el prójimo el disfrute de todo esto” (SCHNABEL, 2017, II, p. 32). Aquí, la burguesía europea no es glorificada por sus logros; por el contrario, en todos los relatos de los personajes que van llegando a la isla podemos encontrar una tonalidad melancólica, que no es producto de la soledad o el aislamiento, sino de la experiencia pasada en Europa.

que el ser humano debería sentirse dichoso de poder administrar los dones materiales de Dios, justamente, mediante el trabajo. Lo curioso es que, según señala Watt, esta concepción del trabajo en tanto dicha cobra relevancia en el contexto del auge del capitalismo industrial y la división del trabajo que le es inherente (1962, p. 73). En las robinsonadas abundan las alusiones – en general, indirectas – a la alienación de la vida civilizada, en la que el individuo participa apenas de una parte minúscula del proceso de trabajo, perdiendo la mirada de conjunto.³⁸ El héroe *a là* Robinson es el opuesto del individuo especializado. Es el individuo autosuficiente por excelencia, que es capaz de realizar por sí solo el mismo trabajo para cuya realización se requiere en Europa de “todo un ejército de especialistas” (EAGLETON, 2009, p. 58).³⁹

En los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, Marx se refiere a la alienación como una forma histórica depravada de la objetivación, que es el modo en que el hombre exterioriza sus *facultades esenciales* en el mundo externo. En particular bajo el capitalismo, “el trabajo produce obras maravillosas para los ricos, pero produce desposeimiento para el trabajador” (MARX, 2004, p. 108). Esto alude a la alienación del trabajador con respecto a los productos de su trabajo. Pero Marx muestra que la *enajenación del trabajo* implica asimismo la negación del trabajador en su trabajo, es decir, la *autoalienación*. Esto quiere decir que el trabajador “no se siente bien, sino desdichado; no desarrolla ninguna energía física y espiritual libre, sino que maltrata su ser físico y arruina su espíritu” (p. 109). El trabajo alienado lleva pues a la *desrealización* del trabajador, a “la pérdida de sí mismo” (p. 110).

La consecuencia de todo esto es que el trabajo es percibido no ya como ámbito de realización de las capacidades esenciales, sino como castigo.⁴⁰ Bajo el modo de producción capitalista, “[l]o animal se convierte en lo humano, y lo humano en lo animal” (MARX, p. 2004, p. 110). Esto significa que en la sociedad organizada en torno a la propiedad privada

³⁸ Un ejemplo particular de esto aparece en *ERS* cuando el padre tiene que hacer las veces de “carnicero” para descuartizar un búfalo que han cazado. El padre admite que “no pude conseguir vencer del todo la repugnancia”, pero, agrega: “El habitante de las ciudades elude estas necesidades. Cuando los platos llegan a su mesa, puede, cuando menos, no pensar en esta increíble condición de la vida del hombre, obligado a llevar la muerte a todas partes donde va a vivir” (WYSS, 1991, p. 108). En la novela de Wyss se postula que el vínculo “natural” que ejerce el hombre con respecto a los animales es el del que da muerte a las especies “inferiores”. En este caso, la alienación del “habitante de las ciudades” tiene que ver con que se le oculta esta “realidad” de la *conditio humana*.

³⁹ En *ERS* hay, con todo, una incipiente división del trabajo. Así, cada hermano se destaca en un tipo de labor diferente: Ernesto se consagra más a las tareas intelectuales y Fritz a la caza, mientras que los pequeños colaboran con la madre en las tareas domésticas. El padre, por supuesto, lo dirige y controla todo.

⁴⁰ De manera curiosa, el concepto de trabajo que se desprende del modo de producción capitalista es el mismo que el de la cosmovisión católica.

se da la paradójica situación de que el trabajador solo está a gusto cuando está en su casa, cuando no trabaja, de que solo se siente hombre, es decir, se siente libre, cuando cumple sus funciones animales (comer, beber, procrear); y, en cambio, se percibe a sí mismo como un animal (un ser no libre) en sus funciones humanas. “El trabajador solo siente [...] que está junto a sí mismo [*bei sich*] fuera del trabajo, y que en el trabajo está fuera de sí” (2004, p. 109s.), afirma Marx. Es decir, se siente no-libre, como un animal, justamente, en el trabajo, que, en tanto medio por el cual tiene lugar la objetivación, *es lo que debería hacer hombre al hombre*.

En buena medida, la fascinación que provocaron las robinsonadas en el momento de su surgimiento – y que continúan provocando, incluso, hoy en día – tiene que ver con el modo en que “mostraron” la “dicha” del trabajo y el trabajador en un contexto histórico de creciente alienación del trabajador bajo el modo de producción capitalista. Lo que Watt afirma sobre el *RC* es válido, en general, para todas las robinsonadas, cuyos autores “hace[n] retroceder el reloj económico, y conduce[n] a su héroe a un entorno primitivo, en el que el trabajo puede ser presentado como variado e inspirador, y [...] en el que existe una equivalencia absoluta entre el esfuerzo y la recompensa individuales” (WATT, 1962, p. 72). El motivo de la isla desierta, podemos deducir, entonces, le dio a la novela la posibilidad de representar, de un modo realista, es decir, sin falsear o sobrepasar la realidad social efectivamente dada, un tipo de trabajo que, con Marx, podemos denominar *no-alienado*.

El caso quizás más emblemático de representación del trabajo no-alienado es el de Robinson Crusoe, quien comienza siendo “un pésimo trabajador”, pero, con el tiempo e impulsado por la necesidad, se convierte en un “excelente artesano” (2016, p. 78). Entre muchos otros logros técnicos en las “labores mecánicas”, Robinson admite que nada le provocó “mayor satisfacción, haciéndome sentir tan orgulloso de mi habilidad, como el día en que llegué a construirme una pipa” (p. 161). Más allá de que su construcción le implica muchísimo tiempo y de que la pipa “era muy tosca y fea”, resulta “fuerte y el humo tiraba perfectamente” (p. 161). La utilidad de las cosas es la vara con la que se lo mide todo en la novela de Defoe, pero hay aquí un elemento adicional: el héroe alude a la “satisfacción” por el hecho de que él mismo la construyó. No la adquirió en un comercio como un producto ya terminado, sino que él mismo ha sido artífice de cada etapa en el proceso de su producción.

De Albert Julius sabemos que, en general, interpreta el trabajo como “agradable pasatiempo” (SCHNABEL, 2017, I, p. 242) y que lleva a cabo sus trabajos en la isla “con gusto” (p. 254). En cierta ocasión, construye por sí solo un horno, en el que Concordia hornea pan. Es inevitable recordar que, de niño, en la corrupta Europa, tras quedar

huérfano, Albert se había visto obligado “a pedir el pan ante la puerta de las casas” (p. 145). Ahora, él es quien, con la ayuda de Concordia, lleva a cabo todo el proceso de trabajo necesario, desde la siembra y cosecha del centeno, el arroz y el trigo, pasando por la preparación de la harina y hasta la elaboración y cocción del pan. Esta parece ser la causa del “mayor regocijo y alegría” que experimentan al comerlo por primera vez en la isla. Este carácter “regocijante” del trabajo permite entender que, como se lee más adelante, “a menudo, había muchos días y semanas en los que no trabajábamos por una necesidad acuciante, sino meramente por placer” (2017, II, p. 218).

En *ENR*, el héroe experimenta una “inexpresable alegría” por haber podido construir diversos objetos con sus propias manos, como, por ejemplo, una sombrilla. Entonces, se arrepiente — como todos los Robinsones — de haber sido tan vago cuando vivía en la tranquilidad y comodidad de su hogar, junto a sus padres, y piensa: “¡Ay! ¡Si estuviera ahora en Europa y pudiera disponer de todas las herramientas que se consiguen allí con tanta facilidad! ¡Qué gran alegría me daría, en ese caso, elaborar *por mí mismo* la mayor parte de las cosas que necesitara!” (CAMPE, 2005, p. 71). El joven Robinson postula una situación hipotética que, si bien aparece como difícil de realizar, no es *a priori* imposible. Por lo que se ve, aquí se vincula la posibilidad del trabajo no-alienado con una decisión personal y no con una modalidad de trabajo negada históricamente por el advenimiento del capitalismo. En cualquier caso, vuelve a estar en primer plano la satisfacción ligada al trabajo artesanal, que implica un tipo de vínculo específico entre el trabajador y su objeto.

En *ERS* no se trata tanto de la alegría ligada al hecho de poder hacer por sí mismo lo que en Europa hubiera implicado el concurso de muchos, sino de la satisfacción de poder disfrutar siempre del fruto del propio esfuerzo. Así, a un año de haber llegado a la isla, el personaje del padre le agradece a Dios el que él y su familia hayan sido salvados en “[esta] verdadera tierra de promisión, una especie de paraíso terrenal, donde el trabajo [era] recompensado” (WYSS, 1991, p. 139). Es por ello que, como explica el padre el día del décimo aniversario en la isla, “jamás habíamos pensado, siquiera, en maldecir el trabajo” (p. 218). La alegría vinculada al trabajo se asocia aquí a la posibilidad casi “mágica” de concretar prácticamente todo lo que se desea realizar, sin mayor mediación que la de la propia sagacidad en la organización del trabajo del núcleo familiar.

Los lectores, pertenecientes a la clase media burguesa, tenían en todos estos episodios — como en muchísimos otros de las robinsonadas — un espejo en el que no podían sino mirarse con un dejo de melancólica ilusión. Eagleton afirma que la publicación de la obra de Defoe cumplió “el sueño de la clase media de ver surgir a un sujeto humano capaz de determinarse por completo a sí mismo” (2009, p. 58). Robinson es un “epítome de la autosuficiencia”, capaz de realizar en su persona el proceso productivo “en toda su

extensión”, en una época en la que este se habí[a] vuelto ya tan complej[o] y tan oscur[o] para todo el mundo que casi nadie era capaz de aprehenderl[o] en su totalidad” (p. 57s.), se concluye en *La novela inglesa*. Lo cierto es que estas aseveraciones resultan válidas para todas las robinsonadas que se escribieron después del *RC*: tal es el papel modélico que tuvo esta novela.

Conclusiones

La isla desierta que está en el centro de las robinsonadas es una “tierra liberada” para la burguesía del siglo XVIII. En ellas les es dada a los héroes burgueses la posibilidad de “empezar de cero”, por “afuera”, por así decir, de las relaciones sociales cosificadas por el desarrollo capitalista incipiente. Este componente positivo, activo, es el que parece querer rescatar Lukács con su categoría de *laboriosidad*, que permite entender el carácter jovial de todo este subgénero novelístico, a la vez que sus determinaciones sociohistóricas. La aversión de los Robinsones por la ociosidad, en la que se reconocen, por lo demás, las premisas protestantes del pensamiento de todos los autores de robinsonadas, es la manifestación más palmaria de aquel optimismo. Los Robinsones, en fin, son héroes dichosos, que, a diferencia del promedio de los lectores de las metrópolis europeas, encuentran satisfacción en el trabajo: para ellos, este vuelve a implicar la realización de sus capacidades esenciales. Esta última es, tal vez, la clave para entender la extraña fascinación que siguen provocando las historias de estos náufragos en la actualidad.

Referencias

BARTRA, Roger. Robinson Crusoe o el salvaje arrepentido. En: -. *El salvaje artificial*. México: Ediciones Era, 1997, p. 129-141.

CAMPE, Joachim Heinrich. *Robinson der Jüngere*. Stuttgart: Reclam, 2005.

DEFOE, Daniel. *Vida y aventuras de Robinson Crusoe*. 2 tomos. Trad. de A. Bonanno. Buenos Aires: CEAL, 1982.

EAGLETON, Terry. Daniel Defoe y Jonathan Swift. En: -, *La novela inglesa. Una introducción*. Trad. de A. Benítez Burraco. Madrid: Akal, 2009, p. 35-73.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Ed. y trad. de Miguel Salmerón. Madrid: Cátedra, 2000.

LUKÁCS, György. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. Trad. Manuel Sacristán. Grijalbo, Barcelona, 1985.

_____. *Ontología del ser social: el trabajo*. Herramienta: Buenos Aires, 2004.

_____. La novela. En: *Escritos de Moscú*. Trad. de M. Vedda y M. Koval. Buenos Aires: Gorla, 2011, p. 29-75.

MARX, Karl. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Trad. de F. Aren, S. Rotemberg y M. Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2004.

_____. Introducción a la crítica de la economía política. En: *Elementos fundamentales para la crítica de la Economía Política (Grundrisse)*, vol. I. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 2-33.

NOVAK, Maximilian. Robinson Crusoe's Fear and the Search for Natural Man. *Modern Philology*, 58(4), 1961, p. 238-245.

SCHLAEGER, Jürgen. Die Robinsonade als frühbürgerliche ‚Eutopia‘. En: VOSSKAMP, Wilhelm (ed.). *Utopieforschung*. Vol. 2. Stuttgart: Suhrkamp, 1981, p. 279-298.

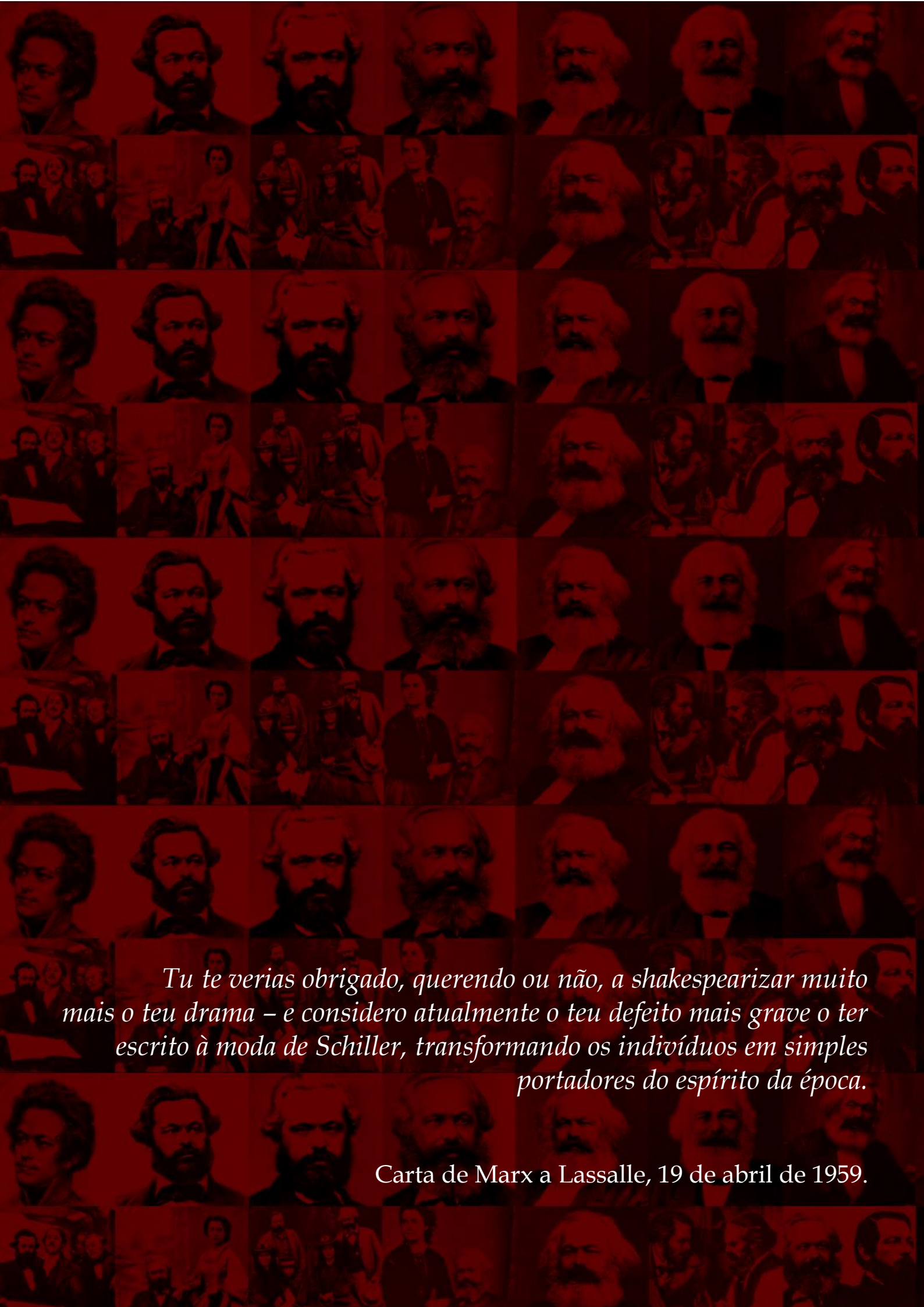
SCHNABEL, Johann Gottfried. *La isla Felsenburg*. Trad. de M. Koval. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, 2017.

WATT, Ian. *Robinson Crusoe: Burguesía y novela*. Trad. de Martha Eguía. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1961.

_____. Chapter 3. *Robinson Crusoe*, Individualism and the Novel. En: -, *The Rise of the Novel*. Berkeley/Los Ángeles: University of California Press, 1962, p. 60–92.

WEBER, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WYSS, Johann David. *El Robinson suizo*. Trad. de J.M. Huertas. Barcelona: Euroliber, 1991.



Tu te verias obrigado, querendo ou não, a shakespearizar muito mais o teu drama – e considero atualmente o teu defeito mais grave o ter escrito à moda de Schiller, transformando os indivíduos em simples portadores do espírito da época.

Carta de Marx a Lassalle, 19 de abril de 1959.

Crítica literaria y marxismo en América Latina – paradojas

Literary criticism and Marxism in Latin America – paradoxes

Juan Pedro Rojas

Doutor em Literatura pela
Universidade de Brasília.
Professor do Departamento
de Línguas Estrangeiras e
Tradução da Universidade de
Brasília.

juanprojas@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-9442-4899>

Recebido em: 10/12/2018

Aceito para publicação em: 13/12/2018

Resumen

Este trabajo pretende discutir la paradoja de tener en América Latina una producción literaria de alta calidad en condiciones económicas y sociales atrasadas y periféricas. El debate comienza con los escritos de Marx y Engels sobre estética literaria donde abordan la relación entre estructura y superestructura, la independencia de fines del arte y las incongruencias entre el desarrollo de la capacidad artística y el de las fuerzas productivas. Posteriormente analiza algunos casos específicos que tienen que ver con esta problemática en América Latina: la plasticidad cultural que encontramos en los escritores de nuestra región a partir del análisis crítico de Ángel Rama y Antonio Candido, la figura de Machado de Assis en Brasil estudiada por Roberto Schwarz, y la figura de Borges en Argentina a través del estudio crítico de Beatriz Sarlo.

Palabras Clave: Crítica literaria. América Latina. Marxismo

Abstract

This study seeks to discuss the paradox between a high quality literary production in Latin America and socioeconomic conditions that are backward and peripheral. The discussion opens with the writings of Marx and Engels on literary aesthetics where they address the relationship between base and superstructure, of art being independent of ends and the inconsistencies between the developmental capacities of art and the forces of production. Later, this study examines some specific cases which are related with such issue in Latin America: the cultural plasticity found in several writers of our region, through the critical analyses of Ángel Rama and Antonio Candido, the research of Roberto Schwarz over the figure of Machado de Assis in Brazil, and the figure of Borges in Argentina through the critical study of Beatriz Sarlo.

Keywords: *Literary criticism. Latin America. Marxism*

La gran paradoja: América Latina, bajo nivel de desarrollo económico capitalista, alta expresión artística literaria. Nos preguntamos: ¿cómo es posible que en una región periférica y atrasada del capitalismo occidental haya surgido una literatura tan original, creativa y con soluciones estéticas de alto refinamiento con figuras de relevancia mundial como Borges, García Márquez, Neruda, Machado de Assis y Guimarães Rosa entre otros? ¿Podemos hablar de una cierta autonomía en la producción artística con respecto a la base material de la sociedad? Lo que pretendo en esta discusión es traer a colación una percepción que tienen Marx y Engels sobre las relaciones entre la base económica y la producción cultural para intentar pensar esta paradoja para América Latina. Marx y Engels hicieron escasos comentarios sobre la naturaleza del arte y su relación con la base económica de la sociedad. Pero se desprende de todo su pensamiento que existe una relación ontológica entre ambas. En un pasaje de los *Grundrisse*, Marx afirma que las expresiones artísticas junto con las otras formas de la existencia y de las relaciones humanas – las relaciones políticas, estatales, jurídicas, familiares, culturales, aunque encuentren sus raíces en cada período histórico y en cada lugar del mundo no necesariamente acompañan en sentido progresivo el avance productivo. O sea, no necesariamente el desarrollo material y el progreso técnico traen consigo un progreso cultural y artístico. Marx habla de una “relación desigual del desarrollo de la producción material y del desarrollo artístico” (2011, p. 62). Si encuadramos la cuestión dentro de su lógica filosófica podemos decir que el trabajo artístico es producto de una relación entre un sujeto (un artista) y un objeto (un mundo histórico y material) que dialécticamente producen un tercer elemento: la particularidad, que vendría a ser el producto de la relación sujeto– objeto en el arte. Marx fue el primero que relacionó a la particularidad con el producto el trabajo artístico y Lukács se encargó de ampliar el estudio de esta cuestión en la *Estética* de los años 50.

Si concebimos a la particularidad como el producto de la relación entre un sujeto y un objeto el elemento de autonomía está puesto principalmente en el sujeto artista que configura artísticamente una particularidad a través de su relación con el mundo objetivo. La eficacia del trabajo artístico estará en la capacidad de este artista de encontrar soluciones estéticas para representarlo. Si pensamos que este objeto, en el caso de América Latina es una sociedad periférica y atrasada con respecto al centro nos encontramos con un desafío superlativo. Su desafío es ante todo formal, estético. No tanto de contenido. Tiene ante sí las formas artísticas elaboradas en el centro, pero ¿estas sirven para figurar este contenido, la atrasada sociedad latinoamericana?

Su trabajo estará concentrado en encontrar una forma para este determinado contenido y es allí donde la autonomía se hará presente con fuerza. Será en las soluciones estéticas donde el artista latinoamericano ejercerá su autonomía.

En el primer período pos independencia la selección de temas y las cuestiones referidas a las urgencias nacionales de los nuevos países recién surgidos van a acaparar los esfuerzos estéticos. Los escritores van a encarnar una suerte de misión patriótica o desarrollarán un cierto instinto de nacionalidad. Ante la escasez de cuadros ideológicos o políticos será en el campo de la literatura en el que se discutirá el futuro de cada nación.

Ángel Rama afirma que le cupo a la literatura una misión patriótico-social de representar el espíritu de una nación:

(...) quedó estatuido que las clases medias eran auténticos intérpretes de la nacionalidad, lo cual llevó a definir nuevamente a la literatura por su misión patriótico-social, legitimada en su capacidad de representación. Se lo investigó en el "espíritu" que anima a una nación y se traduciría en formas de comportamiento que a su vez se registrarían en la escritura. (RAMA, 2007, p. 16)

Machado de Assis en un ensayo muy importante para entender este espíritu del que nos habla Rama llamado "Instinto de nacionalidade" propone un balance entre la universalidad y el color local en la literatura. Machado pretendía una literatura ambivalente, que tratase los temas nacionales sin dejar de lado cuestiones universales y que contemplase la realidad de Brasil. También quería una juventud literaria activa, que supiese leer críticamente los clásicos y que se aprovechara de ellos haciendo surgir una crítica poderosa y fructífera que indicase caminos posibles hacia dónde ir.

Estaba claro que en la periferia del capitalismo eran necesarias grandes metamorfosis y propuestas innovadoras dentro de la cultura occidental.

Otro escritor fundamental y lúcido, Jorge Luis Borges, va a hablar de orillas, o bordes o márgenes como la característica de la producción literaria en nuestras tierras. Las orillas son un espacio lleno de tensiones históricas, ideológicas y estéticas y que por eso mismo toman una forma particular.

Todo parece indicar que estas tensiones y conflictos entre elementos históricos, ideológicos y estéticos es lo que caracteriza a nuestra producción literaria y que nuestros intelectuales tuvieron que hacer un gran esfuerzo personal y colectivo para captarlos y figurarlos estéticamente.

