

una revolución operada exclusivamente en el campo de la superestructura, su impulso liberador no podía mantenerse. La atonalidad conducía a la composición dodecatónica, cuyos principios se transformaban en un nuevo dogma musical. [...] Pero ¿era consciente Adorno de que la misma amenaza se cernía sobre la filosofía? (363)

Jaime Báez
Estudios Literarios
Universidad Nacional

Lunn, Eugène. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 360 páginas.

Como el título lo anuncia el libro se propone hacer un estudio histórico de cuatro de las grandes figuras del marxismo en el campo artístico e intelectual. Lunn explica cómo fueron las relaciones entre las ideas marxistas y el arte modernista de inicios del siglo XX, buscando establecer tales relaciones teniendo en cuenta los eventos históricos que propiciaron una cierta recepción de este tipo de arte en los cuatro teóricos. Haciendo un recorrido por la carrera intelectual de cada uno de estos autores, el libro explica y justifica las diferentes reacciones que tuvieron respecto al arte modernista en general. El libro está dividido en tres partes, cada una de ellas dividida en capítulos, además de una introducción y una conclusión.

En la introducción el autor justifica su intención al hacer el estudio sobre las relaciones entre el marxismo y el modernismo; además de presentar el libro como una investigación de las fuentes históricas y el entorno del encuentro político-estético en Alemania entre el marxismo y el modernismo. Cuatro son los propósitos principales aquí expuestos: primero, contribuir a un entendimiento más firme del papel central del modernismo estético en el renacimiento de una teoría dialéctica marxista occidental desde los años 20; segundo, explorar las variedades de la cultura europea de Vanguardia de 1880-1930 como un tema serio de interés para los historiadores e intelectuales del siglo XX; tercero, analizar cuatro confrontaciones específicas entre el marxismo y el modernismo, las cuales han servido para beneficiar a cada una de estas tradiciones; y cuarto, aportar nuevas ideas y perspectivas (sobre todo de naturaleza histórica) sobre la obra de Brecht, Lukács, Benjamin y Adorno y las relaciones entre estos autores (11).

Antes de iniciar su estudio, el autor cree necesario enumerar los puntos fuertes y débiles de las dos tradiciones. Para Lunn el marxismo, en el mejor de los casos, contiene críticas penetrantes, indispensables e históricamente definidas de la economía, la sociedad y la cultura capitalistas, y un poderoso método de análisis dialéctico. Pero esto se une a menudo a una fe dogmática en la inevitabilidad histórica, en vista de cierta "concentración exclusiva en las fuentes capitalistas de la opresión moderna, y una tendencia [...] hacia una teoría de 'copia' de la conciencia como un 'reflejo' de procesos sociales llamados 'objetivos'" (12). El autor entiende que la cultura modernista contiene algunos ingredientes que pueden ayudar a la superación de estos problemas. Sin embargo, el arte modernista tiene sus propias deficiencias en algunas de sus fases, las cuales un marxismo culturalmente sensitivo podría aclarar en sus términos históricos y criticar con fruto.

De otro lado, Lunn dice que lo que busca a lo largo de su escrito es proponer que gracias a los cuatro autores tratados se logró consolidar en el s. XX una estética marxista seria y flexible. Es así como se pasará a delinear cuidadosamente las diferentes ramas del modernismo a las que pertenecieron o que mediaron la visión crítica de cada uno de los intelectuales en cuestión; asimismo, a subrayar las diversas corrientes (históricamente condicionadas) estéticas, filosóficas y políticas absorbidas por estos autores. A propósito de los condicionamientos históricos Lunn nombra un evento que determinaría "el giro sin precedentes de varios pensadores marxistas independientes hacia las cuestiones de la 'conciencia' y la cultura como una parte vital pero olvidada de una dialéctica histórica de la sociedad" (15). Ese evento fue la derrota de la revolución proletaria en Europa Central, y las victorias subsecuentes del fascismo.

