

DE LA UTOPIA A LA MANIPULACIÓN. Definiciones del arte en el marxismo occidental

Ariane Díaz
IPS Karl Marx

Entre quienes han estudiado el tema, la definición del “marxismo occidental” varía en cuanto a quiénes incluiría y la valoración de sus aportes. Pero lo que la amplia mayoría señala es la importancia que éste le habría dado a los temas culturales. Perry Anderson, quien ha escrito la más difundida lectura de esta tradición, señala un desplazamiento de los temas clásicos del marxismo a este tipo de temáticas como una de sus características centrales. A estas definiciones en torno al arte y la cultura de esta tradición dedicaremos esta ponencia (sin pretender agotar el conjunto de sus posiciones), en sus autores más destacados: Lukács, Benjamin, Adorno y Horkheimer¹.

ARTE COMO UTOPIA

Entre las influencias que estos autores recibieron durante su formación, la de Simmel fue quizá la más perdurable, sobre todo sus planteos alrededor de la “tragedia de la cultura”, reflejada en el interés por la crítica cultural que los marxistas occidentales desarrollarían. No nos ocuparemos del conjunto de problemas que supusieron el pasaje de las iniciales formulaciones de estos autores y su adopción del marxismo como perspectiva, pero señalemos que no casualmente estas nociones respecto a lo que se oponía al “espíritu burgués” dominante estaban encarnadas en el terreno del arte.

Veamos, desde la perspectiva marxista adoptada, dos definiciones centrales que de aquí en más serán base común en distintas disputas que entre ellos se entablarán.

En primer lugar, el arte será considerado una forma de “conocimiento” de la realidad con una característica diferencial considerada central. Éste permitía la unidad entre lo objetivo y lo subjetivo, lo esencial y lo fenoménico, que le daba la posibilidad de penetrar en la alienación propia de la sociedad capitalista. Su legalidad no era la legalidad interesada e instrumental del mercado capitalista. La actividad artística era la contraparte de la actividad alienada y desubjetivizada de las fábricas. La conocida polémica “sobre el realismo” del año '38, de la que participarán Lukács, Brecht y Bloch, aun con sus importantes diferencias, tiene esta base común: al modo del realismo clásico defendido por Lukács contra el arte expresionista, o al modo de ciertas expresiones vanguardistas mejor vistas por Bloch y practicadas por Brecht, de lo que ninguno duda es de que con tales procedimientos el arte logra penetrar la realidad social. En segundo lugar y derivado de ello, el arte permitía criticar esa realidad, no mediante la propaganda explícita sino por su propia existencia, mostrando aquello que la sociedad no era, pero podía ser. La defensa del realismo artístico para Lukács tendrá esa base: sus críticas a las formas vanguardistas respondían a que, en su lectura, la totalidad expresada en las obras realistas que permitía percibir sus conexiones, era desarmada por las formas fragmentarias que utilizaban las vanguardias, plegándose así más que criticando la fragmentariedad cosificada de la vida social.

¹ No todos son exactamente de la misma generación (entre el mayor y el menor hay 18 años de diferencia). Sin embargo, dado que el marco social y político en que se forman es el mismo, nos referiremos de conjunto a su contexto.

Benjamin aborda este carácter utópico vía el mesianismo que impregna su obra: si en 1916 había considerado que la poesía conservaba un uso del lenguaje no instrumental (entendido como herramienta comunicativa), sino místico, donde la cosa y el nombre eran lo mismo, en sus escritos posteriores mantendrá estas posibilidades de “iluminaciones profanas” en corrientes artísticas modernas, como el surrealismo (más adelante veremos sus planteos sobre el cine).

Adorno, años después, hará eje de sus teorizaciones del arte en esta diferencia, aduciendo que la función social del arte es justamente no tener función social alguna, y de esta manera permanecer en una ubicación crítica de esa sociedad.

En los análisis artísticos y culturales desarrollados estas concepciones irán acompañadas de una perspectiva sociológica y filosófica, por la que son mayormente conocidos. Pero lo que queremos destacar es que el arte aparece como aquella “utopía” que se contraponía al mercantilismo y utilitarismo capitalista, permitiendo así integrar para estos autores el entusiasmo por la revolución con los temas en los que se destacaban previamente. Pero la “utopía” de estos autores no será un escape de la realidad, sino en tanto posibilidad de mostrar dentro de esta sociedad alienada aquello que ésta podría ser. El arte es desmitificador, no en tanto propaganda explícita sino por características que lo definen como actividad.