Antonio Candido en "Dialética da malandragem", al analizar *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida muestra como en la literatura del siglo XIX ya había una actitud por así llamarla, realista en términos lukacsianos y no simplemente de absorción acrítica de las formas literarias que vienen de Europa. Hasta ese momento esta novela había sido interpretada como una adaptación de la novela picaresca al contexto brasileño. Candido afirma que hay mucho más que eso. Señala un principio estructural absolutamente novedoso que consiste en una dialéctica entre el orden y el desorden. En

la sociedad presentada en la novela hay un orden comunicándose permanentemente con un desorden. Están los representantes de la ley como el mayor Vidigal y el padre del protagonista, un oficial de justicia que representan el orden. Existe un submundo de aprovechadores, sin clase, que tienen una vida sin reglas. Los personajes principales transitan entre estos dos mundos hasta que finalmente el orden vence. Hay un mundo del orden y del desorden en la narración. La composición se hace más clara o más difusa según se trate del orden, o del desorden. Candido se esfuerza en mostrar el realismo de Manuel Antonio de Almeida, un realismo en sentido amplio que usa los elementos históricos de que dispone para inspirarse en su composición.

Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina*, introduce otro concepto importante: el de plasticidad cultural, o sea la capacidad de selectividad y de invención que tienen nuestros autores de trabajar con la cultura extranjera y especialmente con la propia:

La capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes [...] Es de hecho una búsqueda de valores resistentes capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la neoculturación de que habla Fernando Ortiz. (RAMA, 2007, p. 47).

Antonio Candido, en su *Formação da Literatura Brasileira*, destaca esta segunda característica de los intelectuales brasileños, la capacidad de aprovecharse de la producción local anterior.

Volviendo a Rama, en el mismo estudio, reconoce que la producción literaria en este contexto no fue pareja. Hubo quienes no tuvieron la misma eficiencia y que por lo tanto no nos legaron una obra de importancia similar. La clave para Rama está en la plasticidad cultural. Este concepto que toma de Vittorio Lanternari surge de una clasificación de tres respuestas que los artistas de culturas periféricas pueden dar frente al impacto modernizador: el primero la “vulnerabilidad cultural”, es decir, la aceptación acrítica a las proposiciones externas lo que produjo obras que son meras copias de modelos europeos o norteamericanos , la segunda la “rigidez cultural”, el proceso contrario, negar toda influencia externa en nombre de un purismo tradicionalista , y por último la actitud más inteligente y destacable, la “plasticidad cultural”, que “procura incorporar las novedades, no sólo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componente propios” (RAMA, 2007, p. 37). Y aquí Rama menciona algunos escritores que, según su opinión, consiguieron esta plasticidad cultural. Los más inventivos para el crítico uruguayo son aquellos que partiendo de un regionalismo acentuado lograron incorporar las vanguardias europeas: Gabriel García

Márquez, Juan Rulfo, José María Arguedas y João Guimarães Rosa. En el caso de García Márquez por ejemplo es un escritor que surge en una región periférica dentro de Colombia, el Caribe, pero que es una región que, paradójicamente, tiene mayor contacto internacional por la presencia del puerto y su actividad comercial. Pasa su infancia en el interior con indígenas y con toda una cultura tradicional y luego se traslada a Barranquilla, el gran puerto, con una economía dinámica, moderna y con contacto permanente con Europa y Estados Unidos. Allí estudia y ejerce el periodismo y comienza su carrera como escritor. García Márquez no se queda ni con el mundo tradicional ni con las vanguardias europeas que conoce en Barranquilla. Ejerce una plasticidad cultural que le permite construir una obra de alta calidad.

El caso del peruano José María Arguedas es diferente. Hijo de una familia aristocrática, un hecho fortuito, la muerte de su madre y la distancia de su padre, lo llevan a tener contacto con criados indígenas que lo introducen en ese otro mundo al que le dedicará su vida, pues se hace antropólogo especialista en cuestiones indígenas. Lo académico y lo tradicional estarán en juego en su vida personal. Esto permitió su enorme plasticidad cultural.

El caso del brasileño Guimarães Rosa es parecido, es un médico de interior en el estado de Minas Gerais. Transita entre la ciencia y la sociedad tradicional mineira y observa la llegada de la modernidad a estas regiones con una gran plasticidad.

Rulfo al igual que Borges no tenía una formación universitaria, aunque ambos son autodidactas y pertenecen a familias de la vieja aristocracia arruinada. Trabajan como empleados públicos y en el caso de Rulfo visita todo el país tomando contacto con el interior profundo indígena y mestizo. Borges raramente sale de Buenos Aires y tiene una experiencia muy importante en Europa. Uno partiendo del regionalismo, el otro de la vanguardia van a ser agudos observadores de una modernidad periférica.

Si en Brasil hay ideas fuera de lugar, y en México tendremos un regionalismo vanguardista, en la pampa húmeda rioplatense encontramos una occidentalidad desfocada. No tenemos esclavos ni grandes pueblos indígenas, pero sí un cosmopolitismo desde abajo. En las grandes ciudades como Buenos Aires, Rosario o Montevideo se incorporan centenas de miles de inmigrantes europeos. O sea grandes masas de trabajadores pobres procedentes de las zonas periféricas de Europa. Es occidente, pero fuera de occidente. Beatriz Sarlo afirma que lo que veremos surgir es una cultura desfocada. La “cultura de la mezcla”. Su rasgo distintivo es la copia, la imitación, la importación de diferentes fuentes y orígenes. A estas fuentes se les opera o una metamorfosis o se crean mezclas originales basadas en una distancia irreverente con respecto a las grandes tradiciones europeas.

Uno de sus principales exponentes es Borges y su principal contribución formal, según Sarlo será la idea de “orillas” (“periferia”, “márgenes”). Según Borges la cualidad principal de la cultura argentina está en que representa los confines de la modernidad europea. Aquí no hay grandes civilizaciones prehispánicas ni una sociedad mestiza. A pesar de que en los últimos tiempos se ha intentado restituir estos dos elementos a la cultura nacional. Hay sí una masa de inmigrantes pobres instalados en un lugar sin historia. Es un margen. Este es el gran invento borgeano de la década del 1920, la resolución formal de un campo de tensiones ideológicas, históricas y estéticas. Cuando Borges vuelve a Buenos Aires después de pasar la adolescencia en Europa la Buenos Aires a la que regresa es una ciudad que se considera moderna: una serie de líneas rectas donde todo vestigio colonial fue demolido. Borges cree descubrir lo que Buenos Aires no tiene a diferencia de Europa: le faltan “fantasmas”, le falta historia. Es una ciudad nueva, sin grandes mitos ni grandes monumentos, construida sobre un espacio llano sobre un río sin mucha belleza. Borges construye el ideologema “orillas” sobre esas ausencias, sobre este vacío que es Buenos Aires. Esas “orillas” son, al mismo tiempo, los confines de la modernidad europea, la frontera entre la ciudad y la llanura de la pampa, que a Borges le interesaba por su potencial mítico. Al volver de Europa, Borges está en la mejor posición para captar la marginalidad de Argentina, sintetizada en Buenos Aires. Nunca abandonará del todo esa posición “marginal”. Como nadie, hizo de las “orillas” un tema literario. Convirtió la ausencia original en una cualidad argentina, como se ve en sus primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Cuaderno San Martín* (1925) y *Luna de enfrente* (1929).

Este esfuerzo de nuestros grandes intelectuales ha sido fructífero y eficiente principalmente porque a pesar de las diferentes condiciones individuales pudieron captar las tensiones y conflictos fundamentales para legarnos sus monumentos literarios.

Por lo tanto, observando estos casos paradójales podemos decir que la constitución de las literaturas nacionales como desvío de la norma europea es la clave para entender cómo cada una resolvió esta tensión. Hubo varias propuestas. No es lo mismo lo que surgió en México, en Colombia, en Brasil y en Argentina. Hubo mucha creatividad y originalidad. Diferentes respuestas ante un mismo contexto. Rama engloba toda esta diversidad bajo el concepto ya mencionado de transculturación. En el período 1910–1940 se exagera en toda América Latina la tensión entre regionalismo/localismo y vanguardia/cosmopolitismo. Para Rama el mayor desafío lo tuvo la literatura más tradicional y marginal (la regionalista), en la cual el impacto modernizador fue mayor. El desafío del regionalismo fue realizar una síntesis entre ambas tendencias. El producto fue la configuración de una literatura original. Esto es así, porque el regionalismo se le presenta como una de las fuerzas motrices de la literatura latinoamericana. En los grandes escritores que surgen de regionalismo pero que superan los binarismos (localismo/cosmopolitismo, vanguardismo/ regionalismo, tradición/ modernidad), está la principal

contribución de nuestra literatura a la literatura mundial, en la medida en que estos regionalistas no se rinden a la modernización, sino que la utilizan para fines propios:

En una época de cosmopolitismo algo pueril, se trató de demostrar que es posible una alta invención artística a partir de los humildes materiales de la propia tradición [...] Sustituyendo las tesis románticas que reclamaban fidelidad a los asuntos, creyendo que con ellos solos se podía traducir la nacionalidad, lo que se indaga en las novelas de los transculturadores es una suerte de fidelidad al espíritu que se alcanza mediante la recuperación de las estructuras peculiares del imaginario latinoamericano, revitalizándolas en nuevas circunstancias históricas y no abandonándolas. Porque ellas son el más alto esfuerzo inventivo de los pueblos americanos, el sistema simbólico en el cual se expresa y se reconocen como miembros de una comunidad, de hecho la más alta construcción intelectual y artística de que son capaces los hombres. (RAMA, 2007, p. 142)

Vemos aquí como entonces ejerciendo su autonomía nuestros escritores crearon la paradoja de una gran literatura en una región atrasada del capitalismo.

Por último, para observar esta paradoja desde otro ángulo tenemos una serie de estudios que se fijan en la falta de sincronía entre un pensamiento liberal moderno encarnado principalmente por nuestras elites y la realidad atrasada, periférica y pre-capitalista de nuestras sociedades. Por ejemplo Roberto Schwarz en su estudio sobre Machado de Assis va a ver no tanto esta plasticidad que venimos mencionando, sino un cierto contraste entre lo europeo y lo americano que lo encontramos en la forma en que la elite local se comporta ideológicamente. En las novelas de Machado de Assis encontramos algunos procedimientos técnicos gracias a los cuales se internaliza en la obra literaria la falta de sincronía entre las ideas que circulaban en la elite brasileña del siglo XIX dominadas por el liberalismo y la realidad de un país periférico que basa su sistema productivo en la explotación del trabajo esclavo. Esta convivencia al mismo tiempo complementaria y contradictoria, de ideología liberal y prácticas esclavistas y clientelistas son lo que Schwarz denomina “ideas fuera de lugar”. Machado hace aparecer, en su novela de madurez *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a Cotrim, cuñado de Braz, un comerciante respetable y un contrabandista flagelador de africanos” (Schwarz, 2000, p. 181). Además de esto el elemento literario más fuerte creado por Machado es un narrador que en sus últimas novelas es un personaje arbitrario y que tiene una conducta propia de la clase dominante. Aquí Machado no solo va a mostrar plasticidad sino también un alto grado de conciencia con respecto al papel de los intelectuales en la periferia del capitalismo. Brás Cubas, el narrador de la primera gran novela machadiana de madurez, es el típico propietario de tierras y de esclavos. Integrante de la elite, infiltrado en la burocracia del poder del Imperio. Imita lo que se hacía en Europa, pero con una gran desfachatez, sin una gran sistematicidad. Es un narrador voluble, dirá Schwarz que hace citas eruditas de autores europeos, sólo para impresionar, pero que no tiene ninguna profundidad. Las

frases no tienen ni organicidad, ni lógica y al provenir de la Europa civilizada se contraponen al Brasil esclavista y así se vacían de sentido, pero se llenan de ironía y de sátira. Machado muestra así, la forma en que la clase dominante trata de aclimatar las ideas liberales europeas a un contexto en que estas son imposibles o poco probables. Quedan fuera de lugar al encontrarse con el esclavismo y con prácticas poco modernas, como el clientelismo y las relaciones de favor.

La novela se convirtió en una comedia ideológica que recibió gracias a la creatividad y plasticidad de Machado de Assis, una forma artística, forma esta interpretada por Schwarz en su relación dialéctica con el contexto del siglo XIX.

El desencuentro entre ideas y lugar estimularía, así, tanto resultados cómicos como una perspectiva crítica con respecto a la realidad nacional y mundial. Ahora podemos entender por qué Machado de Assis sería un “maestro en la periferia del capitalismo”.

Finalizando podemos decir que en América Latina encontramos, según la crítica, una cierta autonomía del arte en relación con su contexto de producción. Esta autonomía sugerida por Marx y Engels a lo largo de su obra generó una paradoja: cómo en una región periférica y atrasada del capitalismo mundial se pudo desarrollar una alta literatura con respuestas estéticas originales y de fuerte impacto. Vimos la contribución de la crítica literaria latinoamericana a esta discusión con los aportes de Ángel Rama, Antonio Candido, Roberto Schwarz y Beatriz Sarlo que desde una perspectiva ontológica y marxista reflexionaron sobre el enorme esfuerzo de creatividad y lucidez por parte de nuestros escritores para crear una literatura que observase estéticamente estas paradojas.

Referencias

CANDIDO, A. Dialética da malandragem (caracterização das memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 1970.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte–Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

LUKACS, G. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

MACHADO DE ASSIS, J.M. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *In: _____*. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801– 809.

MARX, K. *Grundrisse*. Tradução de Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2007.

SARLO, B. *Borges un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina, S.A., 1995.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Vidas secas e a perspectiva de emancipação social

Barren Lives and the perspective of social emancipation

Bernard Herman Hess

Doutor em Literatura pela
Universidade de Brasília.
Professor de Literatura no
curso de Licenciatura e
Educação do Campo da
Universidade de Brasília.

bernard@unb.br



<https://orcid.org/0000-0003-3383-7387>

Recebido em: 12/12/2018

Aceito para publicação em: 13/12/2018

Resumo

Entre o narrador e os personagens de *Vidas secas* ocorre um espaço tenso de comunicação, espaço que expõe mundos desiguais, mas que compartilham a necessidade e a possibilidade do progresso humano, a uns, concedido, negado a outros; esses mundos se encontram na figuração literária de *Vidas secas*, para dar expressão àqueles que, em meio à seca, desejam vida, fartura, amor, progresso. Entre os próprios personagens ocorrem desníveis, sutis, mas que constituem a riqueza ou “astúcia” do real (Lenin); a partir dela, opera-se, dialeticamente, a superação histórica.

Palavras-chave: Graciliano Ramos.
Vidas secas. Georg Lukács.
Realismo. Perspectiva

Abstract

Between the narrator and the characters of Barren Lives there is a tense space of communication, a space that exposes unequal worlds, but which share the necessity and possibility of human progress, conceded to some, denied to others. In Barren Lives these worlds are literarily figured to give expression to those who, in the midst of drought, desire life, abundance, love, progress. Among the characters themselves there are subtle mismatches, but they constitute the wealth or "cunning" of the real (Lenin); from it, the historical overcoming is operated, dialectically.

Keywords: Graciliano Ramos.
Barren lives. Georg Lukács.
Realism. Perspective

“A classe dos proprietários e o proletariado representam a mesma auto-alienação humana. Mas a primeira classe se sente à vontade nesta alienação, por saber que a mesma é uma força que se exerce a seu favor e lhe proporciona a aparência de uma existência humana, ao passo que a segunda classe, ao contrário, se sente anulada pela alienação e discerne em tal alienação a sua própria impotência, bem como a realidade de uma existência inumana.”

K. Marx

“(…) ser sensível é ser padecente. O homem enquanto ser objetivo sensível é, por conseguinte, um padecedor, e, porque é um ser que sente seu tormento, um ser apaixonado. A paixão é a força humana essencial que caminha energicamente em direção ao seu objeto.”

K. Marx

A perspectiva enquanto elemento integrante da obra literária tem sido apontada por parte da crítica marxista como questão nodal da escrita realista. A arte e o realismo crítico atual, após a derrocada das primeiras tentativas revolucionárias por parte do proletariado de pôr termo à ordem social burguesa, se encontram agora diante de situações historicamente novas, e que exigem clareza teórica. Diante disso, indaga-se novamente sobre o papel da arte, numa nova quadra histórica: ela deve tomar ou não partido diante da ameaça do crescente aprofundamento da barbárie? Ela deve opinar se há ou não perspectiva para além da ordem da exploração do homem pelo homem? E como a arte e a literatura podem ou devem figurar as angústias e esperanças dos homens, os seus desejos de recusar e superar formas de vida inumanas? Encerrado nos estreitos e objetivos limites da reificação, os homens serão ainda capazes de tomar consciência da possibilidade da emancipação? Num momento em que rememoramos a dramática atualidade das contribuições teóricas de Karl Marx, e em que uma obra como *Vidas secas*, aos 80 anos, ainda suscita amplo debate crítico, o que significa para nós a noção da perspectiva histórica de progresso humano e como ela pode estar contida e plasmada na obra literária?

A geração de escritores modernistas no Brasil, sobretudo na década de 30, buscou posicionar-se diante de novos fatos históricos, a vitoriosa Revolução russa e a possibilidade de edificação de uma nova forma social e econômica que o atraso brasileiro exigia. Surge daí o debate sobre o romance proletário e suas realizações estéticas, debate travado ao longo desta década por via de crônicas, resenhas e também por meio dos próprios romances publicados no período. *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, é, em nossa opinião, a obra que mais tipicamente incorpora esse debate e na qual a relação

dialética entre as condições sociais objetivas e a possibilidade subjetiva da emancipação se elabora, artisticamente plasmado, nas atitudes e nos pensamentos das personagens literárias.

1. A perspectiva no realismo crítico: negação e superação em *Vidas secas*.

A questão da perspectiva aparece, não por um acaso nessa mesma quadra histórica do século XX, como um problema estético dentro dos romances do modernismo brasileiro da geração de 30. Durante toda a década, os escritores brasileiros desenvolveram um esforço intenso e amplo em tematizar a vida do proletariado urbano e rural. Aliás, desde a Semana de Arte Moderna de 1922, evento que já recebia os influxos mais decisivos da Revolução Russa vitoriosa e das assim chamadas vanguardas europeias, a perspectiva da ruptura com a velha ordem do capitalismo mercantil se colocava no horizonte da produção artística brasileira, e estava implícita nos vários manifestos publicados durante o período do movimento modernista.

Mas foi sobretudo durante o período dos anos 30 que se caracterizaria como ‘romance proletário’, que a representação literária das massas pobres e espoliadas do campo e da cidade passou a ocupar o centro da atividade dos escritores nacionais. Logo romancistas como José Lins do Rego, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo, Cyro dos Anjos, Raquel de Queiroz, Amando Fontes entre outros ganharam público leitor relativamente expressivo para os parâmetros da época. Mas talvez Jorge Amado e Graciliano Ramos fossem os expoentes mais paradigmáticos dessa geração, que Antonio Candido definiu como portadora da “consciência catastrófica do atraso”. (CANDIDO, 1989, pp. 140–162). Na verdade, além dos autores acima citados, formou-se, nessa década esteticamente bastante produtiva, um verdadeiro exército de literatos mais ou menos talentosos, muitos ligados direta ou indiretamente ao pensamento proletário e socialista.

Escolhemos, para a nossa análise, a novela *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, por constituir ela mesma uma espécie de síntese do esforço empenhado pela geração de 30 na busca da forma mais apropriada de representação do *outro de classe*.

Nossa investigação pretende partir da própria fatura literária do romance. A *perspectiva* se apresenta no tecido narrativo, na particularidade artística da obra; nele está contido, por si só, o empenho dos homens pela transformação gradual da vida, por um mundo outro, o mundo em que a emancipação universal seja possível. Em segundo lugar, busco demonstrar que, em *Vidas secas*, o mundo emancipado não é proposto pelo escritor como tese apriorística, ou como utopia ideal, mas compreendido como necessidade e possibilidade pelas próprias personagens de ficção. Ou seja, a perspectiva contida na obra

não é mera abstração; ela é a mesma da relação dos homens com as suas necessidades objetivas e com o reconhecimento das possibilidades de um mundo novo. Portanto, o mundo outro, desejado e necessário, deriva das contradições cotidianas das personagens, é negação dialética, é superação parcial e gradativa do objeto ou mundo negado. Superação, no sentido formulado por Hegel, não é negação absoluta; ela é sempre relativa. A superação dialética é aquela que supera, mas também conserva; aliás, mais conserva do que supera. O substantivo *Aufhebung* deriva do verbo *aufheben*, que é usado por Hegel, no duplo sentido, assim como a palavra ocorre no alemão: por um lado, significa *ultrapassar, superar, transpor, por outro, guardar, manter, conservar*. Do mundo em negação, conserva-se grande parte; parte menor é superada. Após sucessivas superações parciais, o objeto é negado de modo profundo, substantivo.

Em *Vidas secas*, a realidade vivida pelas personagens permite que apenas pequenos passos sejam dados, que pequenos objetos do cotidiano sejam transformados. E são as próprias personagens que agem e reivindicam transformações, mas só na medida em que seus limites objetivos e subjetivos, sempre bastante estreitos, o permitem. Este é o problema central para a literatura realista: a perspectiva de superação deverá ser sempre modesta. Ela constitui, como diz Lenin, a realização apenas do próximo elo da cadeia, não mais que isso. Lukács, em “O problema da perspectiva”, afirma que “(...) a perspectiva só é autêntica e concreta quando surge das tendências de desenvolvimento dos indivíduos representados na obra de arte – e não quando é justaposta como verdade social objetiva a determinados homens que têm com ela apenas uma tênue ligação pessoal.” (LUKÁCS, 2010, p. 288).

Mais adiante, o esforço teórico do pensador húngaro procura reconectar o realismo socialista – para que tenha eficácia estética – ao grande e verdadeiro realismo crítico burguês, contrapondo-se às influências do naturalismo e das “técnicas de vanguarda” na produção literária dos escritores socialistas. E a questão nodal para a literatura socialista conseguir se livrar dos vícios de um utopismo simplista e idealista, inerente ao “romantismo revolucionário”, será sempre o de saber quanto de perspectiva deve ser representado pela obra, o quanto suas personagens são capazes de avançar, em suas atitudes e pensamentos. Leia-se o trecho seguinte, no mesmo ensaio:

Pode-se afirmar que, no interior do realismo crítico, este é um caso excepcional; sobretudo na evolução posterior deste realismo [na fase decadente], existem romances que não possuem perspectiva no sentido indicado. O realismo socialista, ao contrário, deve ter uma perspectiva, sob pena de não ser socialista. O problema consiste em quanto desta perspectiva deve ser figurado. Logo se dirá que a nossa perspectiva é o socialismo. É verdade; mas, por um lado, o socialismo é um conceito geral, e, por outro, uma expressão que designa todo um período, o qual, em face de homens e destinos individuais, aparece como uma abstração pura, como um ideal

puro. Se refletirmos sobre este fato, tornar-se-á claro o critério para determinar quanto de perspectiva pode suportar a caracterização individual dos personagens de um romance, ou seja, a parte de perspectiva exigida imperiosamente por este modo de representar a individualidade e a tipicidade dos homens que aparecem efetivamente nestas obras. E, quando consideramos desse ponto de vista as grandes obras do realismo socialista, constatamos – talvez com certa surpresa – que sua perspectiva imediata é bastante modesta. (LUKÁCS, 2010, pp. 288–289).

O que verificamos em *Vidas secas*? Nos seus elementos compositivos fundamentais, dos quais deriva organicamente a subjetividade das personagens, compreende-se como essas personagens tomam consciência de que fazem parte de um processo histórico maior, das transformações em devir; mas o fazem sempre dentro dos limites objetivos colocados pela realidade, e dentro, também, dos seus limites subjetivos, de máxima consciência possível. Por isso a perspectiva é sempre modesta, a possibilidade de superação se dá sempre na seguinte proporção: há mais conservação do que superação. E trata-se sempre de superações reais. A composição dos elementos sociais e individuais ganha vida – e sentido histórico – só quando ela se concretiza na figuração de personagens singulares que, em atitudes e situações singulares, agem ou se posicionam diante dos seus desejos.