En la primera parte del texto, titulada "Las tradiciones", Lunn hace una presentación de las tradiciones de las que se va a ocupar. El primer capítulo de esta parte se llama "El arte y la sociedad en el pensamiento de Karl Marx", en donde el autor muestra las diferentes posiciones que tuvo Marx respecto al arte, posiciones que, entre otras cosas, serán confrontadas en el siguiente capítulo con las ideas modernistas. Para Marx, la realidad era un campo de relación que abarcaba la totalidad de la experiencia humana. Por eso es necesario entender su interés por el arte y la cultura como elementos dinámicos que se interrelacionaron con el resto de su vida de trabajo (19). El capítulo trata no sólo de las descripciones literarias de Marx, sino del campo de relación que él veía entre el arte y otros aspectos del proceso social total.

Dice Lunn que, para Marx, el arte, como parte definida del trabajo humano, no es una mera copia o reflejo de la realidad externa, sino su im-

pregnación con propósitos humanos. En una sociedad dada, los humanos producen ideas, conciencia, lenguaje y arte, al igual que los bienes instrumentales necesarios. Pero el arte no satisface, para Marx, sólo las necesidades físicas, como sí lo hacen los productos materiales. El arte fabrica objetos de uso pero revela necesidades sensuales que van más allá de las físicas. Sin embargo, bajo las condiciones capitalistas, el arte se ha convertido en gran medida en una forma del trabajo alienado, a través de su reducción casi total a la calidad de una mercancía en el lugar del mercado. Para Marx, según Lunn, el mejor arte “desempeña la función cognoscitiva de penetrar a través de las nubes ideológicas que oscurecen las realidades sociales” (27). Y en tales condiciones capitalistas, el arte puede crear necesidades de disfrute que el capitalismo no puede satisfacer. De esta manera, la educación estética podría proporcionar un mejoramiento en el proceso del trabajo, pues el trabajo llegaría a incluir un juego más libre de las facultades psíquicas y físicas.

Asimismo, el autor se pone en la tarea de explicar brevemente la noción de ideología en el arte según Marx. La ideología para Marx “no se entendía en términos de una manipulación consciente e hipócrita del público por una cínica élite burguesa” (30). Por el contrario, Marx creía que los que apoyaban el sistema social prevaleciente no advertían sus propios elementos contradictorios y por eso ayudaban en el congelamiento histórico del momento actual. Marx analizaba las obras de arte teniendo en cuenta esa concepción de la ideología, y no como algo que el artista o el arte en general presentaran de manera consciente. Para el filósofo alemán el arte no tiene como función primordial la ideológica, pues hay un gran valor en la libertad mental del poeta. Pero Marx también opinaba que el arte, aun teniendo esa libertad, no podía alejarse del ser realista. Lunn hace la aclaración de que Marx no habló de realismo como tal, si bien en sus observaciones sobre algunas obras literarias se puede notar su tendencia hacia este tipo de arte. Lunn propone cuatro criterios esenciales del realismo para Marx y Engels, que se pueden sugerir después de leer sus reflexiones sobre el arte. Estos cuatro criterios son: la tipicidad, la individualidad, la construcción orgánica de la trama y la presentación de los humanos como sujetos y como objetos de la historia (38). Con esto el autor justifica el valor que Marx le daba al realismo literario.

En el segundo capítulo, titulado “El modernismo en una perspectiva comparada”, Lunn, en primer lugar, hace una reseña de la posición del marxismo frente a los movimientos modernistas. En segundo lugar, nombra los elementos que podría definir el arte modernista, a saber: la autoconciencia o autorreflexión estética, la simultaneidad, yuxtaposición o “montaje”, la paradoja, ambigüedad o incertidumbre y la

“deshumanización” y el desvanecimiento del sujeto o la personalidad individual integrada. En tercer lugar, el escritor define las diferentes expresiones modernistas que más fueron analizadas por los cuatro teóricos marxistas, es decir: el simbolismo, el cubismo y el expresionismo. En cuarto lugar, Lunn se refiere al contexto histórico en el que aparecieron estos movimientos.