Cabe destacar una característica recurrente de esta tradición: la cerrazón frente a los desarrollos de otras tradiciones. Aunque en muchos casos estaban en contacto y conocían los planteos y discusiones de otros marxistas, sobre todo en la URSS, donde al calor de la revolución se dieron abiertas e iracundas discusiones alrededor del arte y la cultura, con la excepción de Benjamin refiriéndose a Trotsky, ninguno de ellos dialogó o se pronunció sobre las discusiones dadas antes de la instauración del realismo socialista, donde estuvieron en cuestión tanto la evaluación de las vanguardias, la relación del arte con la vida cotidiana, la definición de qué sería un arte socialista, o qué hacer con la tradición previa, entre otros problemas planteados hacia la década del '20, todos ampliamente discutidos posteriormente por los marxistas occidentales.

ENTRE EL FASCISMO Y EL STALINISMO

El ascenso del fascismo en Alemania y la derrota de los procesos revolucionarios europeos teñirían la vida y la producción teórica de estos autores. Pero veamos cómo la discusión que los llevó de la utopía a la decepción se desarrolló alrededor de un tema que iría cobrando peso y mostrando un cambio respecto a las visiones previas: el desarrollo de la industria cultural. Compararemos “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1982), texto de Benjamin de aproximadamente 1936, y *Dialéctica del iluminismo* (Adorno & Horkheimer, 1987) de Adorno y Horkheimer, de 1947. La diferencia de años debe prevenirnos sobre comparaciones demasiado directas. Pero creemos posible este diálogo primero en tanto llama la atención la contraposición casi punto por punto que los frankfurtianos presentan respecto a lo dicho por Benjamin, y aun más importante, porque los acontecimientos de esos años de diferencia son justamente aquellos que parecen haber marcado los posicionamientos que queremos analizar.

En la historia del arte Benjamin ve la emergencia de dos polos que señalan la percepción de las obras de arte: son los polos “cultural” y “fruitivo”, que marcan un cambio histórico entre el arte medieval y el arte en el período capitalista. En el primero habría un predominio de funciones de tipo religioso y en menor medida de entretenimiento de la corte. El desarrollo del capitalismo, el proceso de secularización que abrió y la desaparición

del mecenas reemplazado por el mercado, produjeron la disminución del valor “cultural” a cambio del “fruitivo”. La aparición de la reproductibilidad técnica fortalecería este segundo polo, abriendo nuevas posibilidades.

En el teatro, por ejemplo, el espectador observa un personaje representado en un cuerpo humano y no puede separar ambos aspectos. En el cine, en cambio, la mediatización de la maquinaria produce una relación más lejana y permite al actor no tener que interactuar con el público según sus reacciones, mientras en el espectador produce una mirada potencialmente más crítica. De conjunto, ésta y otras técnicas del cine tienen el efecto de un *shock* que produce un cambio en la percepción que se viene incubando en la vida de las metrópolis modernas. Para Benjamin, las técnicas del cine preparaban a su manera a los hombres para poder habituarse a una vida en la ciudad que necesitaba de una nueva forma de percepción. Hay aquí una definición de una importante característica dada por Benjamin al arte: su capacidad de expresar “demandas” que todavía no están resueltas en la realidad (aunque sí incubadas) y con ello aparecer como “adelantado” a ella.

También aquí sienta Benjamin importantes bases para un modelo de percepción distinta a la de los polos tradicionales en el terreno artístico: la crítica de las masas es una crítica relacionada a su propia práctica vital, es decir, no atada a la autonomía social del arte propia de la burguesía que, si bien lo había ayudado a desprenderse de la función religiosa, lo mantenía alejado de las masas. Este planteo de unir arte y práctica vital, eje de las vanguardias históricas, es la alternativa que Benjamin busca también en el terreno de la crítica como una nueva posibilidad de percepción. Utiliza, para ejemplificar lo que habría que lograr con esta nueva relación, las dos actitudes actualmente disponibles frente a un edificio: la contemplación propia del turista y el uso como espacio propio del que lo habita. Una percepción distinta sería poder apreciar el edificio en estos dos aspectos reunidos, es decir, una percepción propia de una vida donde lo estético no esté erradicado de la vida cotidiana y elevada al limbo de lo “bello”.

Así, si se ha perdido el fundamento cultural, Benjamin tampoco considera que debemos conformarnos con el polo fruitivo. Deberá darse otro fundamento para el arte: el político. No se refiere a algún tipo de precepto derivado de una afiliación política dada, sino político en tanto práctica activa y conciente opuesta a la pasividad de la percepción cultural o fruitiva, y que por ello se relaciona con la vida cotidiana, la actividad de las masas y sus posibilidades de uso.

