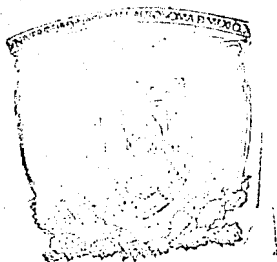


1  
2 y

**UNA CONFRONTACION DE LOS AÑOS TREINTA:  
BRECHT-LUKACS  
Y EL DEBATE POR LA CULTURA Y LA EDUCACION**

UNA CONTRIBUCION

VICENTE EDUARDO SANCHEZ MORALES



**SECRETARIA DE  
EDUCACION PUBLICA**

TESIS DE GRADO PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN  
LENGUA Y LITERATURA MODERNAS  
(LETRAS ALEMANAS)

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

MEXICO, D. F.

1971

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

PROPOSICION	1
DEMOSTRACION	6
Primera parte	
Capítulo 1: Los documentos	7
Capítulo 2: El debate	23
Segunda parte	
Capítulo 1: El estudio del presente 1	39
Capítulo 2: El estudio del presente 2	57
Capítulo 3: El estudio del presente 3	71
CONCLUSIONES	89
RESUMEN	101
BIBLIOGRAFIA	107

## PROPOSICION

#### ENUNCIADO DE LA PROPOSICIÓN

El papel de la cultura, el arte y la literatura, en la formación de los seres humanos debe ser rearticulado. Para ello es esencial dirimir la relación de la sociedad con la cultura, las condiciones de producción "espirituales" con las condiciones de producción de la vida material en una época, específicamente las que existen entre una obra artística y la situación material.

La cuestión puede plantearse como un proceso de valoración y refundición tanto de las formas literarias y artísticas en particular, como de las formas culturales antiguas y modernas, cuyo fin ya no podría ser pertrechar el aparato de producción sino modificarlo.

La controversia entre Bertolt Brecht y Georg Lukács acerca de las mediaciones, efectos y recepción de la cultura, el arte, la literatura y la sociedad sobre los seres humanos, permite reconstruir algunos términos centrales para el debate por la sociedad de hoy.

#### CONTENIDO Y LÍMITES DE LA TESIS

De entre los diversos problemas significativos que es necesario investigar en el contexto de la universalización de las comunicaciones, las culturas y la creciente presión para que se racionalicen los sistemas educativos, y que podrían intentarse desarrollar a partir del enfoque de la historia material, se encuentra el de la educación y la técnica modernas; como se sabe el problema dista de ser original y nuevo. Ello significa, por tanto, que la elección del punto de partida sea razonable, es decir algo dado, si se desea contribuir a su solución. Este punto debe encontrarse en la posibilidad descubierta al poner en relación los sujetos y la realidad. La posibilidad que va a explorarse es la de la interdependencia de los sujetos sociales y las tradiciones, el arte y la cultura. Se trata tanto de sintetizar como de reconstruir, para profundizarlas, las posiciones que otros han adoptado en sus investigaciones sobre el rol social de las asunciones de los sujetos sociales, de las teorías y de las prácticas culturales.

---

Lo desmontado y montado de otra manera.

La literatura es un elemento fundamental de ellas. Ahora menos que nunca podría decirse que los problemas ahí son sólo de ella. Aunque la discusión que se intenta reconstruir parece caer en el campo específico de la historia de la literatura, lo cierto es que ella misma forma parte de la cuestión. Por ello, el área disciplinaria de la discusión, sus límites y contornos tanto como su alcance, constituye parte de la controversia. Estos contornos no pueden ser abordados desde la sola perspectiva ni de la historia de la literatura tradicional ni de las disciplinas sociales, pues el debate cultural rompe con los límites establecidos por las disciplinas académicas. Un elemento central, en parte, está en la globalidad en la que deben construirse las discusiones en el terreno de la cultura. Es importante entender, además, que las instituciones, la literatura es una institución, funcionan no sólo distribuyendo bienes.

Todas estas cuestiones constituyen parte de la problemática de esta investigación. El núcleo está, sin embargo, en la reconstrucción de las conexiones entre el aparato de producción de cultura, su reproducción y su distribución con el fin de transformarlo.