Lunn dice que lo primero que se puede señalar es la “aparente incompatibilidad del abandono modernista de la secuencia evolutiva y la estilización formal con el ‘optimismo racionalista’ y la estética realista que suelen señalarse como distintivos principales del enfoque de Marx” (81). Pero el autor cree que esa formulación no tiene en cuenta la ambivalencia que había en el pensamiento de Marx, quien a pesar de creer en el progreso, criticaba el avance lineal del s. XIX. Y además no todo el modernismo tenía una actitud pesimista. Por otro lado se hacen también formulaciones desde el marxismo acerca de la forma estética del arte modernista. Lunn dice que una concentración exclusiva en algunas direcciones del pensamiento de Marx ha generado una estética erróneamente prescriptiva, estrechamente utilitarista y realista, razón por la cual los marxistas se irritan ante las estilizaciones estéticas y ante todo abandono de las costumbres tradicionales de la representación formal (82). Pero Lunn explica que Marx percibió una gran variedad de usos para el arte y que además lo “consideraba [...], al igual que otras formas de la actividad laboral consciente, como parte de la mediación productiva humana del mundo objetivo, no como su mero reflejo o su representación mimética” (83). Lunn da por terminado el capítulo anunciando lo que será el resto del libro: los debates estéticos sobre el modernismo que surgieron a inicios del siglo XX entre Brecht y Lukács y entre Benjamin y Adorno.

La segunda parte se titula “Lukács y Brecht” y está dividida en tres capítulos. El primer capítulo es “un debate sobre el realismo y el modernismo”, en donde el autor explorará los temas literarios explícitamente disputados en los años treinta entre los dos teóricos marxistas. Se inicia con la teoría de Lukács. Durante el decenio de 1930 Lukács “había desarrollado una teoría polémica, cuidadosamente delineada de la literatura moderna, basada en gran medida en una distinción entre realismo y naturalismo” (94). Lunn expone que Lukács definió el realismo como un modo literario en el que se trazaban las vidas de personajes individuales como parte de una narración, que las situaba dentro de la dinámica histórica completa de su sociedad. El realismo interrelacionaba los individuos y el desarrollo social, para presentar a los humanos como objetos y sujetos creativos de su historia. De esta manera, Lukács “aplicaba con imaginación, al realismo literario, la

crítica de Marx a la 'cosificación' capitalista: en la voz narrativa residía la capacidad cognoscitiva para revelar la construcción de la vida económica y social a través de la interacción humana" (96). Y esto se lograba haciendo parte de esa vida social y económica de una manera concreta y no abstractamente, a diferencia del naturalismo, que pretendía exponer una realidad empírica inmediata como un dato objetivado, abstraído del cambio individual e histórico. Esta misma falta que Lukács encuentra en el naturalismo, la encuentra en el modernismo. Lunn dice que para Lukács los modernistas, "condicionados por la extrema división del trabajo existente en el capitalismo avanzado, y por la consiguiente preocupación de escritores y artistas con su oficio como una habilidad técnica especializada, [...] pierden el contacto con la experiencia social de las 'grandes masas'" (98), y al mismo tiempo hacen abstracciones, con lo que desaparece el individuo.

Brecht se opone a las ideas de Lukács frente al realismo. Para Brecht Lukács construyó un "modelo realista restrictivo que se basaba por entero en un conjunto reducido de ejemplos formales tomados de un periodo histórico que excluía las potencialidades del arte moderno. Lo que se requería era un concepto más amplio del realismo como una confrontación de realidad histórica plural, contradictoria (y a menudo oculta), cualquiera que fuesen los medios formales que lo propiciaran" (104). Para Brecht, el argumento de que el realismo permitía al individuo entrar en las contradicciones de la vida social de una manera concreta, no se sostenía en el siglo XX, pues la vida técnica y colectiva moderna sólo puede comprenderse mediante abstracciones hechas desde el punto de vista del individuo. El capítulo termina con las objeciones de Brecht a las ideas de Lukács.