Tal percepción ni arte son posibles, dirá Benjamin, en los marcos de la sociedad capitalista. Para ello se necesita un cambio en la sociedad, que los artistas no siempre ven de forma precisa. No sólo en la crítica a los dadaístas por nihilistas en este texto, sino también en su artículo sobre el surrealismo, marcará Benjamin los límites de las posiciones políticas de muchos vanguardistas. Pero en esas fuerzas desatadas Benjamin ve elementos importantes para una crítica y práctica revolucionaria en el terreno del arte. A ello se refiere cuando propone un fundamento “político”, entendido en sentido amplio, si bien un contexto acuciante de esos años y de su propio país llevará esta discusión a un terreno más directamente de lucha política con que cierra su artículo: el ascenso del fascismo mostraba los peligros que supone ciertos “usos” del arte por parte de la burguesía. Éste utilizaba el arte para propaganda del régimen y también hace uso de los medios técnicos: en suma, aquello que podría ser utilizado para ampliar la percepción, se utiliza para embotarla y ocultar sus intereses. Ahí hay una pelea a dar, evidentemente, y al parecer en estos años la pelea no se consideraba ni ganada ni perdida.

LA DECEPCIÓN

Desde la perspectiva de la negatividad social del arte adoptada por Adorno y Horkheimer, ¿qué podrían opinar de esa mayor cercanía con las masas? Casi al revés de Benjamin, para ellos ese acercamiento malogra definitivamente sus posibilidades críticas: su uso reaccionario en manos de la burguesía es la afirmación de la sociedad tal cual está. Sobre todo a partir del desarrollo del cine de Hollywood, los autores señalarán que los industriales cinematográficos están relacionados con los de otras ramas industriales, por lo cual tienen intereses en común que defender. De allí se derivan varias consecuencias.

Si Benjamin decía que el acercamiento del arte a las masas permitía más crítica por parte de éstas y que el arte “prefiguraba” elementos aun dispersos en la vida social y de esa manera ayudaba al hombre a relacionarse con ella, Adorno y Horkheimer ven entre la industria cultural y la realidad hay una continuidad que es perjudicial, obturando las capacidades críticas: entre del cine a la calle, dirán, uno no nota que haya muchas diferencias. Peor, “los golpes que uno recibe en el cine” nos habitúan a soportar los golpes en la vida real, acostumbrándonos a una realidad dada. Por ejemplo, la industria cinematográfica descubre que los reyes como personajes no funcionan porque no permiten la identificación; y se comienza entonces a poner como protagonistas a “gente común” que progresa “con su propio esfuerzo”. Eso produce en el espectador una identificación según la cual considera que puede llegar al éxito con su esfuerzo, o bien que tal éxito depende, como en muchas películas, de factores azarosos.

Otro punto donde parecemos estar en las antípodas de lo dicho por Benjamin es en lo que respecta a la separación entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio. Para los frankfurtianos, cuando las masas se “entretienen” en el cine a la salida de sus trabajos, siguen a merced de los capitales industriales, porque la industria cultural utiliza las mismas formas de producción que existen en la fábrica. Otra contraposición clara hay en lo que respecta a las necesidades: si para Benjamin el arte aportaba en necesidades que tenía el hombre en su vida cotidiana, para Adorno y Horkheimer es la industria cultural la que crea pseudo-necesidades y las satisface estandarizadamente, necesidades que no son del público sino de la propia industria cultural. Incluso los gestos anti-industria cultural son producidos por ella misma, manejados dentro de su propio sistema: los gestos de rebeldía que en las vanguardias históricas era una verdadera crítica respecto de la institución del arte, la industria cultural los absorbe y reproduce como “mentira”.

Estos distintos planteos de Benjamin y Adorno y Horkheimer dibujan muchas preocupaciones en común pero distintas perspectivas para el cine y del conjunto del arte, desde el entusiasmo de las vanguardias que acompañaron a la revolución, al fascismo. Muchas de las posibilidades fueron truncadas, sin duda, visto el panorama desde hoy. Las diferencias son las que parecen dibujar en el desarrollo del cine los cambios sociales y políticos transcurridos de uno a otro momento de enunciación: de las esperanzas de Benjamin a la decepción de Adorno y Horkheimer alrededor de las manifestaciones artísticas vueltas “industria”. Ya no sólo no son expresiones críticas sino que funcionan como ideologías en su peor acepción, como falsa conciencia, y aun peor, como forma de manipulación.