A perspectiva, é claro, modifica-se nas diversas obras, de acordo com a época que elas representam e com os personagens que nelas atuam. Mas é sempre uma perspectiva imediata relativamente modesta. Por quê? Porque mesmo o romance mais importante e de mais vasto conteúdo (...) abarca somente uma etapa da evolução; assim, sua perspectiva só pode iluminar, concretamente, o próximo passo, o próximo elo da cadeia, como diria Lenin. (LUKÁCS, 2010, p. 289)

A definição acima serve para se pensar, *mutatis mutandis*, como cada um dos nossos escritores, nos anos 30, buscou integrar a perspectiva socialista em suas obras. Mais adiante, as posições do crítico húngaro ficam ainda mais claras:

E se o escritor vai além disso, terá de construir, na maior parte dos casos, abstrações acima de seus personagens; ou então, como veremos a seguir, terá de violentar os seus personagens, impondo-lhes uma perspectiva que formula como pensador, como bom socialista. Deste modo, os personagens são deformados e convertidos em abstrações. (LUKÁCS, 2010, p. 289)

Sabe-se que alguns, sobretudo aqueles que mais diretamente estavam sob influência ou mesmo pressão do PCB, se esforçavam para seguir exatamente os preceitos da escrita “proletária” defendidos por Zhdanov e Stalin, o “romantismo revolucionário”. Preceitos que foram combatidos por Lukács internamente, combate que, como sabemos, teve que se dar sob as vestes de citações protocolares, tais como, “já disseram Lenin e Stalin,...”. As passagens aqui citadas de Lukács, livres desses disfarces, são de “O problema

da perspectiva”, escrito em 1956, ano em que vieram à tona discursos oficiais denunciando, além de outras coisas, os desvios teóricos do stalinismo.

Graciliano, do outro lado do oceano, mas antenado nos debates políticos e artísticos do mundo, conhecia muito bem a tradição literária russa, e tomou posição diante das novas produções literárias da Rússia revolucionária. Não estava de acordo com os métodos didáticos do *Proletkult*, e dos modelos propostos pela cartilha zhdanovista para uma literatura “revolucionária”; recusava-se, portanto, a aceitar como válidas aqui as fórmulas inculcadas no além-mar. Graciliano decidiria se filiar ao partido só em 1945, ano em que era publicado *Infância*. Nos anos seguintes, teve que ouvir críticas rasteiras aos seus romances, sobretudo *S. Bernardo* e *Vidas secas*. Na opinião de alguns da alta direção do Partido, Fabiano deveria ter matado o soldado amarelo. Sofreu pressões durante a escrita de *Memórias do Cárcere*, mas recusava-se habilmente: era incapaz de escrever de outro modo.

Vários escritores daquela época que haviam se filiado ao Partido, sofreram pressões e cobranças vindas da direção do Partido. Mas, felizmente, a produção literária de escritores de talento, como Jorge Amado, seguiria, em grande parte, um destino diverso daquele traçado pela referida cartilha. O diálogo entre Graciliano Ramos e a sua geração de romancistas é rica enquanto traz ao debate geral o modo como esses escritores poderiam retratar o nosso atraso, como poderiam, esteticamente, interpretar a miséria local. Darei apenas um exemplo. Em uma resenha (RAMOS, 1971, pp.107-111) escrita no ano em que sai *Suor*, de Jorge Amado, Graciliano analisa com atenção aspectos diversos do romance, e, no geral, tece elogios à obra, filiando-a à geração que produziu, no início da década, obras que se destacam pela representação corajosa, desprovida de preconceitos da realidade.

Os escritores atuais foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão da roça, o colégio do professor cambembe. Para isso resignaram-se a abandonar o asfalto e o café, viram de perto muita porcaria, tiveram coragem de falar errado, como toda gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos em suspiros, as pragas em orações. Podiam, mas acharam melhor pôr os pingos nos ii. O Sr. Jorge Amado é um desses escritores inimigos da convenção (...) (RAMOS, 1971, p. 108)

Se *Suor* é um romance de grandes qualidades, sobretudo pelo apego à verdade dos fatos, irá apresentar também alguns sinais daqueles problemas que resultariam da ingerência da política cultural do PCB. Na mesma resenha, Graciliano identifica um desses problemas na obra de Jorge Amado:

O autor falha, porém, nos pontos em que a revolta da sua gente deixa de ser instintiva e adota as fórmulas inculcadas pelos agitadores. As figuras de Álvaro Lima, do anarquista espanhol, do comunista judeu, não têm relevo, apesar de serem as mais trabalhadas. Quando elas aparecem, o livro torna-se quase campanudo, por causa das explicações, das definições, que dão aos três personagens um ar pedagógico e contrafeito. O prêto Henrique, as moças do terceiro andar, o mendigo, os fregueses da bodega do Fernandez, as meretrizes, exprimem-se ingenuamente. Chega um desses homens, traduz a fala em língua política, de cartaz – e sentimos um pouco mais ou menos o que experimentamos quando vemos letras explicativas por baixo de desenhos traçados a carvão nas paredes. Não nos parece que o autor, revolucionário, precisasse fazer mais que exhibir a miséria e o descontentamento dos hóspedes do casarão. A obra não seria menos boa por isso. (RAMOS, 1971, p.110)

Este debate quer discutir o aspecto central do modo de representar com realismo a face miserável do processo modernizador, agravada com a revolução de 1930. No nordeste brasileiro, a introdução do maquinário agrícola moderno produziu, não um relativo e provisório progresso social, como nos países centrais, mas um atraso devastador.

A defesa que Graciliano faz da literatura realista não está preocupada com a nomenclatura. Apenas insiste que os romancistas mantenham o vigor, a verossimilhança e a tensão orgânica entre sujeito e objeto, para conseguir exhibir personagens reais, em situações reais da vida. Aquele romance vigoroso que predominava nos primeiros anos da década de 30 sofria guinada decadente, perdia sua força de representação. Graciliano cobrava dos escritores da sua época que exibissem homens e atitudes reais: precisavam explicar a origem e formular literariamente o processo de formação das atitudes, dos pensamentos e sentimentos, da angústia, do desespero, da loucura dos personagens em seus romances. A ação objetiva dos personagens na vida cotidiana devia ser o ponto de partida na figuração dos trágicos destinos humanos. Graciliano estava preocupado, como se vê em inúmeras crônicas e resenhas de *Linhas tortas* (RAMOS, 1971) e *Garranchos* (RAMOS, 2012), com o futuro do romance brasileiro, com sua força estética, de revelar as razões das condições de miséria vividas pelo povo naquela região. Em “O fator econômico no romance brasileiro”, (RAMOS, 1971), aponta para os problemas da literatura produzida naqueles anos, e para a necessidade de ela explicar objetivamente um fato subjetivo:

Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estuda-las debaixo para cima. Não podemos tratar convenientemente das relações sociais e políticas se esquecemos a estrutura econômica da região que desejamos apresentar em livro.

Quando um negociante toca fogo na casa, devemos procurar o motivo deste lamentável acontecimento, não conta-lo como se ele fosse apenas um arranjo indispensável ao desenvolvimento da história que narramos. Se um cavalheiro mata os filhos e se suicida é bom não afirmarmos precipitadamente que ele endoideceu: vamos tomar informações, tentar saber em que se ocupava o homem, que ordenado

tinha, quanto devia à dona da pensão. Geralmente ninguém queima o negócio nem se suicida à toa.

Dizer que um ato reprovável foi praticado porque o seu autor obedeceu ao impulso irresistível é pouco: isto satisfaz o leitor de notas policiais. Seria razoável que tentassem descobrir a causa do impulso, não se limitassem a apresentar-nos o comerciante incendiário como desonesto, o assassino como um sujeito perverso ou louco.

Admitimos sem esforço a desonestidade e a loucura mas precisamos saber porque elas existem, não queremos que sejam presentes do escritor as personagens. O romancista não é nenhum deus para tirar criaturas vivas da cabeça.

Romanceando por exemplo o crime e a loucura, está visto que ele deve visitar os seus heróis na cadeia e no hospício, mas, se quiser realizar obra completa, precisa conhecê-los antes de chegar aí, acompanha-los na fábrica ou na loja, no escritório ou no campo de plantação. Necessariamente o ofício dos seus homens deve ter contribuído para que as coisas se passassem desta ou daquela forma.

É intuitivo que o negociante deitou fogo ao estabelecimento porque seus lucros se reduziam. Digam-nos como se operou a redução.

E o indivíduo que matou os filhos e deu um tiro na cabeça? De que se alimentava esse malvado, a que gênero de trabalho se dedicava? Certamente ele é um malvado. Mas a obrigação do romancista não é condenar nem perdoar a malvadez; é analisá-la, explicá-la. Sem ódios, sem idéias preconcebidas, que não somos moralistas.

Estamos diante de um fato. Vamos estudá-lo friamente.

Parece que este advérbio não será bem recebido. A frieza convém aos homens de ciência. O artista deve ser quente, exaltado. E mentiroso.

Não sei por quê. Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente, pequenas verdades, essas nossas conhecidas. (RAMOS, 1971, pp. 326-327)

Vidas secas, o último de quatro romances, é o primeiro que parte para a representação do outro de classe, do sertanejo iletrado, que se situa na condição oposta ao do homem letrado, do intelectual e escritor. Graciliano se coloca nesta obra um novo desafio, penetrar a alma de homens que não pertencem à sua classe. Derivar da situação objetiva do ofício de um sertanejo reflexões e sentimentos, perscrutar a alma de homens brutos, esta era, para ele, tarefa extremamente difícil. O escritor não é um trabalhador rural, não exerce um ofício braçal; mas, ao mesmo tempo, é o dever do intelectual e do literato, figurar aqueles que representam multidões que perambulam pelo sertão ou habitam os subúrbios das grandes cidades, esquecidos e abandonados pelo projeto modernizador elitista de 1930.

Por isso, muitos críticos chamam a atenção do leitor para a razão e o papel do narrador em terceira pessoa. De um lado, há entre o narrador e as personagens de *Vidas secas* um espaço tenso de comunicação que pertence a mundos desiguais, embora não antagônicos; mundos que se encontram com ênfase particular na figuração literária. Em termos gerais, ocorre o encontro do mundo do homem letrado como o mundo do iletrado.

Mas também encontramos desníveis entre as próprias personagens; embora sutis, eles são fundamentais para o desenvolvimento das superações singulares dentro da dialética geral da superação histórica. Por outro lado, o leitor é seduzido a ver justificada a condição alienada e limitada das personagens daquele mundo humano e de dela deduzir a impossibilidade da sua superação. Mas, quase imperceptível, deriva dela, organicamente, a perspectiva da justiça social, como direito universal, mesmo que ela se dê na forma de pequenas conquistas, algumas apenas sonhadas, mas no horizonte do possível.

O escritor e, de modo muito particular, o narrador estão diante de personagens a serem perscrutadas, serem reveladas ao público leitor, mas, necessariamente, dentro do mundo específico ao qual pertencem, o mundo que percebem objetivamente, condições objetivas que desejam superar, mundo que desejam, objetivamente, ver transformado. Para isso o escritor assume o seu lugar à distância e irá criar um narrador que recebe, das personagens, uma procuração para representá-las (CANDIDO, 1999). O narrador recebe poderes para representar literariamente (pelo seu domínio das *letras*) cada um dos viventes no romance. Mas este narrador é também alguém que mantém relativa distância das personagens, ora se aproxima, ora se distancia, jamais se confunde com os seus representados.

2. Vidas secas: entre o mundo natural e o mundo humano

Na novela de Graciliano Ramos, cada uma das personagens protagonistas, de Fabiano a Baleia, é individualizada, representada por dentro, perscrutada. Mas o que nos interessa aqui pesquisar é como todos eles, de modo geral, percebem o mundo que os rodeia, que os oprime, e em que medida lutam para superá-lo. Em um estudo mais detalhado, nota-se que todos os membros da família, inclusive a cachorra Baleia, tem consciência do mundo natural opressivo e do mundo social injusto. Em sua condição alienada, as leis do mundo natural assim como as do mundo social são registradas como algo determinado por forças superiores, inexplicáveis, inevitáveis.

Fabiano, no capítulo “Mudança”, quando conduz a família pelas veredas da catinga, “num cotovelo do caminho, avistou um canto de cerca”. Este canto de cerca é, após dias, a primeira imagem que quebra a permanência do mundo natural massacrante, mundo que quase faz o pai abandonar o menino mais velho; surge, repentinamente, no campo de visão do retirante, um canto de cerca, ou seja, abre-se a possibilidade de um espaço

humanizado: “encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força.” (RAMOS, 1969, p. 46)¹

Em poucas linhas, dois mundos se encontram: ao mundo natural da catinga, inóspito, opressivo, aquele mundo percorrido por dias, se antepõe uma cerca. Bem pensado, não se trata de uma simples cerca, mas de um *canto de cerca*. Uma cerca representaria a separação entre duas propriedades; um canto de cerca simboliza o fim de uma terra inabitável, inóspita, e o início de algo que foi cercado, onde algo de valor é guardado. Fabiano e a família terminam, provisoriamente, a jornada que atravessou um espaço geográfico sem quaisquer traços visíveis de civilização. Chegaram a um local onde a vida pode ser possível; apresenta-se aqui um outro tipo de mundo, onde algo foi transformado pelo homem, no qual há marcas de vida social, de vida possível ao homem, um mundo em que ficaram registrados alguns sinais de civilização. Termina o sofrimento da travessia de um meio natural inóspito para iniciar-se uma etapa em que a vida humana poderá acontecer. Surge a esperança de haver comida. Fabiano se enche de coragem, involuntariamente passa a cantar. Cala-se, porém, “para não estragar força”. O parco sinal de civilização inspira esperança, mas a experiência do retirante manda que poupe suas forças físicas.

Fica assim apresentada a oposição central em torno da qual giram os episódios narrados que determinam os destinos da família do vaqueiro. São homens que buscam viver, e viver como homens, em segurança e conforto material, em condições de desenvolverem os sentidos humanos, a possibilidade de fruição da vida. A possibilidade do amor, do humano, se liga diretamente, como veremos agora, a condições materiais criadas pelo ser social, pelo progresso.

Tomarei como contraponto e também como análise complementar à observação inicial feita, o problema trabalhado com grande frequência pela crítica, que investiga as questões suscitadas pela cama de Sinha Vitória. Na verdade, sinha Vitória deita-se, mais uma vez, numa cama de varas.

Pensou de novo na cama de varas e mentalmente xingou Fabiano. Dormiam naquilo, tinham se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas.

Fazia mais de um ano que falava nisso ao marido. Fabiano a princípio concordara com ela, mastigara cálculos, tudo errado. Tanto para o couro, tanto para a armação. Bem. Poderia adquirir o móvel necessário economizando na roupa e no querosene. Sinha Vitória respondera que isso era impossível, porque eles vestiam mal, as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer. (VS, pp. 77-78).

¹ Todas as citações diretas do romance *Vidas secas* terão como referência RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1969. Desse modo, daqui em diante, nas citações, serão indicadas apenas com a sigla VS e as páginas dessa edição.

Sinha Vitória lembra-se também, no decorrer do seu solilóquio – um devaneio amargo sobre as dificuldades e as remotas possibilidades de obterem o objeto sonhado – que havia pedido a Fabiano que substituísse uma das varas: “bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso de madeira”. Mas, na verdade, desejava deitar-se sobre uma cama de verdade, “como outras pessoas”; assim dá a entender que usufruir de condições de vida dignas não era um disparate, algo impossível; era real, era possível, havia pessoas que viviam assim, suas conhecidas. O leitor também irá se lembrar que Sinha Vitória se refere a este tipo moderno de cama como a algo do que ela mesma tinha conhecimento. Há repetidas referências ao Seu Tomás da bolandeira. Sabia, pois tinha visto de perto, que o objeto sonhado existia. Tratava-se de uma cama de verdade: “Ali podia um cristão estirar os ossos”.

Assim como deseja superar a condição animal, de seres submetidos às determinações das forças naturais, também ela deseja desvencilhar-se desse jugo nos demais aspectos da vida. Fabiano sugere economizarem em roupa e querosene para adquirirem a cama. Sinha Vitória protesta: “as crianças andavam nuas, e recolhiam-se todos ao anoitecer” (VS, pp. 77–78). “E o costume de encafuar-se ao anoitecer não estava certo, que ninguém é galinha” (VS, p.82).

Logo, as divagações sobre a cama, que constituem o mote central do capítulo, têm caráter simbólico, são uma espécie de metonímia da situação mais geral da família do vaqueiro. Próximos à natureza, mas ao mesmo tempo dela afastados por uma relação de trabalho alienado, as personagens de *Vidas secas* parecem constituir símbolos daquele ser social que não só luta pela sobrevivência, mas que também, no estreito limite da sua ação individual, procura imputar ao processo social uma transformação necessária, um pequeno passo no processo da evolução histórica-social. É nesse sentido que se pode dizer que a oposição meio natural – meio social é aqui a questão central: natureza inóspita e mundo humanizado pelo trabalho. E, se entendido do ponto de vista ontológico, trata-se de uma oposição em perspectiva histórica, pois o mundo social é natureza teleologicamente transformada pelo trabalho.

A atual cama de Sinha Vitória, de varas, é necessariamente parte do seu passado, do passado que é recordado e que igualmente é legado ao leitor por via do narrador/procurador. Mas esse passado, e o modo de vida a ele associado, parece ter atingido seu auge, seu limite; as personagens chegaram a um ponto em que notam ser possível e necessária uma pequena inflexão na direção de uma vida melhor. Mas trata-se apenas de um pequeno passo, de um possível pequeno passo real.

O princípio artístico da escrita realista se realiza quando o movimento histórico é captado no momento presente e na vida cotidiana objetiva, em sua infinita riqueza e

“astúcia” (Lenin). A perspectiva de superação histórica deve ser, por isso mesmo, algo concreto, organicamente ligada ao real presente, não apenas uma ideia utópica, o sonho de um futuro outro. O mundo de *Vidas secas* não é algo fictício, nem cabe dentro dele espaço para a propaganda de uma outra ordem social que não derive organicamente da ordem social presente. As personagens da novela estão submetidas a limites que têm correspondência com o mundo que habitam como homens singulares. Os passos dados por elas nesse microcosmo têm proporções reais, permitidos pelos limites do mundo real. Quando Marx afirma que um passo real do movimento vale mais do que o melhor programa formulado, pode se dizer também que a obra literária tem valor e eficácia “precisamente quando traduz para a forma um passo real dado pelo movimento.” (LUKÁCS, 2000, 291) A perspectiva que existe plasmada na forma de *Vidas secas* é a perspectiva de homens reais em situações reais. “A perspectiva só é autêntica e concreta quando surge das tendências de desenvolvimento dos indivíduos representados na obra de arte – e não quando é justaposta como verdade social objetiva a determinados homens que têm com ela apenas uma tênue ligação pessoal” (LUKÁCS, 2010, 288)

Recordemos uma passagem em que a escrita revela as reflexões que Sinha Vitória faz em seu monólogo interior:

Outra vez Sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto do seu desejo.

Tudo ali era estável, seguro. O sono de Fabiano, o fogo que estalava, o toque dos chocalhos, até o zumbido das moscas, davam-lhe sensação de firmeza e repouso. Tinha de passar a vida inteira dormindo em varas? Bem no meio do catre havia um nó, um calombo grosso de madeira. E ela se encolhia num canto e o marido no outro, não podiam esticar-se no centro. A princípio não se incomodara. Bamba, moída de trabalho, deitar-se-ia em pregos. Viera, porém, um começo de prosperidade. Comiam, engodavam. Não possuíam nada: se se retirassem, levariam a roupa, a espingarda, o baú de folha e troços miúdos. Mas iam vivendo, na graça de Deus, o patrão confiava neles – e eram quase felizes. Só faltava uma cama. É o que aperreava Sinha Vitória. Como já não se estazava em serviços pesados, gastava um pedaço da noite parafusando. E o costume de encafuar-se ao escurecer não estava certo, que ninguém é galinha. (VS, p. 82)

A construção de *Vidas secas* traz certa liberdade com relação à verossimilhança. Como num painel, despreza os traços tradicionais, regionalistas da narrativa romanesca prosaica. Compõem o conjunto a partir de partes já por si autônomas. Tece um diálogo entre o narrador (letrado, racionalista, politizado) e o personagem (iletrado, místico e mágico, alienado), fazendo com que os universos dos dois se contaminem mutuamente. Fabiano fala por meio da fala do escritor. O narrador, aparentemente neutro, se envolve – por via

do discurso indireto livre – nas ações narradas, e, assim como a personagem, tampouco pode apontar as saídas para a condição de opressão em que todos vivem.

3. O dilema do nó na cama de varas

O dilema do nó encerra, na verdade, por assim dizer, a questão nodal da obra e da própria literatura brasileira da época. Graciliano dialoga, em minha opinião, com as posições estéticas e políticas da época e da sua geração de escritores. *Vidas secas* avança bastante nesse debate: por um lado, dá a ver que não cabe a representação literária caricatural, pitoresca, do nosso trabalhador rural, como se ele vivesse resignado diante do mundo opressivo, esboçando mero protesto contra ele, aceitando-o e adaptando-o, submetendo-o a pequenas e insignificantes reformas (a retirada do incômodo nó).

Por outro lado, superada a concepção reformista, opõe-se igualmente à concepção esquerdista, fatalista, esquemática. Para a esquerda da época, a literatura deveria plasmar um país e um povo decidido a desencadear um processo insurrecional. Graciliano não seria perdoado por permitir, por exemplo, que, em *Vidas secas*, o personagem Fabiano se acovardasse e fraquejasse diante do soldado amarelo, que se revelasse um fraco e não matasse aquele representante do governo. Mas para conceber corretamente esta questão, será necessário pensar de modo mais amplo o problema da figuração literária da perspectiva e das possibilidades da utopia concreta na obra realista e, em particular, na novela *Vidas secas*.

O realismo não concebe a arte como reflexo das ideias, nem contrapõe o fenômeno à essência. A obra realista busca a essência no fenômeno e o fenômeno da relação orgânica com a essência. A forma criada pelo artista é, certamente, inventada (por isso Lukács a chama de segunda imediatez), mas é igualmente verdade que ela tem a função de colocar em evidência o dinamismo das formas objetivas da realidade social representada. O conteúdo da arte não está apenas na objetividade do mundo real. As estruturas sociais de determinadas condições históricas são o ponto de partida concreto para o escritor, mas elas são, como disse Marx, não “a única causa ativa e todo o resto somente efeito passivo”. (MARX, 2004, 139).

A tradição crítica marxista, portanto, se opõe à ideia de que o mundo é um caos informe e de que a forma literária é simplesmente “posta” pelo artista, é por ele criada arbitrariamente. Carlos Nelson Coutinho, no ensaio “Graciliano Ramos”², de 1965, texto basilar para a tradição marxista, entende que o processo social traz consigo formas

² Coutinho, Carlos Nelson. “Graciliano Ramos”. In: *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

prévias, inerentes à vida prática cotidiana. A perspectiva histórica e humanista já existe nas malhas dessa “objetividade das formas”, formalizadas no tecido narrativo da obra literária. Segundo Coutinho, também Graciliano construiu seus romances sobre as formas objetivas da vida, dando-lhes a elaboração apropriada, com a intenção de figurar a essência dinâmica da história, ou seja, da forma social objetiva.

De um modo geral, ocorre – na obra romanesca de Graciliano Ramos – uma tensão dialética, organicamente assimilada, entre os narradores e as personagens narradas. Tensão que cria o poder de estabelecer, por meio das narrativas, conexões estruturais entre as origens dos dramas humanos e a percepção delas dentro de uma perspectiva totalizadora e progressiva, que irrompe em meio ao fluxo de consciência das personagens. A perspectiva se coloca, deste modo, para as personagens, na medida em que percebem um horizonte mais amplo e humano diante das suas lutas diárias mais mesquinhas. Mesmo que a narrativa tenha uma estrutura aparentemente circular, nota-se, após análise mais atenta, que ela evolui, que ela se constrói progressivamente. Há uma evolução significativa entre “Mudança” e “Fuga”. Se há, como afirma Candido, uma identidade entre as situações de início e fim da novela, essa identidade se dá no campo meramente objetivo³. Do ponto de vista subjetivo, todas as personagens (inclusive Baleia, ao morrer, deseja acordar num mundo melhor) ganharam determinado grau de consciência, limitado, mas decisivo para se munirem de vontade para a retomada daquela eterna peregrinação. Em torno de um eixo, há uma acumulação entre os fatos imediatos e os fatos do passado recente; no campo do futuro mais próximo, colocam-se pequenas mudanças concretas, possíveis e necessárias.