El siguiente capítulo, llamado "Las vías de una estética marxista", se basa en las biografías de cada uno de estos dos teóricos con el fin de encontrar las raíces de la divergencia de sus teorías estéticas. En lo que respecta a Lukács, se cuenta venía de una familia bien posicionada que le ofrecía un futuro estable, mientras que Brecht pertenecía a una familia de clase media en ascenso. Según Lunn, estas diferencias marcaron los contrastes en sus perspectivas sociales. Siguiendo con la comparación se comenta que Lukács tomó un camino diferente al del padre, que era banquero, interesándose por el estudio de la filosofía y el arte. Brecht también decidiría escoger un camino distinto al de su familia. Estas particularidades tienen valor para Lunn, pues ayudan a entender las diferentes formas de entender el marxismo y el arte. Mientras Lukács añoraba una sociedad total en contraposición a su sociedad fragmentada, lo que lo hacía inclinarse más por un arte realista que intentara abarcar de forma total la fragmentación de la vida moderna,

Brecht, por su parte, no perseguía la idea de un restablecimiento de la continuidad del pasado: éste “objetaba una mera continuación del humanismo burgués y el realismo clásico, [pues] la consideraba ligada a las condiciones culturales socialmente individualistas y en gran medida anteriores a la revolución tecnológica, que el ‘arte burgués’ trataba de perpetuar” (129). Brecht consideraba que sólo una cultura moderna iba a ser capaz de poner de manifiesto las vastas diferencias existentes entre las clases. Para este autor una de las características marxistas más importantes era la lucha de clases; Lukács, en cambio, pensaba que la lucha de clases se había minimizando cada vez más. Lunn continuará el capítulo enunciando otras diferencias entre los dos teóricos.

El último capítulo de la segunda parte, titulado “Estalinismo, nazismo e historia”, trata de las reacciones que las teorías de Lukács y de Brecht generaron en la época y en los diferentes grupos marxistas y socialistas.

La tercera parte se llama “Benjamin y Adorno”, en la cual el autor analiza a estos dos teóricos con un procedimiento similar al empleado para analizar a Lukács y a Brecht. Esta parte cuenta con cuatro capítulos. El primero se titula “La ‘Avant-garde’ y la industria de la cultura”. Aquí Lunn presenta el debate que hubo entre Walter Benjamin y Theodor Adorno. Aunque en la realidad tal debate no se dio, Adorno sí llegaría a escribir una serie de réplicas a los argumentos de Benjamin. Cabe decir aquí que ambos se diferenciaron de Lukács y de Brecht por su mayor simpatía hacia el modernismo, si bien entre aquéllos hubo discrepancias debido a que concentraron su interés en manifestaciones modernistas diferentes. Benjamin, por su lado, se sintió atraído por la literatura del París moderno; Adorno, en cambio, se concentró en las tradiciones filosóficas y musicales y en la crisis de la subjetividad en el modernismo.

Por otra parte, el capítulo trata en gran medida de las respuestas de Adorno a la defensa hecha por Benjamin del medio fílmico y del estudio interrelacionado de Baudelaire y el París del siglo XIX. Tras esto Lunn procede a explicar las tesis de Benjamin. Para Benjamin el arte cambiaba históricamente según su producción técnica. El avance técnico en el arte producía la pérdida del aura en las obras de arte e imposibilitaba un arte totalmente autónomo. A esta pérdida del aura contribuyó el cine, pues permitió que el arte fuera reproducido para una gran cantidad de personas. Los cambios técnicos en la reproducción del arte “anunciaban la desaparición de la ‘distancia’ en la producción y recepción del arte y su transformación, de un objeto de veneración inaccesible y único (lo que facilitaba la sumisión a la autoridad, según implicaba Benjamin), en un agente de la autoemancipación colectiva” (178). Adorno responde y dice que mientras Benjamin ve la obra moderna como autónoma, y por

lo tanto aurática y contrarrevolucionaria, él la entiende como menos sujeta a ese efecto, gracias a la autoliquidación técnica del aura a través del desarrollo inmanente de sus propias leyes formales. Para Adorno la cultura moderna facilitaba la comercialización del arte y hacía de éste un producto más en el mercado. Benjamin por su parte veía que el mercado era un espacio al que el poeta debía acceder de diferentes maneras, pues era allí donde se encontraba la experiencia estética. El capítulo finaliza mostrando otras diferencias entre los dos teóricos, presentando las ideas sobre el arte de cada uno de ellos.