Una vez más, la falta de atención a otros planteos contemporáneos llama la atención. No sólo el fascismo hacía propaganda del régimen reprimiendo las expresiones artísticas y culturales críticas y buscando sus propios nuevos bufones. El stalinismo también imponía al arte estas restricciones a la vez que lo utilizaba como recurso privilegiado para fundar un nuevo mito, el de Stalin, como caracterizan para el año ‘38

Breton y Trotsky en el “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”. En este caso, la cerrazón es también un problema político. En el caso de Lukács, si bien fue quizá el que más de cerca sufrió los vaivenes de la política stalinista, su defensa del realismo en la polémica del ‘38, si bien estaba lejos de defender el naturalismo rampolón propulsado por Zdanov, estaba lejos también de pronunciarse cabalmente en contra, sobre todo teniendo en cuenta que no sólo se trataba de condenas al ostracismo sino de purgas, asesinatos y campos de concentración. En cuanto a los otros autores, con la excepción de Benjamin ya señalada, la crítica al dogmatismo stalinista no parece haber superado el prejuicio que éste difundiera contra la oposición soviética encarnada en las acusaciones por trotskismo con que Stalin persiguió a toda la oposición, y no se encuentra hasta más adelante, cuando había caído en desgracia.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Los marxistas occidentales intentaron dar cuenta de los fenómenos artísticos centrales de la época, como las vanguardias o el desarrollo de la cultura de masas. Una base común a todos ellos fue ver al arte como crítica de la realidad y utopía posible contrapuesta al capitalismo, engarzando así su posicionamiento desde el marxismo con intereses previos. Esta definición sería mantenida teóricamente, pero las posibilidades de ponerla en práctica, después del fascismo, surgió cada vez más como decepción. De conjunto, trataron muchos problemas centrales para cualquier teoría estética o cultural; pero lo apropiado de las preguntas no da ni unanimidad ni corrección en las respuestas.

Estas distintas respuestas pueden pensarse como distintas reelaboraciones de la preocupación simmeliana por la “tragedia de la cultura” que permeó su formación, aunque en sus desarrollos se fueron anclando y enlazando con otras tradiciones.

Lukács, luego de haber considerado de conjunto la producción de las vanguardias y de otros autores del siglo XX como “arte decadente” en su cruzada por el realismo, años después y sobre todo en *Estética* redefiniría sus posiciones presentando al arte ya no como algo separado de la vida sino como forma de “trabajo” humano no alienado, característica esta última que el capitalismo tenía como base y había vuelto preponderante, es decir, trataría de definir al arte como actividad humana que encuentra distintas características en función del sistema social en que se inscribe. Buscaba fundamentación en su lectura de los “Manuscritos del ‘44” de Marx: si el arte podía también en buena medida aparecer como utopía en el capitalismo era porque su carácter concreto, no cuantificable en tiempo y subjetivizante, se contraponía a la forma de trabajo instrumental y alienante del capitalismo (Lukács, 1982).

Benjamin, si bien murió antes de ver algunos desarrollos como el cine de Hollywood, vio las atrocidades que se escondían tras las expresiones de progreso tan festejadas bajo el capitalismo, y remitiendo a los intereses que este progreso ocultaba, explicó la tragedia de Simmel en términos de enfrentamientos entre opresores y oprimidos: en su último escrito dejó una reflexión sobre el avance de la “civilización” a costa del desarrollo subjetivo de los hombres: en tanto todo acto de civilización implica un acto de barbarie, es decir, está basado en los padecimientos de las mayorías cuyo sufrimiento es acallado por las pompas del progreso, la historia y la cultura que conocemos suelen ser las de los vencedores, si bien en ella está también incubando la de los oprimidos. Su apuesta fue a que, alguna vez, esa historia y cultura rediman ese pasado, aunque dirá que, por ahora (refiriéndose particularmente al fascismo), “no han dejado de vencer” (Benjamin, 2003).