Um crítico importante da obra do romancista, Benjamin Abdala Junior (1999), define como questão central da produção literária do autor o seu caráter ontocriativo. Lembra que a literatura é atividade humana histórica, *práxis*. Para ele, além da representação concreta da realidade, dá-se a participação ativa do próprio leitor. Assim, o escritor estabelece uma comunicação de reciprocidade com o leitor, através da qual o sujeito-leitor passa a reconhecer o seu mundo alienado e o seu estado de passividade, capacitando-o a quebrar com a imobilidade. Em *Vidas secas*, obra de estrutura narrativa peculiar – o foco narrativo em terceira pessoa e a adoção do discurso indireto livre –, a força ideológica do autor se coloca dialeticamente entre os heróis e o narrador, sendo portador da “máxima

³ No ensaio “Ficção e confissão”, Candido enxerga *Vidas secas* como romance que “começa por uma fuga e acaba com outra.” E conclui que o romance: “decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo.” Mas Candido, em outro lugar do mesmo ensaio, ressalta que há uma diferença entre a situação objetiva do meio hostil que os cerca e oprime e o estado de alma das personagens: “(...) solda no mesmo fluxo o mundo interior e o mundo exterior. Em nenhum outro livro é tão sensível quanto neste a perspectiva recíproca, referida acima, que ilumina o personagem pelo acontecimento e este por aquele”. CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro, 1999.

consciência possível” (GOLDMANN, 1976). Mas, se existe a tensão dialética entre autor e leitor, ela só exerce seu efeito na medida em que é resultado do processo ontocriativo entre as personagens e delas consigo mesmas, como apontamos acima. O que se torna sensível e apreensível para o leitor na obra é, por exemplo, a própria experiência de Sinha Vitória com relação ao objeto cama. A experiência de se deitar sobre uma cama de varas durante um significativo período da sua vida se encontra em defasagem em relação à agora próxima perspectiva/possibilidade de se deitarem numa cama com lastro de couro. Agora a possibilidade do encontro com Fabiano, a de expressar livremente seu amor ao ser humano mais próximo, até aqui impedido de acontecer, é quase real. O amor e o conforto material são valores e conquistas humanas; Sinha Vitória ganhou a consciência de que *também* tem direito a eles. Que também é gente. Mas a tensão entre autor e leitor na comunicação, que tem como objetos de análise personagens que agem, pensam, desejam, se estabelece necessariamente em relação ao processo histórico em desenvolvimento. A cama com lastro de couro, feita de madeira talhada com ferramentas como a enxó, formão etc. pressupõe experiência humana acumulada pelo trabalho. Sinha Vitória, à sua maneira, toma consciência de que eles também têm direito ao objeto, conquista da humanidade.

A remoção da vara com o nó representaria a desistência de um pequeno projeto em sua vida, significaria a resignação diante do mundo hiper-determinado pelas forças obscuras do meio natural e das forças opressivas próprias do mundo da propriedade privada e do privilégio aos bens de consumo; enfim, a remoção do nó significaria a aceitação da vida humana ameaçada, a resignação diante dela. De acordo com a vontade de Sinha Vitória, o nó será preservado: para não se esquecerem de que a cama de lastro de couro se encontra num possível horizonte próximo, e, de algum modo, ela já lhes pertence por direito, como direito universal. O nó será mantido como elemento de memória, como elemento do passado que ainda permanece no presente, que ainda não foi superado.

A consciência de que existe um passado e um presente, de que, junto com a passagem dessas duas esferas temporais operam-se também mudanças materiais, sociais e afetivas, esta autoconsciência do desenvolvimento da sociedade é central para que as personagens e, no limite, os leitores se mobilizem na direção da superação das barreiras objetivas. Fabiano e Sinha Vitória suspeitam, agora, de que a ordem natural precisa ser superada. Percebem que os seres humanos merecem ser libertados de seus laços puramente naturais, de que as necessidades humanas devem ser gradativamente realizadas, satisfeitas. Sinha Vitória e Fabiano também são gente. “Dormiam naquilo, tinham se acostumado, mas seria mais agradável dormirem numa cama de lastro de couro, como outras pessoas”. (VS, p. 77) As varas eram retiradas da catinga e, sem qualquer alteração por trabalho especializado, se convertiam numa cama. “Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru por cima, bem esticado e bem

pregado.” (VS, p. 83) Homens como Fabiano e Sinha Vitória devem tomar posse das terras (e das escolas etc.) que cultivam, “e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria o dono daquele mundo” (VS, p. 51). A produção das riquezas necessárias estaria nas mãos daqueles que desejam viver numa vida renovada.

A família vive condenada entre as forças naturais hostis à vida humana e aquelas normas sociais possíveis, mas que se revelavam sempre opressivas. As forças hostis da natureza e a injustiça da ordem social estabelecida se impunham, imperdoáveis e de modo determinante, na vida e nas atitudes dos retirantes da novela. Mas há na vida (e a arte os revela) sempre espaços dos quais os homens espreitam a liberdade. Na narrativa, as personagens imaginam-se levando vida de gente. O vaqueiro – estabelecido na fazenda para criar o gado alheio (“o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro”) – expressa, num breve solilóquio, duas posições opostas em relação à sua condição humana. Ele as verbaliza no seguinte contexto:

Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaravatou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, pisou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar arregalado.

– Fabiano, você é um bicho, exclamou em voz alta.

Conteve-se, (...). E, pensando bem, êle não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha.

– Um bicho, Fabiano. (VS, pp. 53–54)

Há aqui uma contradição representativa para a posição dos personagens diante da perspectiva emancipadora. Fabiano é levado, num primeiro momento – num impulso de euforia por atingir êxito provisório, a expressar sua felicidade. Enfim, reflete, “Eram todos felizes...” (VS, p. 50). Mas reconhece que essa não era uma imagem verdadeira de si, a de ser um homem, pois a quase totalidade da sua vida se devia à sua força e resistência física, logo, à condição de bicho⁴, o que lhe permitiu sobreviver, ter trazido a sua família em segurança até mais esta paragem. Enxergando seu heroísmo como chefe de família, busca entender as vantagens da condição de forte; daí reafirmar a sua convicção: “Um bicho,

⁴ De acordo com Zenir Campos Reis, o bicho, diferentemente da rês, que é animal domesticado para o abate, é usado aqui simbolicamente como ser que tem a capacidade física de resistir às adversidades e intempéries do mundo natural. (REIS, 1991)

Fabiano”. Mais adiante, entretanto, reconhece a sua verdadeira condição no mundo: “Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede.” (VS, p. 54) Mas é fundamental notarmos que esse homem, condenado a empenhar toda a sua existência e todas as suas forças em resistir às adversidades naturais, teve, por um breve instante, o desejo e a imagem do homem livre, membro do mundo social, com direito ao mundo dos homens, civilizado e seguro. É o que se observa ainda no mesmo capítulo. Estava condenado, pois o mundo social não se abria para ele, não havia sido produzido para ele, estava dele alienado. “Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatos de couro cru, mas ao sair, largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse.” (VS, p. 59). O destino estava traçado para Fabiano e os seus. Era “doidice” de Sinha Vitória querer possuir uma cama. “Cambembes podiam ter luxo?” Fabiano conclui: “Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa amarrada, dormiriam bem debaixo de um pau.” (VS, p. 59). As observações de Fabiano o levam, objetivamente, a não enxergar saídas para os limites naturais a que estão condenados. Mas jamais ele perderia a crença em tempos futuros melhores.

Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.

– Um homem, Fabiano. (VS, pp. 59–60)

Dizia Hegel que “a liberdade é apenas o conhecimento da necessidade”. Mas ela se realiza verdadeiramente apenas quando as necessidades são sempre, concretamente, renovadas, criadas e atendidas; assim a liberdade se realiza em sentido global e no sentido do processo histórico-social. O reino da liberdade é a realização criadora das necessidades humanas, sempre renovadas. Sinha Vitória reflete: “Por que [Fabiano] não tinha removido aquela vara incômoda? Suspirou. Não conseguiram tomar resolução. Paciência. Era melhor esquecer o nó e pensar numa cama igual à de Seu Tomás da bolandeira” (VS, p. 83). O projeto da cama nova não abandona os pensamentos da mulher de vaqueiro. “Se vendesse as galinhas e a marrã? (...) Ergueu-se, foi à camarinha procurar qualquer coisa, voltou esquecida. Onde tinha a cabeça?” (VS, p. 83). Mas para Sinha Vitória, a cama não pode ser um mero projeto, como é para Fabiano. Prefere manter a vara com o nó a passar a vida dormindo em cama de vara, contentando-se com uma cama de couro imaginária, como Fabiano:

Sentou-se na janela baixa da cozinha, desgostosa. Venderia as galinhas e a marrã, deixaria de comprar querosene. Inútil consultar Fabiano, que sempre se entusiasmava, arrumava projetos. Esfriava logo – e ela franzia a testa, espantada, certa de que o marido se satisfazia com a ideia de possuir uma cama. Sinha vitória desejava uma cama real, de couro e sucupira, igual à de Seu Tomás da bolandeira. (VS, p. 84)

Entre essas duas personagens há diferenças importantes, há uma defasagem tensa, produtiva do ponto de vista artístico: só ela alcança, objetivamente, a necessidade e a possibilidade do projeto da cama. Ele “se satisfaz com a ideia de possuir uma cama.” Ou seja, para ele, a necessidade da cama pode ser resolvida abstratamente.

É desse movimento dialético que a realidade contém que o artista precisa tomar conhecimento. É imprescindível à sobrevivência da arte que deseje ser fiel à trajetória dos homens em sua luta emancipadora que ela seja capaz de descobrir as forças essenciais que movem as atitudes e os destinos humanos. Diz Lukács em “Arte livre ou arte dirigida?”:

Não depende dos artistas que haja ou não crise no mundo. Mas depende deles saber utilizar essa crise de maneira fecunda para eles mesmos e para a arte. Depende dos artistas mostrar quanto de liberdade eles são capazes de encontrar na inelutável necessidade e em que medida são capazes de utilizá-la livremente e de modo fecundo para eles mesmos e para a arte. (LUKÁCS, 2010, p. 284)

O processo artístico, ao fazer com que o leitor assimile as carências implícitas do mundo representado e nele é capaz de identificar as suas próprias carências, as do seu próprio mundo, gera também o seu revés. Quando essas carências são reconhecidas pelo leitor, elas implicam, por sua vez, o seu oposto dialético, a necessidade e possibilidade de superação. O mundo dos homens encontra-se enfeitado, como se forças mágicas fossem responsáveis pelos destinos individuais. O indivíduo está paralisado em seu cárcere privado, solitário, condenado; mas a obra de arte realista quebra o fetiche da imutabilidade. É necessário – e possível – superar barreiras objetivas, menores e maiores, a partir de existências humanas singulares.

Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos”. In: *Novos Rumos*. São Paulo, n. 29, pp. 74–87, 1999.

BUENO, Luís. “A presença do amor em *Vidas secas*”. In: *Teresa* Revista de literatura brasileira [16]; São Paulo, 2015, pp. 135–150.

CANDIDO, Antonio. “Ficção e confissão”. In: *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

_____. “A personagem do romance”. In: _____. *Et alii. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GARBÚGLIO, José Carlos *et alii. Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1949.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Martins, 1969.

_____. “O fator econômico no romance brasileiro”. In: *Linhas Tortas*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. “O romance de Jorge Amado”. In: *Linhas Tortas*, São Paulo: Martins, 1971.

_____. “A decadência do romance brasileiro”. In: *Garranchos: textos inéditos de Graciliano Ramos*. (Organização de Thiago Mio Salla). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2012.

REIS, Zenir Campos. “Tempos futuros”. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 35, pp. 69–92, 1993.

O trabalho estranhado no espelho da Taberna Minhota: reificação e fetichismo no realismo de Murilo Rubião

The alienated labor in the mirror of the Taberna Minhota: reification and fetishism in the realism of Murilo Rubião

Thiago Roney Lira **Borges**

Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília.

thiagoroney@hotmail.com

Ana Laura dos Reis **Corrêa**

Professora de Literatura da Universidade de Brasília

anauradosreiscorrea@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-9336-0464>

 <https://orcid.org/0000-0001-5452-991X>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumo

A partir do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, o presente estudo apresenta uma análise da narrativa de Murilo Rubião, reconhecidamente como um dos únicos escritores brasileiros dedicado ao gênero fantástico, na perspectiva do realismo conceituada por György Lukács. Seguindo a lógica materialista histórica do reflexo estético, o artigo pretende, de um lado, demonstrar a representação literária da unidade contraditória entre aparência e essência da realidade brasileira, na época da expansão do trabalho industrial na década de 1930-40, mediada pelo conceito marxiano de trabalho estranhado, a partir da reificação e fetichização da vida, e, de outro lado, mostrar que as condições históricas podem exigir, para a construção do verdadeiro realismo, uma construção estética fantástica.

Palavras-Chave: Murilo Rubião. Teoria do reflexo. György Lukács. Trabalho estranhado

Abstract

From the story “The ex-magician of Taberna Minhota”, the present study presents an analysis of the narrative of Murilo Rubião, recognized as one of the only Brazilian writers dedicated to the fantastic genre, from the perspective of realism conceptualized by György Lukács. Following the logic historical materialist of the aesthetic reflex, the article intends, on the hand, to demonstrate the literary representation of the contradictory unity between the appearance and the essence of Brazilian reality, at the time of the expansion of industrial labor in the decade of 1930-40, mediated by the Marxian concept alienated labor, from the reification and fetishization of life, and, on the other hand, to show that historical conditions may require, for the construction of true realism, a fantastic aesthetic construction.

Keywords: Murilo Rubião. Aesthetic reflex theory. György Lukács. Alienated labor

Costuma-se atribuir à ficção de Murilo Rubião, e também de José J. Veiga, a expressão máxima da narrativa fantástica no Brasil, quando não chegam a afirmar como algumas das únicas, levando em consideração a pequena frequência do gênero por aqui. O conto trazido neste estudo – “O ex-mágico da Taberna Minhota” – talvez o mais conhecido, é paradigmático da utilização peculiar do fantástico pelo escritor mineiro. Devo dizer, portanto, que o estranhamento que o título do presente artigo pode causar, com a inserção da palavra “realismo”, é proposital: pretendo mostrar que a teoria do reflexo estético desenvolvida por György Lukács pode ser uma chave de leitura importante dos contos do Murilo Rubião.

Inscribe-se aqui um objetivo duplo, a saber, (1) fazer uma releitura crítica do conto “O ex-mágico da Taberna Minhota”, para além da temática *aparente* dos acontecimentos fantásticos do mágico desencantado com a compulsão involuntária de suas mágicas aparentemente desconectadas da realidade histórica-social brasileira da época, procurando ler, ao revés, a partir da teoria do reflexo lukacsiana, na superfície da narrativa, na própria tessitura da malha aparente do enredo, uma espécie de *segunda* história que faz emergir a *essência* mesma de certa dimensão da realidade brasileira, a da inaugural ascensão do trabalho estranhado pela recente e crescente industrialização na periferia do capitalismo mundial, transfigurando esteticamente a unidade contraditória entre aparência e essência; (2) e, com isso, tentar desfazer, no próprio exercício da crítica, uma leitura redutora e empobrecedora, para não dizer equivocada, da teoria do reflexo – àquela em que vincula o realismo lukacsiana a uma espécie de naturalismo complexo de cunho marxista vulgar – mostrando que o realismo pode ser escrito com elementos fantásticos como resposta estética própria à exigência de determinado período histórico.

O conto de Murilo Rubião – “O ex-mágico da Taberna Minhota” – publicado pela primeira vez em 1943, na revista Sombra do Rio de Janeiro, depois no seu primeiro livro *O Ex-Mágico*, em 1947, conta a história de um funcionário público desencantado com sua profissão do presente e do passado, a de mágico, quando produzia mágicas, mas, involuntariamente. Narrado em primeira pessoa, a história se estrutura em dois tempos distintos, portanto, desenvolvendo-se majoritariamente através do relato do passado. O conto começa com uma afirmação categórica do narrador-personagem: “Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior”. Em seguida, entra em cena, supomos, a história desse “desconsolo maior”, abrindo a distinção temporal presente/passado, através da memória de sua vida quando era mágico. Surge na narrativa, então, o primeiro evento fantástico, construído de maneira análoga aos outros acontecimentos do gênero no decorrer do conto, sempre com a característica singular

rubiana de combinação dos efeitos narrativos de fascinação e, simultaneamente, de desencantamento¹:

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo. (RUBIÃO, 2000, p. 53)

Sem conseguir explicar seus dons de mágico ao dono da Taberna Minhota, afirmando apenas que “nascera cansado e entediado” (RUBIÃO, 2000, p. 53), o personagem acaba conseguindo o emprego de mágico no restaurante. A partir desse momento, o narrador-personagem começa a deixar claro sua crescente amargura com as mágicas pelo fato de serem realizadas involuntariamente através do movimento de seu corpo: primeiro, na Taberna Minhota, onde “extraía *misteriosamente* de dentro do paletó” (RUBIÃO, 2000, p. 54, ênfase minha) almoços gratuitos aos clientes, acontecimentos responsáveis por sua demissão; segundo, no Circo-Parque Andaluz, onde extraía do chapéu coelhos, cobras, lagartos; depois tirava um jacaré por entre os dedos, o qual transformava em seguida numa sanfona. Tudo acompanhado com um sentimento de indiferença enquanto a plateia ficava eufórica: “Os aplausos estrugiam de todos os lados, sob o meu olhar distante” (RUBIÃO, 2000, p. 54). Embora o narrador insinue certo domínio das mágicas pela descrição desse roteiro, com o aumento da fama, no entanto, ele deixa evidente o caráter involuntário delas, ocasionando um desgosto pela vida, sugerindo ser seu referido “desconsolo maior”, portanto:

Com o crescimento da popularidade a minha vida tornou-se insuportável. Às vezes, sentado em algum café, a olhar cismativamente o povo desfilando na calçada, arrancava do bolso pombos, gaivotas, maritacas. As pessoas que se encontravam nas imediações, *julgando intencional o meu gesto*, rompiam em estridentes gargalhadas. Eu olhava melancólico para o chão e resmungava contra o mundo e os pássaros. Se, *distraído*, abria as mãos, delas escorregavam esquisitos objetos. A ponto de me *surpreender*, certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não

¹ Como o objetivo deste estudo não é uma análise da construção do fantástico no conto, mas, a partir dele verificar outra perspectiva teórica, farei apenas essa menção direta aos eventos fantásticos, deixando subentendido nos demais casos. Nessa acepção, cabe aqui registrar, de um lado, a consonância teórica do conto em relação às exigências das narrativas fantásticas, de acordo com Todorov (2012, p. 38-39), quanto à hesitação do leitor de explicação (natural/sobrenatural) dos fenômenos narrados, de outro lado, à marca singular de Murilo Rubião, no sentido da construção de um oxímoro no constructo fantástico, produzindo no leitor um estranho efeito de encantamento e, ao mesmo tempo, desencantamento dentro da dramaticidade do relato.

poderia vir de parte alguma.
Situação crucial. (RUBIÃO, 2000, p. 54-55, grifo meu)

A solução que encontra é o suicídio: “Urgia encontrar solução para o meu desespero. Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu *desconsolo*” (RUBIÃO, 2000, p. 55, ênfase minha). Nessa altura da narrativa, reconhecemos que o seu “desconsolo maior” teria sido seu “enfasiado” ofício de mágico. No entanto, em algumas tentativas desesperadas, ele não consegue se matar. Até que um dia, ele ouve na rua “um homem triste dizer que ser funcionário público era suicidar-se aos poucos” (RUBIÃO, 2000, p. 56), então, emprega-se numa secretaria de Estado. Chega-se ao desfecho. Nele, o conto se molda num contorno formal interessante: depois de lembrar o motivo da entrada na burocracia pública, o narrador-personagem separa o fim da narrativa em três breves momentos temporais: primeiro, o ano 1930; segundo, o ano 1931; e, por último, o presente diegético, que sugere ser algum ano da década de 40.

Na memória de 1930, o narrador afirma ter sido um ano longo e amargo. Em seguida, assegura categoricamente:

Não morri, conforme esperava. Maiores foram as minhas aflições, *maior o meu desconsolo*.

Quando era mágico, pouco lidava com os homens – o palco me distanciava deles. Agora, obrigado a constante contato com meus semelhantes, necessitava compreendê-los, disfarçar a náusea que me causavam. (RUBIÃO, 2000, p. 56, ênfase minha)

Na memória de 1931, ano considerado triste, ele relata o desespero com as demissões coletivas na Secretaria e a recusa da colega de trabalho, a qual se apaixonara no ano anterior, em aceitá-lo. Desesperado com a possibilidade de ficar longe dela, o narrador-personagem tenta persuadir seu chefe imediato com o argumento de uma suposta estabilidade no trabalho, por meio de uma mágica, tentando tirar do bolso um falso documento comprobatório de dez anos de serviço público para suplantar um ano de trabalho apenas. Procedimento inútil, contudo. Eis que o funcionalismo público conseguira definitivamente acabar com os seus dons de mágico: “Tive que confessar minha derrota. Confiara demais na faculdade de fazer mágicas e ela fora anulada pela burocracia” (RUBIÃO, 2000, p. 57). Então, o narrador-personagem finaliza o desfecho, no presente diegético, afirmando que se encontra na “pior das ocupações humanas”, evidenciando a saudade angustiante de quando era um mágico.

Como se pôde observar, nos momentos finais do desfecho, há na narrativa uma virada no argumento central do conto: o funcionário público pretendia narrar seu “desconsolo maior”, supostamente, de ser mágico, a consequência previsível do enredo

seria, então, a mágica ser a “pior das ocupações” e, assim, a anulação dos dons pela burocracia não seria uma “derrota”, mas uma vitória. Ou seja, seguindo a estrutura temporal do conto (presente/passado/presente), a ordem lógica do argumento *seria* esquematicamente: funcionário público como desconsolo menor/ mágico como “desconsolo maior”/ mágica como “pior das ocupações”/ anulação da mágica pela burocracia como vitória/ funcionário público como desconsolo menor. No entanto, no desfecho surge uma contradição: a burocracia se transforma na “pior das ocupações” e a anulação da mágica se transforma no “desconsolo maior”, produzindo uma nostalgia dos dons de mágico. A lógica do argumento se desfaz no desfecho, vejamos esquematicamente: funcionário público como desconsolo menor/ mágico como “desconsolo maior”/ funcionário público como “pior das ocupações”/ anulação da mágica pela burocracia como derrota/ funcionário público como desconsolo maior.

Uma indagação, portanto, deve surgir: como entender esse paradoxo no argumento central do conto? Pensar a configuração interna da narrativa em sua relação com o contexto histórico, na esteira da teoria do reflexo desenvolvida por György Lukács, pode ser uma chave interpretativa privilegiada para a compreensão dessa contradição. Dito isso, outra pergunta pode emergir: como, no entanto, um conto inscrito no gênero fantástico, reconhecido pela fortuna crítica, pode ser considerado uma narrativa realista? Primeiro, é necessário afirmar que o realismo aludido no presente estudo não compreende o movimento literário da época moderna, nem tem relação alguma com o naturalismo. Ao contrário, para dizer junto com Lukács (2010a, p. 23), o realismo é uma percepção estética mais rica e complexa que se inscreve na concepção de mundo do materialismo dialético, a partir da tese fundamental de que qualquer tomada de consciência do mundo exterior no homem se constitui como um reflexo da realidade, nas suas múltiplas formas e contradições, considerando a existência do mundo independente do homem.

Nessa acepção,

A estética marxista se limita a desejar que a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e, sim, como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela nasce. Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo.