El siguiente capítulo se titula “Benjamin y Adorno: el desarrollo de su pensamiento”. En este capítulo Lunn se concentrará, así como lo hizo con Lukács y Brecht, en la biografía intelectual de Benjamin y Adorno para entender sus concepciones artísticas y marxistas. Aquí se muestran los intereses de Benjamin por el misticismo judío y el simbolismo francés, como elementos que contribuyeron en la construcción de sus teorías. En primer lugar, se referencia el ensayo de Benjamin donde desarrolla la insistencia simbolista de que el lenguaje se comunica a sí mismo y no los significados subjetivos o intersubjetivos o las imágenes mentales de los objetos (202). En segundo lugar, se explica que Benjamin, con ayuda del judaísmo, construyó una interpretación exegética del arte, pues una “interpretación literaria, que trata los textos como recipientes de una sustancia sagrada no aprovechada, podría liberar tal poder revelador: por ejemplo, si se compararan sus menores detalles con su intención o su significado cotidiano, en una constelación con el presente, el crítico habría ‘redimido’ el ‘objeto’ a través de las redes simbólicas contenidas en el lenguaje metafórico” (208). Benjamin construyó estas ideas sobre el arte influido también por sus propias experiencias personales, que lo llevaron a despreciar la vida burguesa. A diferencia de esto Adorno no sentía tal desprecio, añorando, en cambio, su infancia como un paraíso perdido.

Adorno experimentó en problemas filosóficos las preocupaciones por la crisis burguesa y encontró, en un primer momento, en el expresionismo una de las posibilidades liberadas por la desintegración cultural. Adorno vio que los escritores modernistas se veían obligados a criticar la sociedad desde adentro. Él se sentía atraído por un modernismo como el de Schönberg, que mantenía alejadas a las masas y al mundo comercializado. “La experiencia de Adorno con este enclave de *avant-garde* –dice Lunn– era importante para la formación de su noción de las formas disponibles para la ‘negación’ crítica en la sociedad burguesa avanzada” (228). Según Eugène Lunn, el concepto de negación adorniano carecía de peso político y estudio de clase. Lunn se interesa en mostrar que Adorno construyó un pensamiento fundamentado en algu-

nos conceptos marxistas, aunque su crítica social se basaba más en el intento de resolver los problemas internos de las obras, ya que creía que era de esa manera como los autores aportaban más a los propósitos sociales. Este capítulo se finaliza explicando que tanto la experiencia de cada teórico como sus correspondientes inclinaciones por diferentes manifestaciones del modernismo influyeron en la creación de sus perspectivas teóricas.

En el capítulo siguiente, "Un marxismo muy modificado", Lunn inicia explicando que el marxismo de Benjamin y Adorno era muy diferente al de Lukács y Brecht, pues los dos primeros no se introdujeron de una manera tan profunda como los dos últimos. Adorno eludía en gran medida las categorías de las luchas de clases y desechaba la función clásica del proletariado en el cambio histórico. Benjamin, por su parte, utilizaba algunos argumentos marxistas, pero sobre todo como metáforas. Así desarrolló un marxismo simbolista, en donde se sustituyó el análisis causal por el lenguaje relacional de las correspondencias simbolistas. Asimismo, mientras Benjamin utilizó categorías desusadas del marxismo como la noción antievolutiva de la historia, Adorno tenía como elementos importantes en su enfoque dialéctico la mediación y la no identidad, negándose a derivar la realidad de alguna base final. En la dialéctica adorniana ninguno de los elementos que entra en tensión deberá reducirse jamás al otro, sin perder de vista que todas las partes de la totalidad se encuentran en una mediación perpetua. Anota Lunn: "más consistentemente que Marx, [...], Adorno subrayó siempre la relación mediada existente entre el objeto y el sujeto, la tendencia de cada polo a revelar, en sus estructuras internas, las influencias constitutivas del otro" (265). Estas fueron las formas en que estos dos teóricos utilizaron el marxismo, teniendo que dejar en claro que ninguno de ellos interpretó el arte con categorías marxistas seleccionadas, incluso en ocasiones el significado de esas categorías hasta se veía modificado por sus propias orientaciones estéticas y culturales.