Por último, una cuestión estrechamente relacionada con el tratamiento de la problemática tratada es el de las relaciones y consecuencias políticas de las posiciones discutidas. En cuanto que desborda el asunto de esta investigación, sólo se encontrará señalado cuando sea necesario.

#### PROPOSITO, IMPORTANCIA Y JUSTIFICACION

Ha de responderse a esas preguntas en relación con una institución primordial, la escuela. Dedicado hace años a la educación no formal, informal y escolarizada (en esta última de 1986 a la fecha) deseo responder a las preguntas que mi propio trabajo formula. En el ámbito académico, concretamente en el de las disciplinas que conforman mi formación, el asunto tiene creciente interés en virtud de que la crisis de la nación encuentra su formulación más crítica en la escuela, particularmente en el terreno de la enseñanza de la literatura, pues tanto profesores como estudiantes deben analizar y hacer una síntesis permanente de los diversos problemas planteados en este trabajo. Su elaboración está justificada por las razones expuestas, pues

cotidianamente hay que enfrentarse a soluciones que no corresponden a la posición conscientemente asumida por los educadores y los estudiantes. Los educadores interesados específicamente por lo que sucede dentro del aula, pueden encontrar aquí una oportunidad para examinar sus asunciones sobre su papel y el de los productos culturales.

#### FUENTES DE CONOCIMIENTO Y PROCEDIMIENTOS

Las principales fuentes utilizadas fueron los escritos de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács señalados en la primera parte de la tesis. Un problema solucionado con grande esfuerzos es el que se refiere al acceso a ellas; se han consultado en español las que estaban disponibles, cuando no fue así se utilizó la edición escrita en el idioma original. El método de investigación fue permanentemente el análisis comparativo de las diversas fuentes y sus contextos como lo demuestra la exposición de los materiales seleccionados; asimismo la orientación que se desprende de ellos. En ciertos momentos, es llamado materialismo histórico, otros historia material, orientados ambos términos a la construcción de una historia material de la cultura. Una fuente de gran importancia fueron los seminarios y cursos de la Facultad de Filosofía y Letras a los que asistí durante los años de 1976 y 1980. particularmente los de Ingrid Weikert y Alberto Hñjar sobre estas cuestiones,

#### TRABAJOS DE INVESTIGACION SOBRE EL MISMO PROBLEMA

Los trabajos de investigación sobre el tema de la tesis pueden ser considerados en dos renglones: Los relacionados con el debate Brecht-Lukács y los relacionados con el debate por la cultura y la educación, de ambos se encontrará una relación de los más importantes en el cuerpo de la demostración de esta tesis. Como ya se mencionó, aquí se intenta sintetizar, reconstruir y profundizarlos cuando ello es posible y necesario, es decir, cuando es pertinente.

#### SUGERENCIA DE PROBLEMAS SIGNIFICATIVOS RELACIONADOS CON LA TESIS QUE DEBIERAN SER OBJETO DE INVESTIGACION

El primer problema de significación relacionado con los aquí tratados es el de la literatura, más precisamente, el de la

historia de la literatura como parte de una historia global de la producción de la vida material. En relación con ello, la reconstrucción de las discusiones sobre el arte y la cultura en Europa desde la primera década del siglo hasta los años treinta, y su conexión con la formación de los seres humanos; y como consecuencia histórica, su efecto y recepción en América Latina.

La investigación de «modelos» literarizados de los productos culturales y su distribución, a lo largo y ancho de la historia del continente, es una cuestión central para la construcción consciente de ellos.

El problema del análisis lingüístico-formal de estos modelos y la acción generadora dialógica de ellos, en el contexto de los problemas regionales y pluriétnicos, es decir políticos, económicos y sociales.