Não é de modo algum por acaso que precisamente algumas novelas fantásticas de Balzac e de E. T. A. Hoffmann estivessem entre as criações artísticas mais admiradas por Marx. Naturalmente, há fantasia e fantasia. E há fantástico e fantástico. Se, neste campo, quisermos procurar um critério de valorização e discriminação, deveremos

voltar às teses fundamentais da dialética materialista e à teoria do reflexo da realidade. A estética marxista, que nega o caráter realista do mundo representado através de detalhes naturalistas (que escamoteiam as forças motrizes essenciais dos fenômenos), considera perfeitamente normal que as novelas fantásticas de Hoffmann e de Balzac representem momentos culminantes da literatura realista, porque nelas, precisamente em virtude da representação fantástica, as forças essenciais são postas em especial relevo. (LUKÁCS, 2010a, p. 27-28)

Torna-se plenamente possível, portanto, um conto com elementos fantásticos se configurar como um conto realista, desde que consiga representar as forças motrizes da realidade a partir da construção típica da unidade contraditória entre aparência e essência da história. Dito de outro modo, a própria realidade delirante e deformadora do capitalismo no estágio avançado de decadência ideológica da modernidade constrói as *condições de possibilidade* e pode mesmo *exigir* uma composição estética fantástica para melhor representar *realisticamente* o núcleo vivo de certa realidade histórica, como sugere o caso do conto do Murilo Rubião, como veremos.

Em *Formas breves*, o escritor argentino Ricardo Piglia formulou uma interessante tese sobre o conto moderno que pode nos servir de instrumento para proceder à análise realista lukacsiana do conto de Murilo Rubião. De acordo com Piglia (2014), como as tramas sempre se configuram num paradoxo, um conto sempre conta duas histórias. O primeiro enredo é a história de superfície que constrói secretamente um segundo enredo, uma segunda história. Desse modo, uma história visível esconde uma história secreta, narrada de maneira elíptica e fragmentária. O efeito de surpresa se produz no conto, conforme Piglia (2014), quando o desfecho da história secreta aparece na superfície da primeira história. Nessa chave de leitura, em consonância com a teoria do reflexo estético, minha hipótese é que o conto de Murilo Rubião sugere precisamente a existência de uma história de superfície, constituindo-se como *aparência*, e uma história secreta, relacionada à *essência* da realidade social.

Para tanto, faz-se necessário levar em consideração, de um lado, o desenvolvimento das forças motrizes específicas do capitalismo da época de produção do conto, sobretudo no Brasil, determinantes em última instância pelas condições de possibilidade e exigência de aparecimento do fantástico rubiano, de outro lado, verificar como se transfigurou esteticamente o reflexo realista da sociedade brasileira a partir da contraditória unidade entre aparência e essência, singular e universal, na construção típica de certa dimensão das relações humanas.

A primeira história, como enredo de superfície, sugere como aspecto temático central o “sentimento de impotência que experimenta um mágico desencantado por ‘não

ter realizado todo um mundo mágico', antes de ter seus poderes emperrados pela burocracia", como afirmou Arrigucci Júnior (2000, p. 7). No entanto, esse sentimento de impotência do *Ex-mágico* conforma um paradoxo narrativo curioso, indicando também outra possibilidade temática, devido ao efeito de surpresa no desfecho do conto, em consonância com a tese formulada por Ricardo Piglia, sugerindo, portanto, a irrupção do final de uma história secreta no desenlace da história da superfície. Mas, qual seria essa história secreta? E qual seria a temática de fundo?

Observando os interstícios no conjunto da história de superfície, a partir da teoria do reflexo do contexto histórico, podemos verificar uma forte infiltração de elementos narrativos para tornar manifesto como temática central a categoria do *trabalho*, pensando sobretudo no recente processo de industrialização do Brasil. A sugestão temática da segunda história se encontra, nesse sentido, primeiro, no processo e na mudança de trabalho do narrador-personagem, indicada no próprio título do conto, o *ex-mágico*; segundo, pelos registros de datas fundamentais para a expansão vertiginosa do trabalho industrial no Brasil, encontradas no desfecho da narrativa: 1930 e 1931; e, por fim, na representação estética do processo de *reificação* e *fetichização* através do trabalho de mágico do narrador-personagem.

Nessa chave de leitura, o destino individual de desconsolo do *ex-mágico* encontra o núcleo do processo social na categoria do trabalho, quer dizer, a história singular do narrador-personagem na primeira história encontra o caráter universal, tornando-se particular, na tessitura da segunda história construída pela primeira, mostrando a unidade contraditória entre aparência e essência. Em termos estéticos, estamos diante do que Lukács conceituou de tipicidade na construção do realismo literário. A partir do materialismo histórico, o pensador húngaro elaborou uma arquitetura dialética da teoria do realismo literário em que uma das estruturas fundamentais é o típico, na esteira de Engels e Marx. De modo genérico, a tipicidade se realiza numa obra quando um acontecimento singular reverbera uma essência histórica, a partir da compreensão de que o fenômeno imediato da vida aparente se constitui como exterioridade da dinâmica das forças motrizes e dos antagonismos sociais. Sendo assim, o romance realista deve representar o reflexo da vida aparente e imediata, conforme as questões socioculturais das classes sociais, ao mesmo tempo em que deve articulá-lo com as dinâmicas sociais essenciais e profundas de determinada época histórica, considerando as relações contraditórias do capitalismo. Nesse sentido, para dizer junto com Ana Laura Corrêa (2015):

No personagem típico, estão interligadas tanto as singularidades do momento presente, com as individualidades do personagem apresentado como um ser único,

quanto as tendências universais que conectam este personagem ao desenvolvimento histórico da humanidade como um todo. Ainda que a situação típica ou o personagem típico representem grupos ou classes sociais que compõem a sociedade figurada na obra, sua representatividade não pode ser identificada a tipos sociais estanques e inflexíveis, posto que o típico é a redução de tendências e forças motrizes históricas essenciais e universais à estrutura de personagens com vida própria, singularizados e individualizados, redução que tem o quinhão de amplificar a totalidade histórica, elevando-a justamente ao seu tamanho real. O personagem não pode alcançar a dimensão da tipicidade por uma configuração isolada da situação ficcional. Se assim fosse, o típico seria rebaixado a uma aparência divorciada de sua essência histórica, seria, portanto, uma configuração distorcida ou irreal da realidade a ser representada esteticamente. Como forma em que se concretiza o conteúdo social que precisa necessariamente aparecer, o típico articula o dinamismo do fenômeno cotidiano à relativa estabilidade da tendência histórica da qual o fenômeno é efetivamente manifestação. Por essa razão, o personagem não nasce típico, mas se torna típico no interior da situação ficcional, a partir de suas relações com outros personagens, no decorrer da ação, nos “conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos”. (CORRÊA, 2015, p. 36-37).

Por conseguinte, a *ação humana*, em suas múltiplas possibilidades e contradições, deve estar no centro do palco narratológico. Em outros termos, a *práxis* deve ser a matéria essencial da obra e, portanto, a *narração* o primado técnico-narrativo do romance: estes são dois princípios gerais da teoria do reflexo, que só fazem sentido no movimento crítico de análise de cada obra específica a partir de seu contexto histórico de produção. Lukács, em diversos momentos, combateu demasiadamente as consequências estéticas do marxismo vulgar, que compreendeu mecanicamente a teoria do realismo como uma espécie de retrato estagnado da realidade social, como o faz o naturalismo, em cima de uma fórmula narrativa. A *práxis*, portanto, configura-se como a força motriz do romance realista através da narração. Por isso, de acordo com Lukács (1968, p. 67), numa obra artística

Só a *práxis* humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a *práxis*, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, etc., que influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final. É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final deles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. (LUKÁCS, 1968, p. 67).

Retrospectivamente, a narração dos acontecimentos do passado do *ex-mágico* e do presente recente como funcionário público, pautados nas ações decisórias do narrador-personagem, atesta justamente esse movimento narrativo explicitado por Lukács. A chave para compreender essa reverberação da vida imediata de um *ex-mágico* desconsolado com a essência da categoria do trabalho como temática da segunda história cifrada pela primeira se encontra no fato da profissão de mágico *criar* seres, e a profissão do funcionalismo público não criar nada. Para compreender a segunda história, portanto, devemos recorrer ao conceito de trabalho no capitalismo a partir do materialismo histórico.

Com a configuração societal baseada na propriedade privada dos meios de produção, na separação entre trabalho e capital, entre salário e lucro, na divisão social do trabalho, no valor de troca, etc., o trabalho se configura como *trabalho estranhado*, porque o trabalhador, ao produzir mercadorias, transforma-se também em uma, sendo a mais miserável entre elas. E a “miséria do trabalhador põe-se em relação inversa à potência (*Macht*) e à grandeza (*Grösse*) da sua produção”, de acordo com Marx (2010, p. 79). Nesse processo, há uma separação brutal entre o trabalhador e o fruto de seu trabalho, e, por consequente, sendo uma mera mercadoria, o trabalhador se *coisifica* ao não ter controle e acesso do produto final de seu trabalho, enquanto a mercadoria produzida – criada a partir do *valor* de uma matéria prima modificada pelo *valor* da força de trabalho – adquire qualidades humanas, *humaniza-se*, por assim dizer. Estamos, respectivamente, diante dos processos de *reificação* e *fetichização* como consequências do trabalho estranhado.

Nesse sentido,

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a *valorização* do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral.

Este fato nada mais exprime, senão: o objeto (*Gegenstand*) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisal (*sachlich*), é a *objetivação* (*Vergegenständlichung*) do trabalho. A efetivação (*Verwirklichung*) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como *desefetivação* (*Entwirklichung*) do trabalhador, a objetivação como *perda do objeto* e *servidão ao objeto*, a apropriação como *estranhamento* (*Entfremdung*), como *alienação* (*Entäusserung*). (MARX, 2010, p. 80, ênfases no original)

No conto, a representação do trabalho do mágico parece descrever exatamente a dinâmica do trabalho estranhado. De modo análogo em que o trabalhador se “torna mais pobre quanto mais riqueza produz”, o narrador se sentia “um mágico enfastiado do ofício” (RUBIÃO, 2000, p.55) quanto mais mágicas produzia. Da mesma maneira em que o trabalho em geral produz um “ser estranho” com “poder independente” do produtor, o narrador-personagem produzia e “podia *criar* outros *seres*” (RUBIÃO, 2000, p.56) totalmente independentes dele. O movimento narrativo das mágicas produzidas involuntariamente *simula* o próprio movimento de produção de mercadorias do capitalismo, em sua dinâmica obsessiva. Quanto mais os produtos das mágicas ganham força e são valorizados, mais o mágico se torna triste, desconsolado, até chegar ao ponto de tentar o suicídio, tamanha a força do estranhamento e da reificação. Portanto, a temática de fundo da segunda história sugere ser o *trabalho estranhado*, sobretudo se pensarmos no contexto histórico da publicação do conto, 1943, ano em que foi sancionada a Consolidação das Leis do Trabalho – CLT.

Nessa perspectiva, a necessidade de o narrador registrar os anos de 1930 e 1931 como sendo, respectivamente, “amargo” e “triste” no momento inicial do desfecho, não parece ser fortuito; pois, nesses anos, as forças motrizes da economia brasileira se encontram em pleno processo de mudança de ciclo em termos hegemônicos: do fim do primado produtivo agroexportador para a predominância da produção de base urbano-industrial. A mudança sociocultural e política advinda do novo ciclo de estrutura industrial transforma as regras do jogo em diversas dimensões da sociedade brasileira, nesse bojo há uma implementação massiva do trabalho industrial nos grandes centros. Nessa perspectiva, Francisco de Oliveira, no ensaio seminal *Crítica à razão dualista*, assegura que

o processo mediante o qual [ess]a posição hegemônica se concretizará é crucial: a nova correlação de forças sociais, a reformulação do aparelho e da ação estatal, a regulamentação dos fatores, entre os quais o trabalho ou o preço do trabalho, têm o significado, de um lado, de *destruição* das regras do jogo segundo as quais a economia se inclinava para as atividades agrário-exportadoras e, de outro, de *criação* das condições institucionais para a expansão das atividades ligadas ao mercado interno. Trata-se, em suma, de introduzir um novo modo de acumulação, qualitativa e quantitativamente distinto, que dependerá substantivamente de uma *realização parcial interna crescente*. (OLIVEIRA, 2003, p. 35, ênfase do autor, inclusão minha)

Dito isso, podemos analisar mais de perto a dinâmica do realismo do conto a partir do movimento da segunda história cifrada pelas lacunas da primeira. A história de superfície, ao construir os dois tempos narrativos em cima do presente/passado, constrói nos interstícios outra arquitetura temporal para a história submersa. Baseada também em dois tempos, a segunda história, no entanto, divide-se entre (1) a vida após o

(re)conhecimento do *estranhamento* do trabalho de mágico na Taberna Minhota e (2) o vazio de sua vida anterior. O espelho da taberna é o objeto privilegiado dessa divisão narrativa. Já na abertura do conto, a história de superfície cifra essa separação temporal da segunda história quando o narrador dispõe, estranhamente, como modo de ser do fantástico rubiano, o movimento irruptivo extemporâneo do sofrimento, de uma “avalanche do tédio e da amargura”, de um “desconsolo maior”, ao descobrir, paradoxalmente, sua própria existência. Não há estranhamento do narrador–personagem com a mágica, mas com o conhecimento súbito de sua vida, com idade avançada, ao se olhar no espelho da Taberna no ato de fazer a mágica, diferente de pessoas comuns. O narrador diz no início do conto:

Hoje sou funcionário público e este não é o meu desconsolo maior.

Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores.

Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude.

Um dia dei com os meus cabelos ligeiramente grisalhos, no espelho da Taberna Minhota. A descoberta não me espantou e tampouco me surpreendi ao retirar do bolso o dono do restaurante. Ele sim, perplexo, me perguntou como podia ter feito aquilo.

O que poderia responder, nessa situação, uma pessoa que não encontrava a menor explicação para sua presença no mundo? Disse-lhe que estava cansado. Nascera cansado e entediado. (RUBIÃO, 2000, p. 53)

Para além da história de superfície, interessa-nos perscrutar as fretas narrativas por onde vazam os tecidos da segunda história. Embora seja possível interpretar, a partir do efeito narrativo do fantástico da primeira história, o reconhecimento de existência do narrador–personagem, que nega qualquer vestígio de um passado, como sendo a sua maior mágica: a criação de sua própria vida por uma espécie de *automágica* sobrenatural, parece-me mais adequado ler essa negação do passado, esse “fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude”, como uma hipérbole para dar mais dramaticidade à vida vazia, sem experiência autêntica, proporcionado pelo processo de reificação do trabalho estranhado, sobretudo para àqueles que não reconhecem minimamente, nem de forma intuitiva, numa alienação brutal, a vida humana para além das relações de exploração. O espelho da Taberna Minhota não é, portanto, um mero cenário, é o elemento descritivo central vinculado à narração que coloca a ação humana do personagem no palco narratológico por meio da representação do reflexo da realidade. Todo o desenvolvimento da ação narrativa se efetua justamente depois do encontro com o espelho, após o reconhecimento do trabalho estranhado. Por isso, ele é apresentado logo no início, para então surgir a saga

do narrador. E a dinâmica dessa aventura também se faz tipicamente, na linha da seguinte afirmação de Lukács:

O interesse que tem a reunião de várias ações numa concatenação orgânica também é devido fundamentalmente ao fato de que, nas mais diversas e variadas aventuras, se expõe continuamente o mesmo trabalho típico de um caráter humano. Tanto em Ulisses como em Gil Blas, essa é a razão humana e poética do imperecível viço alcançado por uma sucessão de aventuras. E o fator decisivo é naturalmente o homem, o revelar-se dos traços essenciais da vida humana: o que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flinders ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente *na ação*. (LUKÁCS, 1968, p. 62-63, ênfase no original)

Nessa leitura, o reconhecimento do estranhamento do trabalho *abre* toda uma *história por vir*, naquilo que ela tem de possibilidades, mesmo que a partir do desconsolo de sua força desumanizadora no capitalismo, o que indica a própria tessitura do conto. Em contraste à divisão temporal da primeira história (passado/presente), a segunda história, portanto, distingue-se temporalmente entre: 1) o tempo da inconsciência do trabalho estranhado – tempo de reificação sem luta; 2) o tempo da tomada de consciência do trabalho estranhado – tempo da descoberta da reificação através do reflexo do espelho. Nesse sentido, a primeira história se desenvolve como dinâmica da vida aparente que, por sua vez, constrói secretamente a segunda história como movimento da vida essencial das relações humanas, entrelaçamento que fundamenta o caráter típico do personagem e o realismo rubiano.

O conto se centra essencialmente no segundo tempo da história secreta, o tempo que carrega a ação humana por excelência, por isso o narrador constrói uma pequena epopeia narrativa para compor a luta contra a vida reificada e fetichizada do período do trabalho estranhado de mágico, não é por acaso o caráter majoritário e central dessa época na narrativa e a palavra *ex-mágico* no título do conto. Essa luta, no entanto, não ganha um caráter positivo e político, efetuando-se negativamente, representando a essência em si do caráter desumanizador do capitalismo, encenada pela ‘solução’ via suicídio para pôr fim ao desconsolo reificador do trabalho de mágico. Sem sucesso no suicídio de fato, o narrador-personagem encontra outra ‘solução’ no “suicídio lento” da burocracia estatal. Sem criar nenhum ser de valor, numa vida de protocolos vazios de sentidos, o personagem consegue suprimir seus poderes mágicos; mas, ao invés, da alegria, advém um “desconsolo maior”. Surge, então, o paradoxo do desfecho narrativo.

Como foi dito, esse paradoxo irrompe porque sobe à superfície da narrativa no desfecho o final da história secreta. Para compreendê-lo, seguindo a análise da dinâmica da história cifrada, deve-se ler esse “desconsolo maior” com o trabalho do funcionalismo público a partir da lógica ampliada do conceito de trabalho estranhado na produção do capitalismo tardio. Para Lukács (2003), em *História e consciência de classe*, o trabalho na burocracia se relaciona com a reificação pelo modo geral e total do processo de produção capitalista moderno, considerando o caráter racionalmente formal atribuído aos objetos, acarretando o menosprezo pela essência das coisas. Nesse sentido,

A burocracia implica uma adaptação do modo de vida e do trabalho e paralelamente também da consciência aos pressupostos socioeconômicos gerais da economia capitalista, tal como constatamos no caso do operário na empresa particular. A racionalização formal do direito, do Estado, da administração etc. implica, objetiva e realmente, uma decomposição semelhante de todas as funções sociais em seus elementos, uma pesquisa semelhante das leis racionais e formais que regem esses sistemas parciais, separados com exatidão uns dos outros, e subjetivamente implica, por conseguinte, repercussões semelhantes para a consciência, devidas à separação entre o trabalho e as capacidades e necessidades individuais daquele que o realiza; implica, portanto, uma divisão semelhante, racional e humana, do trabalho em relação à técnica e ao mecanismo tal como encontramos na empresa. Trata-se não somente do modo de trabalho inteiramente mecanizado e "insensato" da burocracia subalterna, que se encontra extraordinariamente próxima do simples serviço da máquina e, muitas vezes, chega a superá-la em vacuidade e uniformidade. (LUKÁCS, 2003, p. 219–220)

Considerando o trabalho burocrático como um trabalho que não produz *valor*, o narrador-personagem se depara com uma vacuidade e uniformidade da vida maior do que quando era mágico. As mágicas, apesar de produzidas involuntariamente, possuíam o *valor* da criação, mesmo se o resultado eram *seres* independentes, representando o *valor* da força de trabalho mesmo no processo de reificação e de fetichização. Por isso, o narrador-personagem, ao perceber minimamente o *valor positivo do trabalho humano* a partir de certa ambiguidade do trabalho estranhado, sente nostalgia da época de mágico, quando “podia *criar* outros seres” (RUBIÃO, 2000, p. 56). É nesse sentido que o desfecho faz surgir o final dessa história submersa, fazendo com que o leitor *reinterprete* o “desconsolo maior” como sendo o trabalho na burocracia e não mais o trabalho de mágico como sugere o trecho de abertura, como assegura o narrador nos parágrafos finais: “Hoje, sem os antigos e miraculosos dons de mago, não consigo abandonar a pior das ocupações humanas” (RUBIÃO, 2000, p. 57). Assim, a dinâmica da segunda história cifrada pela primeira mostra como tessitura narrativa o reflexo da unidade contraditória entre aparência e essência do crescente processo de reificação e fetichização da vida dentro do contexto histórico brasileiro de mudança de ciclo produtivo para o urbano-industrial e a

consequente ampliação vertiginosa do trabalho industrial na periferia do capitalismo mundial das décadas de 1930–40.

De acordo com Lukács (2010b, p. 87), no entanto, para se configurar como um realismo verdadeiro, não basta a narrativa representar a “dialética real de essência e aparência da existência humana”, embora esta dialética entre “espontaneamente em conflito com o sistema capitalista e com a ideologia da decadência”, ponto crucial de construção do típico, essa representação deve também apresentar uma abertura histórica de perspectiva de mudança, sinais da práxis dinâmica da vida, indicativo de possibilidade de rompimento com as forças motrizes que tornam inumanas as relações sociais entre os homens. Assim, o realismo literário somente se efetiva completamente quando carrega como potência um caráter desfetichizador da realidade. Isto é, nas palavras de Lukács (2010b):

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída – qualquer que seja a concepção do mundo formulada pelo escritor no nível conceitual – pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo humano numa viva ação recíproca dos próprios homens. Portanto, todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e com a mistificação. Quando os preconceitos da sociedade classista são tão enraizados num escritor que tornam impossível esta dissolução da sociedade nas mútuas relações humanas, ele deixa de ser realista. (LUKÁCS, 2010b, p. 81)

A dinâmica do conto rubiano, demonstrada até aqui, confere a representação da dialética aparência–essência, em relação à dimensão do trabalho estranhado, apresentando a existência do narrador–personagem a partir da tomada de consciência da vida reificada e fetichizada – segundo tempo da história submersa, embora limitada pela força devastadora da amargura. A ação do narrador em todo o conto mostra sua luta contra essa vida, num caráter negativo, quase pressupondo uma aceitação de não solução, no caso da tomada de decisão pelo suicídio, configurando–se, assim, aparentemente apenas como uma representação da vida reificada sem possibilidade de transformação real. Os dois últimos parágrafos do desfecho, no entanto, mudando drasticamente o tom amargo do conto, ilumina toda uma vereda de possibilidades humanas, diz o narrador:

Não me conforta a ilusão. Serve somente para aumentar o arrependimento de não ter criado todo um mundo mágico.

Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco–íris. Um arco–íris que cobrisse a terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas. (RUBIÃO, 2000, p. 57)

A partir dessa perspectiva, o “arrependimento por não ter criado todo um mundo mágico” sinaliza a possibilidade real de um trabalho dignificante. Sabendo, intuitivamente, que esse mundo mágico somente pode ser alcançado com um “arco-íris que cobrisse a terra de um extremo a outro”, acenando para uma mudança estrutural na sociedade capitalista. Apesar de pertencer à imaginação do narrador-personagem, esse trecho poético abre uma fenda narrativa por onde se mostra a práxis humana como motor da história, como afirmou o escritor peruano Manuel Scorza (2006) num ensaio inacabado: “As estruturas de poder repousam na infraestrutura da palavra (...). Nenhuma mudança, nenhuma revolução é possível sem imaginações redutíveis às palavras. Para conquistar o paraíso requer imaginá-lo”. Portanto, o conto rubiano se mostra plenamente como realista, no sentido lukacsiano, embora construído com base em elementos fantásticos, fazendo *jus* a representação do que Lukács (1968, p. 65) denominou de “íntima poesia da vida”, que é “a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens”.

Referências

ARRIGUCCI Jr., Davi. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 19ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2000. P. 6–11.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”. *O Eixo e a Roda* (UFMG), v. 24, p. 31–47, 2015.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe: Estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, K. & ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010a. p. 11–38.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010b. p. 51–103.

_____. Narrar ou descrever?. In: _____. *Ensaio sobre Literatura*. 2.ª edição. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1968. p. 47–99.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução, apresentação e notas Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista/ O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

RUBIÃO, Murilo. *O pirotécnico Zacarias*. 19ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2000.

SCORZA, Manuel. Literatura: Primer Territorio Libre de América. Texto inédito de Manuel Scorza (Póstumo). Nodo 50. *Mariátegui - la revistas de las ideas*. 2006. Disponível em: <<http://www.nodo50.org/mariategui/literaturaprimerterritoriolibre.htm>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª edição. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Natureza e modernização em “O cacto”, de Manuel Bandeira

Nature and modernization on Manuel Bandeira’s “O cacto”

Wilson José Flores Jr.