El último capítulo se titula "Las opciones modernistas". En él Lunn se propone estudiar las diferencias entre Benjamin y Adorno a propósito de sus intereses por el arte modernista. Al respecto se dirá que Benjamin tenía la idea de que "el pasado rescatable no era un modelo de armonía sino algo redimible en sus restos ocultos y sus 'ruinas' fragmentadas" (279). Para desarrollar esta idea, Benjamin habría recurrido a la poesía parisiense moderna, a los restos técnicos de los medios nuevos como el cine y la fotografía y al constructivismo de Moscú. Basándose en éstos, Benjamin pudo realizar su análisis cultural, artístico y social, en donde se evidenciaba por una parte la declinación del aura y, por otra, la posibilidad de una experiencia transmisible gracias a los nuevos me-

dios técnicos. Esto encierra cierta ambigüedad que Benjamin resolvería en algunos ensayos. “Mientras que la aureola de la tradición se eclipsa como una necesidad histórica, y reaccionamos ante este desarrollo con una sensación de ‘la nueva belleza de lo que está pasando’, los medios reproductivos de la prensa, la radio, el cine, etc. [...] contienen la posibilidad de una nueva clase de experiencia y conocimientos colectivos liberadores” (292). A diferencia de Benjamin, Adorno se dirigió hacia la música de desarrollo temporal. Para él, frente a una fuente extraña de la autoridad objetiva, el sujeto musical, a fin de conservar su integridad, deberá expresarse a través del carácter crecientemente formalizado, fragmentario y ajeno de la música. El sujeto deberá abandonar la pretensión de generar el mundo de los objetos a partir de sí mismo. Para Adorno en el momento que se deja de armonizar el objeto y el sujeto se destruye la armonía clásica y se obtiene un éxito cognoscitivo: se protesta contra la represión del sujeto expresivo, revelando cómo se aliena en los objetos que lo controlan (297). Estas son las razones que Adorno tiene para dirigirse a la música en sus análisis.

En la conclusión el deseo de Lunn es mostrar cómo la relación entre modernismo y marxismo puede ser muy enriquecedora. “El entendimiento del modernismo –dice–, pasado y presente, tiene mucho que ganar de una extensión de las perspectivas marxistas cuando se manejan con imaginación, y sin reduccionismo, por pensadores como los cuatro examinados aquí” (323). Esta frase resume y concluye de la mejor manera el libro.

*Mario Henao
Estudios Literarios
Universidad Nacional*

Jay, Martin. *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1988. 161 páginas.

Una advertencia de Martin Jay al inicio del texto nos ha de prevenir frente a la imposibilidad de condensar o sintetizar la filosofía de Adorno. Como éste lo planteó en algunas ocasiones, la verdadera filosofía es “un tipo de pensamiento que se resiste a la paráfrasis”, y en la medida en que se la intente glosar se desvirtuará su contenido. A su vez, bien sabe Jay que al igual que la música de Schönberg, la filosofía de Adorno exige un receptor que se involucre activamente con esa “melodía poco familiar”; aspirar a presentarla al lector profano de manera sencilla y franca quizás significaría falsearla. Es por eso que este especialista no deja de sentir un sutil sentimiento de culpa al ofrecernos una “obra in-