Para Adorno y Horkheimer, según lo desarrollado en la primer parte de *Dialéctica del iluminismo*, que es el marco teórico a sus planteos, el fenómeno criticado expresa el avance de la ilustración entendida como voluntad de dominación del hombre sobre la naturaleza bajo una racionalidad instrumental, que se remontaría a los tiempos antiguos, según la metáfora que encuentran en *La Odisea*. Pero, si el tratamiento dado por el capitalismo al arte responde a una lógica que lo precede de tanto tiempo atrás, ¿lo propio del capitalismo es sólo producirlo de manera industrial? Aquí, si podíamos aducir que Adorno y Horkheimer habrían alcanzado analizar fenómenos novedosos en el terreno cultural propios del capitalismo, la extensión de esa lógica hasta los confines de los tiempos le sacan historicidad y concreción y parece más una historia del desarrollo intrínseco de “las ideas” que de las determinaciones del arte dentro del desarrollo del sistema capitalista, arruinando, en el mejor de los casos, sus aportes más originales sobre la industria cultural de masas. Digo en el mejor de los casos porque en el peor, el marco teórico en que se inscriben responde más bien a otra tradición filosófica alemana, antirracionalista, cercana a una ya vieja “voluntad de dominación”, que los posicionan demasiado cerca de Nietzsche, o de la crítica del tecnocapitalismo de Heidegger, ambos críticos del capitalismo, pero no precisamente por izquierda.

En segundo lugar podemos decir que, tanto desde su formación neokantiana, como desde su posterior combinación con las nuevas categorías marxistas en discusión con la socialdemocracia alemana, y considerando el escaso tratamiento tanto de lo planteado por otros marxistas como por otros teóricos del arte y la cultura, se mantuvieron siempre dentro de los problemas de la tradición filosófica alemana, amplia en comparación con otras culturas nacionales, pero estrecha para los problemas de la época.

Finalmente, queremos volver a algo planteado lateralmente a lo largo de la ponencia. Muchas de las reivindicaciones del marxismo occidental son lecturas construidas poniendo más atención en lo que uno quisiera reivindicar más que en lo dicho por sus autores. Puede ser claro que la versión economicista de la socialdemocracia tiene poco que ver con las concepciones marxistas, pero ello no significa que cualquier subjetivismo polarizado sirva de alternativa y logre dar cuenta de problemas como el desarrollo histórico, que en versiones como las de *Dialéctica del iluminismo* no son menos abstractas que las ideas de “progreso”. Puede ser claro que Lukács no fue un stalinista como se lo suele pintar (por lo general para eliminar al marxismo de conjunto más que para defender alguna otra vertiente), pero también está claro que tampoco fue un adalid de su crítica. Las críticas, que la mayoría de estos autores fueron desarrollando, a las ideas de progreso, al positivismo y al festejo de la ilustración, que en buena medida veían presentes en versiones “objetivistas” del marxismo (y de las cuales se separaron haciendo hincapié en temáticas “subjetivas”, como el arte, el psicoanálisis, la gnoseología, incluso la religión), estaban más dirigidas al marxismo de la Segunda Internacional que fue el que conocieron como dominante en la Alemania donde se formaron que al dogma stalinista que revelaría un etapismo y positivismo similar. Y, en buena medida, la construcción del “marxismo occidental” como anti-stalinismo germinal es más bien de los años ‘50, cuando, con la crisis provocada por la desestalinización, muchos autores como Merleau Ponty retomaron autores como Lukács a modo de alternativa al marxismo “oficial”.

De esta forma, el marxismo occidental, erigido en el antidogmatismo por excelencia, aun hoy es retomado como punto de apoyo para considerarse antidogmático por intelectuales de todo tipo de tendencias (en algunos casos, incluso por quienes reniegan ya del marxismo de conjunto), en muchos casos desdibujando los problemas reales y las

contradicciones que tal tradición produjo, y afiliándolos y separándolos de temáticas y autores que no eran un problema aun en su época (opositores de un Engels, por ejemplo, al que citaban elogiosamente, y que posteriormente fue adjuntado a la herencia mecanicista de la socialdemocracia), y omitiendo, muchas veces, los que sí lo eran pero fueron recibidos en silencio (como el avance del stalinismo en los años '30). Decimos que, si bien cada uno de los casos es distinto y puede discutirse sus distintos posicionamientos políticos, debe señalarse que estas "genealogías" son construcciones posteriores y no exentas de motivaciones políticas propias, lo cual no es un problema en sí pero requiere aceptar ese carácter y ser más dialéctico en los problemas que también conlleva.

Bibliografía:

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, *Dialéctica del iluminismo*, Bs. As., Sudamericana, 1987.
- ANDERSON, Perry, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI, 1998, 10ª edición.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Bs. As., Taurus, 1982.
- BENJAMIN, Walter, "Sobre el concepto de historia" en Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Bs. As., FCE, 2003.
- JAY, Martin, *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1989.
- LUKÁCS, Georg, *Estética I*, Barcelona, Grijalbo, 1982, 3ª edición.
- SIMMEL, Georg, *Sobre la aventura*, Barcelona, Península, 1988.