Professor do Departamento de Estudos Literários, Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia/GO.

wfloresjr@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4278-3483>

Recebido em: 05/12/2018

Aceito para publicação em: 07/12/2018

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa em fase inicial de desenvolvimento que visa a analisar a construção literária de imagens da natureza em relação a diferentes figurações da modernização brasileira em Manuel Bandeira a partir de uma abordagem materialista. Neste texto, será analisado o poema "O cacto", escrito em 1925 e coligido em *Libertinagem* (1930), no qual natureza e cultura se combinam numa construção estética de primeira ordem que expressa uma crítica ativa à modernização brasileira.

Palavras-Chave: Manuel Bandeira. Poesia. Crítica marxista. Natureza. Modernização

Abstract

*This article is part of a research that aims to analyze the imagery of nature in relation to different aspects of Brazilian modernization in the work of Manuel Bandeira from a materialistic approach. The poem "O cacto" (The cactus), written in 1925 and published in the book *Libertinagem* (Libertinism) in 1930, is analysed, thus showing the combination of nature and culture in a highly complex aesthetic construction, which expresses a fierce criticism of Brazilian modernization.*

Keywords: Manuel Bandeira. Poetry. Marxist critique. Nature. Modernization

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, a natureza foi o centro do mais recorrente tipo de ufanismo de matriz romântica, no qual era símbolo e evidência de um “país novo, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro”, para falar com Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (1989, p.140). O “berço esplendido”, a exuberância e a beleza naturais e as riquezas fantasiosamente ao alcance da mão seriam o galardão de um país que ainda não era, mas que, inevitavelmente, haveria de ser grande, rico e, quem sabe, mais igualitário. Mas a natureza foi tomada também em sentido oposto, como índice da inferioridade nacional, da inaptidão intrínseca do jovem país para a civilização. O trópico, nesta acepção, é um ambiente onde viceja a indolência, a doença, a pobreza, a ignorância e o sofrimento sem remissão. O modernismo brasileiro tende a associar ironicamente as duas acepções, como se observa nas combinações ambivalentes que dão forma a *Macunaíma*.

No caso de Manuel Bandeira, embora parte importante de sua produção, direta ou indiretamente, remeta a imagens do país, não é por meio da natureza ou do primitivismo que o Brasil é figurado em sua poesia, mas sim por meio da memória, bem como de certa visão amena do passado e por meio de uma habilidade, a um tempo sutil e espantosa, de expressão do cotidiano. Destaque-se também o modo inconfundível como o poeta opera com sutilezas da “língua brasileira”, que nele surge mais fluida e natural do que em qualquer outro de nossos grandes poetas.

Manuel Bandeira, como se sabe, é um poeta bastante apreciado e indiscutivelmente celebrado. Sua obra, acentuadamente lírica, de tom elegíaco e conscientemente “privada”¹, tem sido lida, sobretudo, em chave biográfica e como expressão de um dos pontos altos da poesia modernista. Embora ambas as ênfases sejam legítimas e necessárias, são em si mesmas insuficientes. Além disso, colaboraram para que leituras que destaquem as relações entre a produção do autor e o processo social brasileiro acabem por ocupar lugar bastante secundário, diferentemente do que ocorre, por exemplo e justificadamente, com Carlos Drummond de Andrade. Parte da crítica fixou a imagem de um poeta voltado ao

¹ A expressão é de Otto Maria Carpeaux que relaciona a “poesia privada” de Bandeira com a “poesia pública” de Drummond: “[...] o mais privado dos poetas, é pai da nova poesia pública do Brasil [...]. Repetiu-se o milagre inglês do nascimento de uma ‘poesia pública’ originada de uma pura ‘poesia privada’, milagre impossível na França, possível no Brasil, porque a velha tradição francesa da poesia brasileira foi quebrada por uma corrente inglesa. Manuel Bandeira é o pai do poeta que é o seu digno filho, embora represente a mais perfeita oposição à poesia privada do mestre [...]” (CARPEAUX, 1999, p.438-439). Os termos, evidentemente, são discutíveis e a relação direta, controversa. De todo modo, encerra uma percepção cujos desdobramentos poderiam revelar-se importantes contribuições à crítica de ambos os poetas.

sublime que se desvendaria a partir do banal, dedicado a extrair poesia “de tudo, tanto dos amores quanto dos chinelos” (BANDEIRA, 1966, p.11), cuja “obra de maturidade” se erigiria sobre um “estilo humilde”, formando um conjunto de grande interesse e qualidade, mas essencialmente bem comportado. Imagem para a qual, frise-se, Bandeira colaborou imensamente em muitos textos e destacadamente no *Itinerário de Pasárgada*, de 1954. Embora tais características componham o estilo bandeiriano, não bastam para descrever o arco completo de sua produção que, além de plural, é repleta de arestas, hesitações e contradições, as quais, trazidas para o primeiro plano da análise, permitem analisar Bandeira consistentemente a partir da perspectiva crítica do materialismo histórico.

Retomando a argumentação, num poema como “Vou-me embora pra Pasárgada” não há menção à natureza (a não ser marginalmente), estabelecendo um contraponto ainda a ser explorado com o poema mais emblemático da literatura brasileira, “A canção do exílio”, de Gonçalves Dias². Em outros casos, como no poema “Boi morto”, por exemplo, a natureza surge como força livre e irrefreável de caráter exclusivamente material. Há também a presença de “paisagens diluídas”, repletas de chuva, quedas d’água, cujos sons são expressos como murmúrios, suspiros, músicas nas quais o poeta “ouve, de novo” as cantigas, “as *berceuses* tristes, os rondós, as canções que lhe acalentaram a infância” (BASTIDE, 1997, p.58). Numa síntese instigante, Roger Bastide afirma que

o mundo exterior existe, mas Manuel Bandeira não o apreende pela vista, porque a vista é, de todos os sentidos, o mais objetivo, o mais representativo, aquele que mais nos faz sair do nosso mundo interior. Ele o apreende antes pelo ouvido, isto é, como um conjunto de músicas. Por conseguinte, pelo lado mais subjetivo que se possa encontrar. (BASTIDE, 1997, p.58)

Destoando dessas tendências, em “O cacto”, o mundo é construído por meio da visão³ e de certo apelo tátil, pois a matéria formada é o centro da expressão, e a ideia da natureza pujante é mobilizada com conotação, combinações e desdobramentos bastante particulares. Vejamos:

O cacto

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,

² Entre as relações, destaco: na “Canção”, o eu lírico quer voltar, em “Vou-me embora” quer partir; na ‘Canção’ o exílio é lugar de solidão e tristeza, em ‘Vou-me embora’ o exílio é o lugar da realização de uma fantasia de fundo autoritário. No poema de Gonçalves Dias, a natureza é o elemento central da composição, já no poema de Bandeira, não há basicamente referência à natureza.

³ Evidentemente, há outros importantes exemplos de predomínio do visual na poesia de Bandeira, cito apenas alguns exemplos: “Água forte”, “Canção das duas Índias”, “Boi morto”, “A maçã”, “Peregrinação”. Para uma discussão mais alentada, leia-se a introdução que Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza escreveram para *Estrela da vida inteira*, em 1965, e o “Ensaio sobre a ‘Maçã’ (do sublime oculto)”, de *Humildade, paixão e morte* de Davi Arrigucci Jr.

Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade
de [iluminação e energia:

– Era belo, áspero, intratável.
Petrópolis, 1925
(BANDEIRA, 1993, p.127-128)

No poema, o cacto se impõe em sua enormidade como figura ativa associada a dois planos distintos de referências. No primeiro, há o uso do pretérito imperfeito e uma caracterização lírica do cacto por meio de associações de caráter elevado, enquanto no segundo há o emprego do pretérito perfeito numa sequência de feição narrativa, configurando em poucos e precisos traços um contexto histórico, social e geográfico específico que surge apequenado, mero palco em que se desenrola uma ação de ordem transcendente.

Em relação ao primeiro plano, conjugam-se nos versos iniciais referências culturais elevadas e a forma física, plástica do cacto, numa representação que combina aspectos materiais e transcendentais. A referência à estatuária vincula o cacto, inicialmente, a uma das obras mais importantes da arte helenística, o bem conhecido “Grupo de Laocoonte” (também chamado de “Laocoonte e seus filhos⁴”). Esse grupo escultural foi considerado por um crítico como Nigel Spivey como “o ícone prototípico da agonia humana” na arte ocidental (SPIVEY, 2001, p.25), expressando um sofrimento que não tem poder redentor nem carrega a promessa de qualquer recompensa, ao contrário do que tende a predominar na iconografia cristã (SPIVEY, 2001, p.27-28).

No caso de Ugolino, a referência do poema, ao que tudo indica, é à escultura de Jean-Baptiste Carpeaux, “Ugolino cercado por seus quatro filhos”⁵ (também conhecida

⁴ Laocoonte, como se sabe, era um sacerdote troiano de Netuno que critica enfaticamente a ideia de que o Cavalo deixado pelos gregos fosse um presente ou uma oferenda a Netuno, sendo antes um ardil que deveria ser imediatamente destruído pelos troianos. Embora estivesse certo, foi terrivelmente punido por sua ousadia por serpentes que surgem das águas do mar. A narrativa encontra-se na *Eneida*, de Virgílio, que narra o suplício de Laocoonte e de seus filhos no livro II.

⁵ Há ainda uma escultura de Ugolino feita por Auguste Rodin apresentada ao público pela primeira vez em 1906, em Paris. Rodin “fut certainement impressionné par l’*Ugolin* de Jean-Baptiste Carpeaux, célèbre groupe dramatique dont le sujet est tiré de *La Divine Comédie* de Dante. Vingt ans plus tard, après avoir reçu la commande de *La Porte de l’Enfer*, il dessina plusieurs fois ce thème

como “Ugolino e seus filhos” ou simplesmente “Ugolino”), esculpida entre 1857 e 1861, em Roma. Ugolino, como se sabe, é personagem de *A divina comédia*. Dante o encontra no nono círculo do inferno (dedicado aos traidores) no fim do Canto XXXII e os detalhes de sua história são narrados no Canto XXXIII. De todo modo, assim como o poema não remete à *Eneida* no caso de Laocoonte, mas à forma escultural, à matéria esculpida, ao apelo visual e tátil da “estatuária”, a referência a Ugolino e seus filhos não remete a Dante (a não ser indiretamente), mas ao conjunto esculpido por Carpeaux.



Fonte: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ugolino_and_His_Sons_\(Carpeaux\)#/media/File:Ugolino_and_His_Sons_MET_DP247545.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ugolino_and_His_Sons_(Carpeaux)#/media/File:Ugolino_and_His_Sons_MET_DP247545.jpg)>. Acesso em: 27 nov. 2018.

Na elaboração desse grupo escultural, Carpeaux, conscientemente, não se ateu às normas impostas à época pela Academia, que definia “uma ou duas figuras somente e um assunto tirado da Antiguidade ou da História Sacra”. O escultor, em carta a um amigo, afirmou ter pretendido “expressar as paixões mais violentas combinadas à ternura mais delicada”. No conjunto,

cada criança representa um passo em direção à morte. A expressão de dor e angústia do pai: o rosto, as mãos e os pés cerrados, a modelagem nervosa do corpo e

dantesque cher à ses aînés romantiques: fait prisonnier, rendu fou par la faim, Ugolin dévore ses enfants morts, ce qui lui vaut la damnation. Rodin représente le drame juste avant qu’il n’atteigne son paroxysme: Ugolin rampe sur le corps de ses enfants mourants mais il n’a pas encore totalement cédé à ses pulsions bestiales. Nu, grimaçant, à genoux, cet homme désespéré touche le fond de la dignité humaine; une pose aussi humiliante est profondément originale dans l’art de cette époque. Rodin plaça ce groupe en bonne place dans *La Porte*, puis choisit d’en faire également une œuvre autonome” (<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/ugolin-et-ses-enfants>. Acesso em 30/11/2018)

especialmente as costas, atestam o estudo cuidadoso realizado por Carpeaux do antigo Laocoonte, de Michelangelo [particularmente do afresco do Juízo Final na Capela Sistina] e do quadro “A balsa da Medusa”, de [Theodore] Géricault. (http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/sculpture/commentaire_id/ugolino-7160.html. Acesso em 30/11/2018. Tradução minha)

Jean-Baptiste Carpeaux foi o maior escultor do Segundo Império, tendo sido responsável por parte da decoração da Ópera de Paris⁶, para a qual produziu sua obra-prima, “A dança”. Ressalte-se a esse respeito a forte contraposição entre a festividade erótica de “A dança”, um monumento ao histérico desejo de “alegria e brilho” da Paris do Segundo Império⁷, e a constrição fossilizada de Ugolino.

Aliás, nesse sentido, Ugolino também contrasta com Laocoonte em um aspecto. Ambos são expressões do desespero, sendo a escultura helênica expressão de uma tentativa intensa e vã de se libertar de uma imensa força constrictora e a francesa uma expressão da constrição em si, petrificada na figura de Ugolino que se erige ao centro, rodeado por quatro crianças, duas como que mortas, duas tentando agarrar-se em desespero ao pai que nada pode oferecer. As esculturas, no poema, operam como facetas complementares do cacto.

No verso seguinte, a referência geográfica (o “seco Nordeste”) surge sob o manto diáfano da evocação, construída sobre duas imagens (“carnaubais, caatingas...”) as quais, mais do que reforçar a imagem material da seca, tendem ao onírico, à memória difusa, mantendo, ainda que em outra chave, a representação em nível imaterial e transcendente. “Carnaubais”, ao contrário do que possa parecer inicialmente, são árvores que remetem não à carência, mas à abundância, sendo a espécie popularmente conhecida como “*árvore da vida*” porque dela tudo se aproveita⁸. Há uma referência à carnaúba em *Macunaíma*, no

⁶ “Pour justifier l’exubérance décorative de l’Opéra de Paris qu’il avait réalisé dans les années 1860, l’architecte Charles Garnier affirmait: ‘C’est l’art qui y séjourne, at l’art ne doit pas être frappé de timidité; il a seulement besoin que la richesse ait de la dignité, parce que l’art, s’il peut danser la gavotte et le menuet, doit s’abstenir du cancan’. Sans doute pensait-il à *La danse* de Jean-Baptiste Carpeaux, apposé sur la façade de l’édifice. La construction de l’Opéra s’imposait comme la plus représentative des transformations urbanistiques de Paris sou l’impulsion de Napoléon III. [...] Le palais Garnier est l’expression architecturale la plus typique du Second Empire, caractérisée tant par une interprétation éclectique des modèles du passe que par une richesse ornementale niant tout idée de rationalité” (LES CHEFS-D’ŒUVRE..., 2017, p.112).

⁷ Sobre o Segundo Império, nenhum livro se equipara, em precisão crítica e relevância histórica, ao *18 de brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx. Sobre o ambiente artístico-cultural do tempo, destaco *Jacques Offenbach and the Paris of his time*, de Siegfried Kracauer, e a grande obra inacabada de Walter Benjamin, *Passagens*.

⁸ “Óleos vegetais são provenientes dos frutos (amêndoas) e a cera [seu principal produto], da palha. [...] O estipe serve para vigamento de casas e confecção de móveis; as folhas, depois de secas e delas retirada a

capítulo “A francesa e o gigante”, na figura de Caterina, uma boneca feita da cera da árvore por Piaimã (ANDRADE, 1996, p.51), e, mais diretamente, em *Os sertões*: “Se não existisse o umbuzeiro aquele trato de sertão, tão estéril que nele escasseiam os carnaubais tão providencialmente dispersos nos que o convizinhos até ao Ceará, estaria despovoado” (CUNHA, 1985, p.126). Os carnaubais, desse modo, antecipam as “feracidades excepcionais” da estrofe seguinte, mesmo em ambiente físico diferente marcado pela seca.

O último verso da primeira estrofe enfatiza o aspecto descomunal, desmedido do cacto que, inclusive, suplanta a *hybris* desta “terra de feracidades excepcionais”. “Esta terra” refere-se a Petrópolis⁹, lugar onde o poema foi escrito e onde o cacto se encontrava, precisão geográfica que se contrapõe à referência difusa ao “seco Nordeste”. Quanto ao emprego de “feracidades” em lugar de “fertilidade” (palavra muito mais comum), Davi Arrigucci Jr., em seu estudo desse mesmo poema, nota que a escolha lexical reforça “o estilo elevado e quase se diria [a] eloquência oratória, aliás condizente com a elevação sublime da dor humana nas imagens trágicas anteriores”. O crítico nota também que no vocábulo escolhido pelo poeta ecoam as palavras “fera” e “ferocidade” (ARRIGUCCI JR., 2000, p.71). Retomando a linha de argumentação que estaou desenvolvendo, observe-se, portanto, que a natureza surge aqui com conotação bastante diversa da visão ufanista a que aludi no início deste artigo. No poema em análise, o excesso, o desmedido são índices do indomável e do sofrimento: o cacto é figura rígida, altiva, solitária que se impõe à realidade social que, em contraste, surge palidamente no poema.

A segunda estrofe introduz uma sequência de caráter narrativo que se inicia com o “tufão furibundo” que completa o primeiro plano de referência na transição para o segundo plano, uma vez que destaca um evento específico, ponto de partida para a entrada em cena da cidadezinha. Antes de prosseguir nessa direção, note-se que o tufão é força da natureza, livre, desmedida, furiosa, personificada. Quanto à sonoridade do verso, note-se a aliteração de *f*, o impacto do “ão”, o martelado das oclusivas *t*, *b*, *d*, *p*, que marcam ritmicamente uma ação que se apresenta como intencional: o tufão, em sua sanha destrutiva, abateu o cacto que, por sua vez, agiganta-se, ainda mais, imediatamente após ser abatido. Essa ação, em certa medida mítica, realiza-se num plano histórica e materialmente determinado: trata-se de uma cidade brasileira um tanto acanhada e com feição colonial (os beirais do casario), mas nem por isso destituída de vários dos índices

cera, tornam-se um produto nobre para a confecção de esteiras, chapéus e outros artefatos”. (Fonte: <http://www.cnip.org.br/PFNMs/carnauba.html>. Acesso em 27/11/2018).

⁹ Além da indicação ao final do poema, há várias indicações feitas por Bandeira ao longo da vida. Destaco apenas uma, retirada de uma entrevista que o poeta concedeu a Paulo Mendes Campos, publicada originalmente na revista *Província de São Pedro*, em 1949. Perguntado “como nasceu o poema ‘O cacto?’”, Bandeira respondeu: “Nasceu da verídica história de um cacto formidável na Avenida Cruzeiro, hoje João Pessoa, em Petrópolis”. (CAMPOS, 1986, p.131)

de modernização, que são expressos no poema de maneira muito semelhante ao que se encontra em outros autores do período, como em Oswald e Mário de Andrade (bonde, automóvel e carroça sobrepostos, a rede elétrica). A mudança abrupta de planos produz estranhamento, com o progresso figurando como elemento difuso, alvoroço sem sentido, e não como processo dominante.

O último verso, isolado do corpo da segunda estrofe, retoma a caracterização do cacto realizada na primeira estrofe, mas agora de forma conclusiva e de modo muito conciso: três adjetivos em sequência, com o cacto de volta em sua dignidade e inteireza, como se o evento apresentado imediatamente antes pouco significasse. As consequências de seu tombamento estão apontadas e isto basta.

A conjugação das duas forças naturais, o cacto e o tufão, interrompe a reprodução cotidiana da cidade. O tom elevado e grave da primeira estrofe culmina na irrupção da cólera pura, sem objeto específico ou pretexto, rebaixando a cidadezinha, que destoa, em sua pequenez mesquinha, do arranjo predominante no poema, bem como da altivez do “belo, áspero e intratável” cacto, elemento central da representação elevada. A inversão em relação ao discurso oficial do progresso é evidente, construindo o cenário material historicamente determinado como presença dissonante que acaba sofrendo passivamente, ainda que pontual e provisoriamente, a ação de forças coléricas de ordem superior, a um só tempo aquém e além da consciência histórica imediata. Nesse sentido, observe-se que há duas temporalidades distintas em choque no poema: o tempo distendido da memória e do mito e o acontecimento pontual, historicamente circunscrito. Não se trata de uma oposição entre o *arcaico*, vinculado ao modo de produção colonial e às relações de poder dele resultantes, e o *moderno*. Mas do choque entre o passado imemorial, em que se movem os mitos, e a modernização cujas contradições e dinâmica internas não são objeto do poema. Natureza e cultura combinam-se formando uma força transcendente, além da história, das relações ordinárias, da razão instrumental e da “marcha do progresso”. Os elementos urbanos estão destituídos de brilho e não carregam em si qualquer promessa ou sentido, enquanto os elementos naturais manifestam-se sem motivação aparente como que a destacar a distância que os separa da mesquinhez instrumental, meramente utilitária do pequeno cenário social em que não figuram pessoas, apenas índices materiais. Tudo se passa como se duas abstrações se chocassem, uma elevada e outra baixa, a primeira carregada de sentido transcendente, a segunda, destituída de sentido e legitimidade.

O sofrimento, a que o cacto dá expressão, processa-se, assim, como que fora da história, remontando, de certo modo, à experiência humana ancestral. A referência

histórica figura como uma miniatura, como “uma agitação feroz e sem finalidade”¹⁰. O cacto e o tufão surgem agressivamente como forças indiferentes à mesquinhez ordinária. As referências à modernização não sugerem a ampliação contínua da dominação da natureza pela técnica. Ao contrário. Surgem como partes de um cenário apequenado e passivo que sofre a ação de forças incomparavelmente superiores.

A modernidade periférica, tal como aí configurada, não tem qualquer brilho e a crítica que se depreende do poema não se faz pela evocação do passado nem pela evasão. Faz-se a partir de um jogo estético de primeira ordem que torna a figuração do “progresso” uma nódoa, um elemento menor e menos relevante da paisagem geral. Ainda que, ressalte-se, a interrupção da iluminação e do fornecimento de energia elétrica tenha se dado por (curtas? longas?) 24 horas, o que ambivalentemente pode indicar tanto a força do enorme cacto quanto a resiliência de um processo social cego.

O descompasso, a dissonância e a falta de entrosamento operam no poema em vários níveis, construindo uma representação altamente elaborada de impasses históricos e sociais dos quais nunca nos libertamos: promessas de modernização nunca cumpridas, passado reeditado como momento constitutivo do “progresso”, desigualdade sem remissão, cisão, desagregação, violência em uma escala quase incompreensível. É a negatividade de nossa história tinindo continuamente, soterrando alternativas e fazendo-nos adernar entre a adesão tresloucada e a melancolia impotente.

Referências

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978. p.26-45.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 2.ed. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
_____. Ensaio sobre a “Maçã” (do sublime oculto. In: _____. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.21-44.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

¹⁰ Trata-se, claro, de referência a um dos versos finais de “Momento num café”, de *Estrela da manhã*: “Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade / Que a vida é traição / E saudava a matéria que passava / Liberta para sempre da alma extinta” (BANDEIRA, 1993, p.155).

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

CAMPOS, Paulo Mendes. Manuel Bandeira fala de sua obra: entrevista. *Travessia*, v. 5, n.13, p.124-140, 1986.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p.140-162.

_____; MELLO E SOUZA, Gilda. Introdução. In: BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*. 20.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p.3-17.

CARPEAUX, Otto M. Última canção – vasto mundo. In: _____. *Ensaio reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. v.1. p.429-438.


CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Brasiliense; Secretaria de Estado da Cultura, 1985.

KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach and the Paris of his time*. New York: Zone Books, 2016.

LES CHEFS-D’ŒUVRE du Musée d’Orsay. Paris: Éditions Place de Victoires, 2017. 319p.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

SPIVEY, Nigel. *Enduring creation: art, pain, and fortitude*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.



A última fase de uma figura da história universal é sua comédia. Os deuses da Grécia, já mortalmente feridos uma vez de modo trágico, no Prometeu acorrentado de Ésquilo, deviam morrer outra vez, agora de modo cômico nos diálogos de Luciano. Por que a história tem tal andamento? Para que a humanidade possa se libertar serenamente de seu passado.

K. Marx

(Introdução à Crítica da Filosofia do Direito de Hegel)

Resenha de Escritos ficcionais: Escorpião e Félix e Oulanem, de Karl Marx

Carlos Eduardo Ornelas **Berriel**

Professor da Universidade de Campinas.

berriel@iel.unicamp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-1814-7516>

Recebido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

Resumo

Resenha do livro MARX, Karl. *Escritos ficcionais: Escorpião e Félix e Oulanem*. Tradução Claudio Cardinali, Flavio Aguiar e Tercio Redondo. São Paulo: Boitempo, 2018.

Palavras-chave: Resenha. Escritos ficcionais. Marx

Abstract

Book Review by MARX, Karl. *Escritos ficcionais: Escorpião e Félix e Oulanem*. Tradução Claudio Cardinali, Flavio Aguiar e Tercio Redondo. São Paulo: Boitempo, 2018.

Keywords: *Review. Fictional writings. Marx*

É preciso levar a sério a filha de Marx, Eleanor, quando disse que seu pai “era o mais alegre e divertido de todos os homens”. Em outubro de 1837, com apenas dezenove anos, o jovem Karl compôs uma peça de teatro e um breve romance satírico, inacabados, nos quais ridiculariza e condena as convenções burguesas, o moralismo filisteu, a aristocracia e o pedantismo intelectual. São textos redescobertos em 1929, escritos por um Karl antes do Marx que conhecemos – composições raramente publicadas e que não despertaram grande interesse entre os marxistas, talvez mais identificados com o realismo socialista. Bem, eram apenas poucas páginas, uma brincadeira literária dedicada ao sexagésimo aniversário de seu pai, e nem o próprio autor lhes atribuía grande relevância. Entretanto, certamente é significativo que o grande filósofo tenha iniciado a sua vasta obra dessa forma, tão diversa do caminho que afinal trilhou.

Naquele ano, por indicação médica – pois adoecera por excesso de trabalho –, Marx deixou Berlim e estabeleceu-se, para repousar, em Stralow, uma vila de pescadores. Mas, em vez do descanso, optou por trabalhar intensamente. Entre seus principais interesses estavam a literatura e o teatro, e ele projetava até mesmo criar uma revista de crítica literária. Nessa ocasião, aprofundou-se nos estudos da filosofia, lendo “do princípio ao fim Hegel e a maior parte de seus discípulos”. Afastava-se definitivamente do romantismo e das filosofias kantiana e fichtiana. Foi nesse momento que escreveu as duas operetas – *Escorpião e Felix e Oulanem*.

Essas pequenas obras remetem à atmosfera cultural da Alemanha no período posterior ao Congresso de Viena, com a rejeição romântica do classicismo e a grande difusão da obra de Laurence Sterne, principalmente do seu *Tristram Shandy*. Esse romance, publicado entre 1759 e 1767, cobre de ridículo os estereótipos literários então dominantes, impondo um processo narrativo desconcertante, que o jovem Marx absorve em sua essência, com espírito irônico e antiacadêmico, numa demolição goliardesca do sentimentalismo burguês. Pois é dessa fonte literária, além de pitadas de E. T. A. Hoffmann, que o jovem Karl bebe em seu romance *Escorpião e Félix*, virando de ponta cabeça a trama, dando solavancos entre um episódio e outro, impondo e abandonando personagens a esmo e dissolvendo os lugares comuns narrativos, num divertido desprezo pela lisura formal do romance clássico.

Já o poeta romântico alemão preferido de Marx, Heinrich Heine, admirava em Sterne “um humorismo absoluto, no qual se fundem o sublime e o ridículo”. O ridículo, justamente, parecia adequado para a representação da vida burguesa. O procedimento literário da paródia, centrado na digressão, rebaixa as expectativas mediante um começo

que não existe, por uma conclusão mais adiante que não acontece, com solavancos e lacunas que desorientam o leitor. Esse procedimento seduziu Marx – a narrativa divagante, o enredo fragmentado, os atalhos de pensamento que se transformam em estilo. Por esse mesmo motivo, *Escorpião e Félix* teve uma existência editorial muito discreta – discretíssima, aliás.

Para nós é quase impossível, hoje, identificar todas as referências satíricas ali contidas, pois são expressões do desaparecido ambiente político-cultural alemão da primeira metade do século XIX. É um texto de ironia cortante contra os segmentos políticos da Berlim da vida universitária de Marx, com corrosiva paródia dos intelectuais pedantes e dos vazios acadêmicos eruditos. Satiriza os pernósticos docentes da escola histórica de Direito, dissolve os cacoetes românticos, localiza enfim – o que mais importa – os seus futuros adversários. Esse Karl ainda não é o Marx que conhecemos melhor, mas são claros os indícios do futuro filósofo materialista que despontam, principalmente quando os personagens acusam sentimentos que o autor atribui a distúrbios corpóreos – logo, materiais e físicos – em viva irrisão do que a literatura da época descrevia como sintomas espirituais.

Já *Oulanem* é um drama fantástico em versos, um suspense gótico igualmente incompleto. *Oulanem* é o anagrama da forma hebraica do nome Emanuel, nome bíblico de Cristo que significa Deus-conosco. Mas, nesse poema-tragédia, ambientado numa aldeia na Itália, nenhum deus está conosco e, conforme os versos de Mefistófeles no *Fausto*: “Tudo aquilo que existe merece ser destruído”. O jovem filósofo estava sob a influência dominante de Goethe e, sob essa luz, delineava sua visão da história e sua ideia de que o mundo precisava ser completamente revolucionado.

Karl ainda não era o Marx que escreveu que “a abolição da religião, como ilusória felicidade do homem, é um pressuposto da sua felicidade real”. Ainda não era, mas logo seria.

Referência

MARX, Karl. *Escritos ficcionais: Escorpião e Félix e Oulanem*. Tradução Claudio Cardinali, Flavio Aguiar e Tercio Redondo. São Paulo: Boitempo, 2018.

¿Crítica desde la derecha o desde la izquierda? Respuesta a Ernst Bloch¹

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>

Recibido em: 27/11/2018

Aceito para publicação em: 29/11/2018

¹ El presente artículo, escrito en 1943, fue publicado recién en 1984 por Miklós Mesterházi y György Mezei (MESTERHÁZI y MEZEI, 1984). Károly Urbán, historiador del Partido Comunista, encontró el texto en el Archivo Central del Partido del Instituto de Marxismo-Leninismo del Comité Central del SED (Partido Socialista Unificado de Alemania, por sus siglas en alemán), en la República Democrática Alemana. Lukács responde aquí al breve ensayo de Bloch “Der Nazi kocht im eigenen Saft” (El nazi se cocina en su propia salsa), que apareció en el periódico de la emigración alemana en México, *Freies Deutschland* (Alemania libre, abril de 1942, n° 6). Traducción de Francisco García Chicote (Universidad de Buenos Aires). Todas las notas son del traductor al español, quien se ha basado en la edición, las notas y la introducción de Miklós Mesterházi (MESTERHÁZI y MEZEI, 1984), a quien desea agradecer por la demás ayuda prestada. Entre corchetes angulares (“<””) se consignan tachaduras, y entre “/: :/” se señalan agregados. Entre corchetes (“[]”) se incluyen términos del original alemán.

Resumen

Traducción del artículo ¿Crítica desde la derecha o desde la izquierda? Respuesta a Ernst Bloch, de Georg Lukács

Palabras-clave: Traducción del artículo. Georg Lukács

Abstract

Translation of the article Critical from the right or from the left? Reply to Ernst Bloch, by Georg Lukács

Keywords: *Translation of the article. Georg Lukács*

Mi querido Ernst:

Ya han pasado más de treinta años desde aquella tarde, para mí inolvidable, en la que tuvimos nuestra primera conversación nocturna en diferentes cafés de Budapest y en las calles. Desde entonces, esta conversación fue retomada una y otra vez, en Florencia y Ravena, en Heidelberg, en Berlín y en Viena.⁵⁷ Siempre trató de cuestiones importantes. Siempre se mantuvo un cierto tono básico en estas conversaciones, si bien ambos, y con nosotros nuestras conversaciones, estuvimos sujetos a un gran cambio: casi siempre hubo entre nosotros un consenso respecto de la última meta, sin embargo, hubo igualmente casi siempre una divergencia, en ocasiones aguda, en los métodos. Pero creo que precisamente esta divergencia hizo que este diálogo fuese interesante y fructífero.

También hoy me compele tu ensayo⁵⁸ a una réplica que tiene, <en mi opinión>, como yo creo, igualmente el carácter de nuestras viejas conversaciones. Se trata nuevamente de cuestiones centrales: planteás el problema de la ideología fascista en su relación con el desarrollo alemán y formulás al respecto – muy correctamente – la pregunta: si Hitler cae, ¿entonces qué? La pregunta es /: más que:/ importante. Y el viejo fundamento del diálogo, nuestro consenso respecto de la última meta, el hecho de que el hitlerismo y todo lo diabólico que él ha fraguado deben ser erradicados, también está presente hoy. Pero también lo está el otro aspecto, nuestra divergencia respecto de los métodos, y por ello tomo la palabra, si bien lamentablemente en un alejamiento de muchos miles de kilómetros,⁵⁹ para que también en esta cuestión tenga lugar entre nosotros un posible acuerdo o, por lo menos, una clarificación de las visiones.

¿En qué punto nos separamos el uno del otro? Creo que el punto central de la divergencia reside en el hecho de que vos considerás a Hitler de manera aislada con relación al desarrollo alemán. ¿Qué resulta de esto? En primer lugar, la toma del poder de Hitler, los diez años de su dominio, la tenacidad de su resistencia contemporánea, permanecen como un enigma. En segundo término, si los nazis, como vos decís, se cocinaran realmente únicamente en su propia salsa, el señor Hitler sería realmente lo que él solamente se figura ser y lo que él deja anunciar sobre sí, es decir, un genio. Pues si lograrse llegar al poder sin un desarrollo precedente, que ha acarreado en el pueblo alemán una desmoralización social y moral tal que este haya podido también dejarse estafar por

⁵⁷ Lukács y Bloch se conocieron en Berlín durante el semestre de invierno de 1909-1910 a través de Georg Simmel. En 1912, Bloch visita Budapest y pasa luego la primavera con Lukács en Florencia y Ravenna. Durante esa estadía, convence a Lukács a ir juntos a Heidelberg, donde mantienen diversos vínculos con el círculo de Max Weber. Vuelven a encontrarse, luego de varios años de separación, en 1921 en Berlín, y luego, algunos años más tarde, en Viena. Sobre la relación personal entre Lukács y Bloch, véase Mesterházi (1984), Bloch (1984) y Zudeick (1992). La edición más completa del intercambio epistolar entre los dos amigos es de Mesterházi y Mezei (1984).

⁵⁸ Se refiere a “Der Nazi kocht im eigenen Saft” (El nazi se cocina en su propia salsa); ver nota 2.

⁵⁹ Lukács escribe desde Moscú; Bloch pasa su exilio en Nueva York.

un tal granuja; si hubiese realizado todo esto realmente a partir de su propia fuerza, sería realmente un genio. Vos querés, correctamente, desenmascararlo como un granuja talentoso, pero tu argumentación es más una exaltación que un desenmascaramiento. En tercera y última instancia, la pregunta “¿qué viene después de Hitler?” Decís que los antifascistas que investigan la prehistoria del fascismo “proveen sin quererlo y sin saberlo ciertos medios a la reacción para desvalorizar a tiempo también lo venidero que después de Hitler pueda venir desde Alemania”. Creo, por el contrario, que precisamente el aislamiento de Hitler respecto de las líneas de desarrollo políticas e ideológicas pasadas de la reacción en Alemania facilita y no complica una reorganización de las fuerzas reaccionarias dentro y fuera de Alemania.

Estas serían hoy pues nuestras diferencias de opinión. ¿Dónde yace la base? Me parece que en el hecho de que tu formulación de preguntas es demasiado abstracta. Hablás de que el fascismo es una manifestación internacional y decís más adelante que “sus raíces yacen en la economía, no en las cavilaciones [Bedenklichkeiten] del alma alemana”. Lo primero considero totalmente correcto. Pero no revela sobre nuestro problema absolutamente nada. Puede haber un fascismo alemán, italiano, finés etc.; podemos constatar en el plano teórico esta internacionalidad con la conciencia tranquila. Sin embargo, esto no dispensa a los antifascistas *alemanes* de la obligación de destruir la ideología del fascismo *alemán* con armas *alemanas*, del mismo modo que los italianos etc. están obligados a hacer esto sobre su *propio* terreno con sus *propias* armas. Solo en la medida en que cada uno cumpla con este deber /: suyo inmediato y encomendado por la historia:/ <sobre su propio terreno, con sus propias armas> – por cierto en una coordinación lo más internacionalmente posible de la lucha –, se puede combatir de manera concreta en el plano internacional una manifestación internacional como el fascismo. Ya el viejo demócrata Freiligrath vio claramente esta cuestión: “¡Poné orden en tu propia casa! ¡Poné orden y / resistí! Para cazar a Jellachich, ¡arroja tu / Jellachich!”⁶⁰

Considero la segunda frase correcta, a excepción del contraste. Pero tené en mente que la estructura económica, desde un punto de vista abstracto, es en los países capitalistas más desarrollados en su mayor parte similar... ¿por qué hay aquí fascismo y allí no? Decís que este está “por todos lados en la sociedad actual latente”. Eso puede ser correcto, y escritores americanos significativos como Jack London y Sinclair Lewis han escrito críticas sociales interesantes al pensar hasta el final esta latencia. Pero precisamente vos sabrás mejor cuán profundo es el abismo que separa lo <latente>

⁶⁰ Se trata de versos del poema “Wien” (Viena), aparecido en 1949 en la *Neue Rheinische Zeitung* (Nueva gaceta renana), el órgano revolucionario publicado por Karl Marx y Friedrich Engels entre 1848 y 1849. El poeta Ferdinand Freiligrath (1810-1876) participó activamente en los movimientos revolucionarios en Europa Central de 1848-9. Las líneas remiten al conde Josip Jelačić von Bužim, que jugó un papel destacado en los movimientos contrarrevolucionarios del período.

meramente posible de lo realizado.⁶¹ No es empero ninguna casualidad que el pueblo alemán haya soportado diez años de hitlerismo, mientras que en Francia ninguna opresión, ningún dominio de Petain o Laval, ninguna demagogia de De La Roque o de Doriot pudo acarrear un movimiento fascista digno de nombrar.

Por cierto, /:las:/ “cavilaciones del alma popular” <es> no ofrecen tampoco ninguna solución. El alma popular, para conservar la expresión, no es ninguna cosa en sí suprahistórica, sino más bien el destino <histórico> que se transforma históricamente de un pueblo. La concreta estructura socio-política surgida históricamente de este modo, la forma concreta de la economía, de la estructura político-social, de las tradiciones [Überlieferungen] ideológicas: de todas estas formas depende si el fascismo es un peligro latente o se torna en una realidad terrible, y con ello parte y factor del desarrollo histórico, del histórico destino popular. Ahora bien, de esto se sigue que la superación del fascismo es igualmente una parte, un factor de este destino. De esto se sigue, además, que la discusión acerca del camino histórico que condujo al fascismo conforma igualmente un factor integral de su real superación.

De esta manera llegamos al punto decisivo de nuestra discusión, a la cuestión del método. Me parece que aquí debe tratarse de una crítica realmente concreta. <Esta es justamente realmente independiente de> Tenés razón: <él> los nazis de hecho han intentado apropiarse de lo más variado.⁶² Pero de eso no se sigue que, en nuestra crítica, deberíamos permanecer en esta aleatoriedad. Más bien deberíamos constatar que <él> adoptaron muchos elementos radicalmente reaccionarios y los desarrollaron de manera aún más reaccionaria; otras cosas, que conforme a su esencia eran progresivas, las ensuciaron y falsificaron. Nuestra tarea es el restablecimiento de la verdad y la realidad históricas. Debemos diferenciar agudamente entre Gentz o Lagarde por un lado y entre

⁶¹ Referencia al concepto de latencia, que recorre toda la obra de Bloch. Mesterházi escribe al respecto: “El verdadero pathos de la filosofía blochiana parte de la idea de que en todo ser humano existe una pulsión utópica, una anticipación del estado de libertad, en la que las cosas no tienen ya una existencia independiente del objeto, en la que las barreras entre sujeto y objeto no pueden ya tener lugar. El ansia en el ser humano, su necesidad utópica produciría un excedente de subjetividad con respecto a su estado respectivo, un excedente que se realiza en sueños, ideologías, y en el arte, que consecuentemente no puede ser concebido desde el punto de vista de la sociología vulgar. El ansia de la subjetividad a la realización sería al mismo tiempo el descubrimiento de la voluntad del objeto, la libertad humana al mismo tiempo la realización del sentido de la naturaleza” (MESTERHÁZI, 1984, p. XXII).

⁶² Se lee en el ensayo de Bloch: “En la composición de la mentira, el nazi es original, pero toma el material donde lo encuentra. Lo toma del superhombre y del terruño, del socialismo y de la raza superior nórdica, del Anillo de los Nibelungos y de la Flauta Mágica (Goebbels la llamó “la excelsa canción de la humanidad alemana”), del antisemitismo y al Señor del Seboat, el Dios del Antiguo Testamento. En la cultura alemana, en las manifestaciones problemáticas de la cultura alemana, pero finalmente en toda la historia humana hay premisas de este tipo para el nazismo, es decir las premisas que se agarra un tunante para hacer mierda del oro o, en el peor de los casos, del oropel. Pero es un completo sinsentido dejarse timar por los nazis sobre un legado cultural alemán. O usar al nazi también solamente como medio de prueba y juicio de formaciones problemáticamente significativas del pasado. Para ello el marxista tiene a disposición otros medios, tales que no consisten en aceptaciones opacas de premisas y no le arrebatan a Hitler Wagner de las manos. De modo que Hitler finalmente se yerga gigantesco, flanqueado por un músico alemán, por un filósofo alemán” (BLOCH, 1984, p. 276).

Thomas Münzer o Hörderlin por el otro.⁶³ /:Independientemente de lo que los fascistas afirmen sobre ellos.:/

Pero esta concreción, esta completa independencia intelectual respecto no solo de las valoraciones de los mismos nazis, sino también de la precedente ideología de la fascistización tiene una determinación ideológico-política muy correcta: *toda crítica tiene una dirección*. Toma partido, por lo menos en el gran sentido histórico, si bien no necesariamente en consonancia con ningún partido organizado. Esta dirección es crucial para el carácter y para los resultados de la crítica. Desde un punto de vista abstracto, siempre hay solamente un sí o un no, una aceptación o un rechazo. Desde el punto de vista concreto es esencialmente otra cosa. Se pregunta: *¿de dónde* proviene una aceptación o un rechazo? *¿Desde la derecha o desde la izquierda?*

Aquí estaría por lo tanto nuestra diferencia metodológica. En tu ensayo, no hacés esta diferencia. Por ejemplo, decís sobre Nietzsche que “hasta el hastío debe hacerse notar que Nietzsche era un enemigo del Reich de Bismarck”. Recordarás de nuestras viejas conversaciones una de mis citas preferidas. Mi fallecido amigo de juventud, Leo Popper, solía decir: Es imposible convertir faltas gramaticales en peculiaridades de estilo mediante la repetición obstinada. Igualmente sucede con la cuestión Nietzsche-Bismarck. Visto de manera abstracta, es verdad que Nietzsche criticó ininterrumpidamente a Bismarck. Pero debe plantearse la pregunta: *¿Por qué* lo criticó? *¿De dónde* proviene esta crítica y *hacia dónde* va?

Nietzsche se ha expresado clara y sinceramente al respecto. Dice sobre el régimen de Bismarck: “En suma deseaba empero que la imbecilidad de los números y la superstición en las mayorías no se arraigara todavía en Alemania como en las razas latinas”. Nietzsche rechazó todos los problemas del momento de la época de Bismarck y dice: “Hay cosas más importantes, evaluadas contra las cuales estas cuestiones son únicamente cuestiones de fachada, por ejemplo, el creciente ascenso del varón democrático y el por ello necesario embrutecimiento de Europa y el *empequeñecimiento* del hombre europeo”.⁶⁴

Por lo tanto, Nietzsche no está en contra de Bismarck porque éste realizó la unidad alemana de una manera reaccionara, de la manera de una “revolución desde arriba” bonapartista, sino, por el contrario, porque éste era, para su gusto, *demasiado democrático*; porque se enrolló demasiado profundamente con la democracia; porque hizo

⁶³ Friedrich von Gentz (1764-1832), ideólogo alemán de la Restauración. Paul de Lagarde (1827-1891), filósofo de la cultura alemán, ideólogo del antisemitismo.

⁶⁴ Cita Lukács el fragmento póstumo 1885 / 34 / 109 y *Consideraciones intempestivas*.

concesiones demasiado grandes a la democracia. La crítica de Nietzsche a Bismarck es por lo tanto el tipo más puro de una crítica *desde la derecha*.⁶⁵

Esto no es ninguna casualidad. Nietzsche es celebrado por muchos intelectuales, incluso por /:varios:/ antifascistas como “espíritu libre”, y de hecho condujo una lucha contra Dios, contra el cristianismo, de hecho es esta lucha una parte esencial de su obra vital. Pero se debe, también aquí, plantearse la pregunta: ¿de dónde viene el odio de Nietzsche contra Dios? ¿De dónde viene y hacia dónde va su forma de ateísmo, de anticristianismo?

Tomemos a Voltaire, ya porque de hecho Nietzsche dedicó *Humano, demasiado humano* a su memoria. ¿Por qué Voltaire está en contra del cristianismo? Porque este constitu/:ía:/ el soporte religioso del absolutismo feudal, porque era un obstáculo contra el progreso democrático. También Nietzsche está en contra del cristianismo, pero por motivos completamente contrapuestos. Dejemos hablar otra vez al mismo Nietzsche. Dice en *El anticristo* sobre el cristiano que este “es rebelde contra todo lo privilegiado a partir del instinto más bajo; ¡vive, combate siempre por ‘iguales derechos!’” Dice más adelante: “El gran número se tornó señor; *triunfó* el democratismo de los instintos cristianos”. El cristianismo es por tanto despreciable para Nietzsche ya que es un movimiento democrático. Y para que no pueda haber ningún malentendido acerca de la línea genealógica, acerca de la relación con el presente, acerca de la base político-social de su anticristianismo, Nietzsche establece la siguiente línea de los fanáticos dignos de desprecio como “tipo opuesto al espíritu que se ha vuelto fuerte y libre”: Savonarola, Lutero, Rousseau, Robespierre, Saint-Simon. Creo que es superfluo citar más. /:La antítesis se halla claramente frente a nosotros: el anticristianismo de Voltaire es un trabajo de preparación ideológica para la Revolución Francesa; Nietzsche, por el contrario, es un eslabón en la cadena de aquellos reaccionarios que quieren eliminar la herencia, el influjo de la Revolución.:/

El anticristianismo de Nietzsche es, al igual que su posición contra Bismarck, solamente un factor de su lucha central: de la lucha contra la democracia. Es un <enemigo mortal,> un claro y decidido enemigo mortal de la democracia. Desde este punto de vista critica toda la cultura moderna. Rico en espíritu, de alto nivel, en varios casos individuales oportuno, pero siempre desde este atalaya, siempre desde el lado reaccionario, siempre desde la derecha.

⁶⁵ El original dice: “Die Kritik Bismarcks an Nietzsche ist also...” (La crítica de Bismarck a Nietzsche es por lo tanto...). Por razones de sentido, se ha modificado en la traducción.

<Nuestra debilidad> La inseguridad instintiva en tales cuestiones /:es:/ una típica debilidad alemana; es causada por el desarrollo no democrático de Alemania, por la falta de una vida pública en Alemania libre y agitada. Vivimos determinados fenómenos de la vida social moderna, entre ellos ante todo problemas generales de la democracia. Reconocemos su problemática, sufrimos su problemática, la criticamos. ¿Cómo podríamos hacer otra cosa, si vivimos en una época en la que la emergencia de la problemática interna de la democracia burguesa constituye un problema central del desarrollo social? Pero vivimos, sufrimos y criticamos sin siquiera pensar en el porqué o el desde dónde, en la derecha o la izquierda.⁶⁶ Cuán diferente experimenta un francés educado democráticamente: Anatole France, por ejemplo, ha vivido esta problemática profundamente. Está continuamente indignado por el mero formalismo de la igualdad en la democracia burguesa. Pero cuando la critica de manera cómico-burlona o indignado-patética, siempre intercede a favor de una igualdad real, de contenido, del derecho. Critica la democracia siempre desde la izquierda.

Te pido que compares la crítica de Nietzsche sobre Bismarck con esta crítica. /:Para Anatole France, la Francia de la Tercera República no es lo suficientemente democrática.:/ Para Nietzsche hay en la Alemania de Bismarck demasiada igualdad, demasiada democracia. Nietzsche se indigna de que Bismarck pacte en lo más mínimo con la democracia, de que haya disfrazado con una fachada de igualdad, con un parlamento objetivamente impotente, sobre la base del derecho electoral universal, la conservación de la hegemonía prusiana en Alemania, la conservación del poder de los Hohenzoller sobre Alemania. Demanda un dominio abierto de los “duros”, de la nobleza sobre la burguesía, de los capitalistas sobre los trabajadores. Es <nuestra> gran debilidad de varios antifascistas alemanes el hecho de que <nosotros> no noten<mos> u olviden<mos> esta tendencia decididamente reaccionaria de Nietzsche, de que no queramos darnos cuenta de que él critica todos los fenómenos esenciales de la vida social moderna desde la derecha.

<¿Es esto fascismo?> <¿Es Nietzsche un fascista?> ¿Es la filosofía de Nietzsche fascismo? Sin duda: no. O mejor dicho: *todavía* no es fascismo. Sería un sinsentido antihistórico nombrar fascista a Nietzsche, ya porque en 1890 *aún nadie* podía tener, por motivos socio-históricos, una ideología fascista. Nietzsche es, sin embargo, el pensador más significativo de una etapa histórica del desarrollo ideológico de Alemania que ha continuado el desarrollo de la ideología reaccionaria, y de hecho en una dirección que

⁶⁶ Aquí asume Lukács una vacilante posición de enunciación “alemana”.

/:ayudó:/, bajo condiciones más desarrolladas y agudizadas de las luchas sociales, /:a:/ engendrar /:ó:/ la ideología fascista.

Si constatamos esta conexión histórica, no debemos de ninguna manera olvidar la enorme diferencia de nivel intelectual y moral que separa a los fascistas de Nietzsche. Pero <nuestra> la gran debilidad político-ideológica /:de los alemanes, incluso muchos antifascistas,:/ consiste precisamente en el hecho de que <nosotros>, fascinados por el nivel intelectual y moral de Nietzsche, olvidan *qué* concretamente se tuvo por objeto y se alcanzó con estas grandes fuerzas intelectuales; que <nosotros> olvidan de dónde viene Nietzsche y *hacia dónde* va su teoría con necesidad lógica interna.

No estoy <entonces absolutamente> desde luego en contra de una valoración justa de Nietzsche. Pero ambos lados pertenecen a la justeza histórica, la justeza histórica descansa sobre el conocimiento de la totalidad [Totalität]. Y en efecto sobre la totalidad dinámica [bewegte Ganzheit], a la que pertenece ante todo la dirección. Por mi parte, se puede por lo tanto estimar tan elevadamente a Nietzsche, disfrutarlo tan intensivamente como se quisiese; pero cuando se desatiende esta tendencia principal de su actividad, surge una confusión peligrosa.

El desarrollo no democrático de Alemania, el dominio casi sin obstáculos de la reacción ha acarreado la interesante, pero para nosotros muy adversa, situación de que en cuestiones ideológicas se dan instintos políticos muchos más seguros en la derecha que en la izquierda. Metternich apreció y disfrutó de las capacidades intelectuales y estilísticas de Börne; Gentz las de Heine. Sin embargo, ninguno de ellos se dejó por un instante influenciar en sus tomas de posición políticas, incluso si dirigían estas medidas –como por ejemplo el decreto del *Bundesrat* de 1835–⁶⁷ inmediatamente contra los autores tan estimados por ellos. O pensá en la relación objetiva y personal entre Bismarck y Lassalle. Ambos reconocieron el nivel del otro, como hombres formados y de alta intelectualidad. Para Bismarck surgieron de este contacto conversaciones interesantes, estímulos para medidas sociales y políticas de las que pudo servirse bien para su bonapartismo reaccionario. Lassalle, por el contrario, fue arrojado a un derrotero reaccionario.

<A esto se le agrega sin embargo> Esta situación tiene un fundamento particular, específicamente alemán. Desde que existe la sociedad burguesa moderna, domina en Alemania, excepto por intervalos muy breves, la reacción. Está acostumbrada al dominio, a las decisiones políticas. Ha adquirido una gran práctica en el aprovechamiento y la valoración políticos de las ideologías. (Todo esto: a pesar de que la reacción alemana es,

⁶⁷ Se refiere a la prohibición de que se publicaran textos del grupo “Joven Alemania”, del que Börne y Heine formaron parte.

a raíz de su carácter burocrático, mucho menos talentosa que las de países en los que debió luchar ininterrumpida por el poder con el progreso).

La democracia alemana fue sin embargo raramente una fuerza política –incluso como oposición–. Sus ideólogos más importantes fueron mayormente ideólogos en el sentido estrecho de la palabra, raramente se les dio poner a prueba en el plano de la praxis las consecuencias políticas de sus propias decisiones intelectuales y aprender de estas experiencias. Por ello su carácter abstracto, su ideologismo; por ello la subestimación de las direcciones en la sobrestimación del nivel intelectual, etc. como un valor en sí.

XXX⁶⁸ Esta falta de oscuridad /:que surge:/, <esta> inseguridad, la confusión causada <que surge> por ella es una de las debilidades ideológicas más esenciales de todos los movimientos de izquierda en Alemania, y tampoco <nosotros> los antifascistas, a pesar de muchas experiencias amargas, están de ninguna manera libres de esta debilidad.

Vuelvo a Nietzsche. En tu interesante y lindo libro *Herencia de este tiempo* quieres rescatar en cuanto herencia de Nietzsche a lo dionisiaco. Decís: “Así fue arrojado el romanticismo al fuego; el arcaísmo, a la bestia; la filología, a una nave que zarpa ebriamente. La nave ha arribado; ahora se trata de *compartir el botín*, no teniendo en cuenta el ‘superhombre’ (este es fascismo claro como el agua), pero sí los elementos dionisiacos”.⁶⁹ Cito aquí con alegría lo que decís del superhombre, si bien, como ves, yo solo lo considero en cuanto camino al fascismo, no como “fascismo claro como el agua”. ¿Qué sucede sin embargo con la herencia de los “elementos dionisiacos”? Decís: “‘Dionisio’ es precisamente la ‘moral del esclavo’, un dios no desconocido, alegre, ante todo explosivo. Saturnales eran las fiestas de los antiguos esclavos, y la ‘cepa Jesús’, por más que la Iglesia la haya rebajado completamente, mostró en la guerra campesina más cristiana de todas menos moral esclava que lo que quieren los señores”.⁷⁰ Dionisio ha de ser entonces salvado como dios de un plebeyismo democrático, como patrón protector de la rebelión. En lo que concierne a la figura de Dionisio en los mitos griegos reales, estoy <muy> ampliamente de acuerdo con vos. ¿Pero que tiene que ver todo esto con Nietzsche, con el legado de nietzscheano? Tu concepción es especialmente inconsecuente y antinietzscheana cuando conectás las saturnales de los antiguos esclavos con la “guerra campesina más cristiana”. Nietzsche habría aceptado lo último, pero justamente como consecuencia necesaria y nociva del cristianismo <y>; lo dionisiaco era para él precisamente el concepto opuesto, lo anticristiano, lo aristocrático.

⁶⁸ El manuscrito es ilegible en esta parte.

⁶⁹ Cf. Bloch (1962, p. 359).

⁷⁰ Cf. Bloch (1962, p. 362).

El mito dionisiaco es, de hecho, democrático en Grecia. Pero el descubrimiento moderno de este carácter suyo no tiene nada que ver con Nietzsche, <solo con> pertenece al realmente grande investigador de los mitos antiguos, <con> /:a:/ Bachofen. Este dice: “La religión dionisiaca es por ello la profesión de la democracia... Desde los antiguos, Dionisio fue celebrado como el fundador de todo tipo de libertad e igualdad universal sobre la Tierra”.⁷¹ Tal vez me responderás: también Bachofen es reclamado por los fascistas como antepasado; ¿por qué deberíamos oponer en este caso resistencia y dejarles a los nazis a Nietzsche como precursor? Me parece que el motivo no es para nada tan complicado, si valoramos correctamente los caminos hacia la derecha y hacia la izquierda. Radica en el hecho de que los nazis desarrollan consecuentemente los pensamientos reaccionarios de Nietzsche –pensá en tu propio dicho acerca del superhombre–, mientras que se hallan obligados a deformar completamente a Bachofen para aprovechar para sí mismos ciertos aspectos de su actividad. Bäumler y Klages se aferran a la piedad de Bachofen respecto del mito, a su creencia en los mitos y mistifican desmedidamente esta tendencia secundaria en Bachofen. Rosenberg extirpa de Bachofen el universalismo histórico: el colosal descubrimiento de Bachofen de los dos períodos en el desarrollo de la humanidad, el del derecho materno y el del derecho paterno se torna en Rosenberg en una lucha de dos razas. En todas las “reverencias” fascistas a Bachofen se escamotea entonces precisamente su descubrimiento histórico fundamental, el descubrimiento del comunismo primitivo, lo que lo hizo precursor de la investigación progresista moderna, de Morgan y Engels. El hecho de que Bachofen, a pesar de su parcialidad romántica, sienta esta relación y establezca su conexión con Morgan al dedicarle sus “Cartas de anticuario” no molesta obviamente a los señores Bäumler, Klages y Rosenberg en lo más mínimo. Aquí se trata por lo tanto de una lisa falsificación reaccionaria, al igual que en los casos de Thomas Münzer, Hölderlin o Georg Büchner.

La situación en Nietzsche es diametralmente opuesta. Aquí continúan –mediados por Spengler y otros– los Bäumler & Co. la *línea esencial*, las tendencias *centrales* del pensamiento de Nietzsche /:la lucha contra la democracia como decadencia:/.⁷² Por supuesto, también lo critican. Eso se sigue justamente de la situación histórica de que Nietzsche no pudo ser un fascista consecuente en los años ochenta. Pero esta es una crítica de las inconsecuencias, históricamente necesarias, de Nietzsche y naturalmente a la vez una crítica desde la derecha. Por el contrario, Friedrich Engels pudo asumir análisis esenciales de Bachofen, por ejemplo, la grandiosa explicación de la “Orestíada” y de esta manera traducir los *pensamientos fundamentales* del gran investigador, /:el

⁷¹ Bachofen (1867, p. 151s.)

⁷² Alfred Bäumler, Ludwig Klages, Oswald Spengler y Alfred Rosenberg fueron pensadores pertenecientes al irracionalismo de derecha, incluso abiertamente nazi, alemán.

descubrimiento del comunismo primitivo:/, en la fecunda prosa del materialismo histórico y desarrollar progresivamente, mediante una importante crítica desde la izquierda, la tendencia progresista de sus ideas centrales <de su pensamiento central>.

Independientemente de su situación favorable específicamente alemana, la reacción tiene aquí otra ventaja. Está fundada ante todo en la cuestión misma. Es más fácil falsificar la realidad que penetrar en la verdad. Todo progreso descansa en la investigación de la verdad; toda reacción, en la falsificación de las líneas fundamentales del desarrollo histórico. Es claro que en un estado de cosas tal un poco más de falsedad de la propaganda reaccionaria no puede causar ningún daño. Nada cambia en la tendencia general si la plétora de interpretaciones históricas arbitrarias, falsas se incrementa aún un poco más. La verdad y el poder de penetración del progreso presupone el correcto conocimiento de todos sus factores. La falsedad, el error son aquí un cuerpo extraño molesto. Si este se queda en la carne viviente, puede causar serias contaminaciones. Ves cuántas razones tienen los verdaderos demócratas revolucionarios <la verdadera democracia revolucionaria> para la vigilancia combativa.

Justamente por esto nunca se trata de: compartir el botín. Los escritores, los eruditos nunca dejan inventarios de pensamientos muertos que podrían ser repartidos a voluntad, de los que podría ser adoptada cualquier pieza y arrojada de lado cualquier otra. Toda obra vital de un hombre significativo tiene una tendencia inmanente con una dirección determinada. Esta conforma una parte de la vida histórica de la nación. Sobrevive en ella, es desarrollada y de hecho de manera adecuada en la dirección progresista o reaccionaria que en ella reside, o es doblada, falsificada en su contrapuesto. Puesto que sin embargo se trata de la dialéctica viviente de pensamientos reales, nunca puede surgir algo verdadero progresista de un acopio de pensamientos reaccionarios.

Obviamente se trata aquí siempre sobre el núcleo, sobre la esencia. Cuanto mayor es la distancia temporal que nos separa de un pensador o un escritor, tanto más claramente puede tornarse visible este núcleo, tanto más puede desprenderse de él lo externo, lo que lo oculta. Y la lucha por la herencia, tan necesaria en lo ideológico como lo político –y tan mal conducida en general en Alemania– radica precisamente en fijar claramente este núcleo de una manifestación histórica, analizar la dirección viva, la tendencia eficaz más interior del fenómeno histórico en cuestión.

Ahora bien, aquí aparece nuevamente la pregunta central: ¿derecha o izquierda? Se debe preguntar siempre con toda firmeza: ¿esta tendencia fundamental es de derecha o de izquierda; ¿es, de acuerdo con su esencia, con su núcleo, progresista o reaccionaria? Y además: ¿es la crítica que se ejerce, mediante la que la manifestación histórica se torna en

una parte en un motor en movimiento de la vida intelectual del presente, una crítica de derecha o de izquierda? <De este modo surge para nosotros> Por ello nuestra gran tarea es: excavar las tendencias que han obrado en la historia alemana para nosotros, en nuestra dirección; criticarlas desde la izquierda y de este modo desarrollarlas progresivamente; mientras que /:estamos obligados:/ a combatir con todas las armas intelectuales aquellas manifestaciones que solo pueden ser afirmadas adecuadamente desde la derecha.

Repito: la inseguridad instintiva en estas cuestiones es una de las mayores carencias de la vida cultural alemana. Desafortunadamente, es demasiado poco conocida en nuestro país la crítica democrática de los rusos de los años cuarenta y sesenta. Pues aquí alcanzó su punto culminante en todo el desarrollo cultural presocialista la sensibilidad para esta tendencia de las manifestaciones culturales. En nuestro país solo se encuentra una tal seguridad respecto de los instintos políticos y sociales de manifestaciones culturales complicadas en Lessing (y parcialmente en Heine). Por lo demás dominó en nuestro país, incluso en sinceros y agudos demócratas, una gran confusión. O bien adquiere la vigilancia democrática tendencias groseras y vulgares, político–contenidísticas. La crítica de Börne a Goethe y Hegel es un tipo característico de esto. Una tal crítica no puede ejercer ningún efecto /:verdaderamente amplio:/, fructífero y duradero a causa de la violación tendenciosa de las manifestaciones nacionales más importantes. O, lo que es aún más frecuente, se pierde la orientación de las direcciones a causa de la admiración respecto del nivel del pensamiento o de la escritura. Esto tiene como consecuencia que tonos de pensamiento reaccionarios desemboquen ininterrumpidamente en nuestro país en la ideología de escritores progresistas y causen confusiones peligrosas.

El peligro que aquí surge y la necesidad de combatirlo son muy grandes, precisamente porque las tendencias reaccionarias –y ante todo el fascismo– tienen su base económica objetiva, precisamente porque las tendencias universales a la reacción –y ante todo también al fascismo– son internacionales. Por eso crecen por todos lados de manera espontánea, por eso inundan la ideología incluso de los hombres de intención parcial o totalmente progresista... cuando no es combatida de manera ininterrumpidamente eficaz por una crítica de izquierda históricamente fundada, instintivamente segura, correcta. No se trata por lo tanto de un fatalismo fatídico, no de una fácil repartición de la herencia, del botín, sino de la dura lucha de tendencias sociales vivas que surgen forzosamente a partir de la vida social de todo pueblo.

No se puede repetir suficientemente cuán decisiva es la seguridad instintiva para la esencia correctamente percibida de las manifestaciones históricas en el desarrollo cultural de un pueblo. Pues si uno no percibe correctamente esta dirección fundamental esencial, le falta todo criterio. Precisamente aquellas escalas que aparecen en la superficie como las

más evidentes se revelan en la praxis muy frecuentemente como engañosas. Se cree por ejemplo con frecuencia que el enemigo común supone a la vez una dirección interna común. Esto es muy frecuentemente un serio error.

Pensá nuevamente en la relación Bismarck–Lassalle. Bismarck debió luchar con la democracia alemana, con la burguesía liberal para imponer su forma de solución de la unidad alemana. Al mismo tiempo tuvo lugar en Alemania el proceso de separación de la democracia proletaria de la burguesa, la liberación por parte de las organizaciones proletarias que apenas se formaban tanto externa como internamente respecto del influjo conductor de la burguesía liberal. Si por lo tanto en este tiempo apareció Lassalle con una aguda crítica de la debilidad de la resistencia de la burguesía liberal contra Bismarck, esto era /:en sí:/ correcto; si extendió esta crítica política sobre manifestaciones culturales, literarias y filosóficas, esto era en sí igualmente correcto. Fatal fue solamente que haya concebido a la burguesía liberal como *enemigo común* con Bismarck. Pues este combatió a la burguesía liberal desde la derecha, mientras que el movimiento proletariado creciente y los pequeños dispersos restos de la democracia del 48 la combatieron desde la izquierda. Mediante esta concepción fundamentalmente falsa de las direcciones esenciales de la vida política y cultural de Alemania en los años sesenta Lassalle no contribuyó a clarificar y desarrollar la democracia alemana (ni la burguesa, ni la proletaria), sino que por el contrario dejó en la estacada al por entonces débil o ambiguo, vacilante movimiento democrático hacia una solución progresista de la unidad alemana, contribuyó a la victoria del bonapartismo bismarckiano.

Naturalmente, esta relación no es tan simple incluso desde el lado de Lassalle. Intentó mantener las diferencias de principio, la posibilidad de separarse. Pero en el osado juego de comer cerezas con el diablo,⁷³ sufrió en la práctica una derrota total. Y <también aquí> es muy provechoso recordar que también aquí el famoso problema del “nivel”... jugó un papel muy grande; Lassalle destaca por ejemplo en sus conocidos discursos renanos, en los que fueron proclamadas las consecuencias de la alianza, que Bismarck, si bien un enemigo, también es un hombre verdadero, a diferencia de los representantes liberales, que son viejas solteronas. /:Más allá de lo que uno pueda traer a colación para excusar a Lassalle,:/ <Sin embargo> aquí aparece /:empero:/ una confusión importante, sintomática y fatal para el desarrollo alemán: una caída en la reacción a partir de una crítica apasionadamente impaciente del capitalismo. Lassalle no entendió el problema central de su tiempo, la cuestión de si la unidad alemana había de emerger de un modo democrático o antidemocrático. Por ello, en vez de criticar a la burguesía liberal desde la izquierda, y

⁷³ Se trata de una expresión coloquial, con *cierta* presencia en la literatura fáustica, que advierte sobre el peligro que representa intentar acordar *bona fide* con las autoridades. Aparece en la compilación de fábulas tardomedieval de Ulrich Boner: “no es bueno comer cerezas con el señor / [...] / quien quiera comer cerezas con él / este le tira los carozos / en los ojos...”.

de esa manera clarificar a la democracia burguesa alemana, desarrollarla, educar al emergente partido de los trabajadores para la lucha por una democracia revolucionaria, se adhirió a la crítica de derecha de la burguesía liberal y con ello causó un daño difícil de subsanar al desarrollo democrático de Alemania.

Pues se trata aquí de mucho más que un error táctico único. Desde la teoría del estado lassalleana, que en su aplicación, el hecho de que el primer paso al socialismo tiene que suceder a través del estado prusiano de Bismarck, de la cual provino la teoría del “crecimiento superador” de este Estado prusiano hacia el socialismo, hasta el rol revolucionario de Federico II en Prusia, penetraron en la historia alemana un montón de pensamientos reaccionarios en el movimiento obrero alemán. E incluso si un hombre de la sensibilidad democrática genuina de Mehring quedó fascinado por el “nivel” de Lassalle en estas cuestiones y no estuvo en condición de criticar correctamente desde la izquierda los malos caminos aquí tomados hacia el campamento de la reacción, no debe maravillar que aún hoy sobrevivan en el movimiento obrero muchas concepciones dañinas y reaccionarias de este tipo.

Estos son solo algunos ejemplos de la historia y la historia intelectual alemanas. Desafortunadamente pueden acrecer muy fácilmente, pues casi todo paso de nuestro desarrollo político e intelectual muestra los síntomas de esta inseguridad de instinto de la izquierda alemana. Aquí se trata entre nosotros no de una completitud histórica, sino de una clarificación de las consecuencias, y esto se <te> ha vuelto claro a partir de estos pocos ejemplos, como espero.

Hablás de la caída de Hitler. Con razón, pues es tarde o temprano inevitable. ¿Después qué? En mi opinión, después debe *implementarse* <comenzar> más que nunca la lucha contra toda ideología reaccionaria. Precisamente porque tenés razón en la cuestión de la base económica, del carácter internacional de las tendencias reaccionarias, del fascismo, el período después de la caída de Hitler –¡finalmente!– debe ser incluso en Alemania un período de la lucha clara y decidida contra *toda* ideología reaccionaria. Creo que ya no es necesario adentrarse detalladamente en las razones. <Es claro que> Esto debe suceder, para que no puedan fortalecerse *nuevos* usufructuarios de la problemática económica de nuestra época, de la solidaridad internacional de las corrientes reaccionarias. Para que –¡finalmente!– surja un movimiento realmente democrático, una ideología realmente democrática, consciente de sus metas, sólida, procedente de la vida alemana, de las existentes pero enterradas tradiciones de la historia alemana, que rompa radicalmente con todas las formas de manifestación de la miseria alemana.

Por lo tanto, no es de ninguna manera un deporte filosófico buscar los precursores del fascismo, sino una necesidad ideológico-política actual y abrasadora. Suena muy radical cuando decís “El nazi se cocina en su propia salsa”. <En realidad> En la práctica les das, excepto a Hitler y Rosenberg, a todos los reaccionarios alemanes de antemano una amnistía intelectual y un campo de acción político, ideológico. Pues es claro que después de la caída de Hitler, todos se apurarán por arrojar “Mi lucha” y “Mitos del siglo XX” al estercolero. Eso es tan justo como correcto y beneficioso. ¿Pero qué se alcanza así, si todas las fuentes brotan tranquilas, a partir de las cuales luego de un cierto tiempo un nuevo tunante, un nuevo veneno para el pueblo alemán pueda fermentar? Por cierto solamente si a través de la vigilancia ideológica democrática no nos echamos al hombro tales intentos.

Sé que en esta meta estamos completamente de acuerdo. /:Solo es una:/ lástima que nuestro dialogo sobre las discrepancias en el método tuvo que convertirse, /:de acuerdo con la forma:/, en un monólogo paralelo. Tal vez sea sin embargo posible que estas líneas mías ayuden a hacerlo un diálogo fluido.

En vieja amistad, tu

Georg Lukács

Referencias

BACHOFEN, Johann. *Die Unsterblichkeitslehre* [La doctrina de la inmortalidad]. Berlin: Keiper, 1867.

BLOCH. Ernst. “Der Nazi kocht im eigenen Saft”. En: MESTERHÁZI, Miklós y György MEZEI (eds). *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokumente zum 100. Geburtstag* [Ernst Bloch y Georg Lukács. Documentos para el centenario de sus nacimientos]. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archivum, 1984, 274–277.

BLOCH. Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1962

MESTERHÁZI, Miklós y György MEZEI (eds). *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokumente zum 100. Geburtstag* [Ernst Bloch y Georg Lukács. Documentos para el centenario de sus nacimientos]. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archívum, 1984.

MESTERHÁZI, Miklós. "Vorwort" [Prólogo]. En: MESTERHÁZI, Miklós y György MEZEI (eds). *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokumente zum 100. Geburtstag* [Ernst Bloch y Georg Lukács. Documentos para el centenario de sus nacimientos]. Budapest: MTA Filozófiai Intézet, Lukács Archívum, 1984, I-L.

ZUDEICK, Peter. 1992. Ernst Bloch. Vida y obra. Valencia: Alfons el magnánim.