#### PERIODO DE ELABORACION DE LA TESIS

Del momento en que se eligió el tema de esta tesis al día de hoy, han pasado 10 años. Durante este lapso, el tema ha sido recortado conforme pasaron los meses hasta quedar como ahora se verá. No podría afirmarse con exactitud cuánto tiempo llevó el trabajo previo y de elaboración de ella. De lo primero, sin embargo, puede decirse que no se la abandonó nunca del todo; aún cuando alrededor de los años que van de 1983 a 1985, apenas si hubo ocasión de precisar algo. Referente a lo segundo, del otoño de 1990 a este verano fue el lapso en que finalmente se la construyó. La redacción final de la parte principal del trabajo fue hecha en mayo y junio de este año.



## **DEMOSTRACION**

## Los documentos



*Nur zum Teil ist daher richtig, wenn Lukács schreibt: "der Faschismus als Sammelideologie der Bourgeoisie der Nachkriegszeit beerbt alle Tendenzen der imperialistischen Epoche [...] Aber wer dem Teufel des imperialistischen Parasitismus den kleinen Finger gibt -und das tut jeder, der auf pseudokritische, abstrakt-verzehrende, mythisierende Wesenart der imperialistischen Scheinoppositionen eingeht-, dem nimmt er die ganze Hand" (Größe und Verfall des Expressionismus, 1934 [!]). Diese Abkehr, diese apriori fertige Analyse eines sonst so bedeutenden Denkers hat zwar den Vorteil entschieden über ihren Gegenständen zu kreisen und ihnen nicht den kleinsten Finger zu reichen, doch sie bringt auch nichts nach Hause, sie verwischt den Unterschied zwischen kleinbürgerlich-romantischer und proletarisch-kronkreter Opposition durch keine Brücke, doch sie schlägt auch keine Enterbrücke.*

Ernst Bloch, *Beispiele der Verwandlung, Erbschaft dieser Zeit*, pp. 158-159

Este capítulo trata sobre la delimitación textual de los documentos, la delimitación metodológica propiamente está en el segundo, ambos forman la primera parte. La tesis completa consta de dos partes; en tanto que en la primera son tratados aspectos metodológicos y los históricos son abordados en el aparato crítico, en la segunda los aspectos histórico-textuales figuran en primerísimo lugar pues la forman principalmente tres capítulos cada uno de ellos dedicado, en riguroso orden alfabético, a Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács (de quien se utiliza su nombre en alemán) y, además, a la cuestión de la herencia, la tradición, la educación y la cultura.

El asunto de este primer capítulo estriba en recortar un campo que permita un tratamiento particular de las relaciones intelectuales -literarias, políticas y educativas- de estos tres escritores de lengua alemana durante un período de su vida.

Los tres intelectuales estuvieron en contacto a propósito de una confrontación que ha sido objeto de diferentes y variados tratamientos.

Salvo el tratamiento que ellos mismos se dedicaron, no se hablará de otros sino cuando sea estrictamente necesario -a éstos remiten algunas de las notas<sup>1</sup> de este capítulo-. Los escritores y críticos a los que se refiere este párrafo son los ya

<sup>1</sup> Cuando las notas no lleven los datos completos de la referencia deberán completarse con la bibliografía general que se encuentra al final de esta tesis. El título de artículos y ensayos aparece en cursiva.

citados Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács. El período al que se ha hecho referencia es el que va de 1934, año en que aparece el artículo de Lukács *Grandeza y decadencia del expresionismo*,<sup>2</sup> a 1939 cuando se escriben los últimos artículos directamente centrados en esta polémica. Un año antes, en 1938, Lukács publica *Se trata del realismo* con el cual se clausura provisionalmente la discusión.<sup>3</sup> De esta forma, parece que es Lukács quien abre y cierra la confrontación; y así fue en realidad si se piensa sólo en los textos publicados entonces. No sucede de esta manera si se habla de los textos publicados y conocidos actualmente tanto de Walter Benjamin como de Bertolt Brecht, que los convierten en verdaderos interlocutores de Georg Lukács. Los textos de Benjamin, Brecht y Lukács señalados en este capítulo son sugeridos por el tratamiento que se hace de la polémica en dos reconstrucciones posteriores, señaladas más adelante. Se comprenderá, entonces, que sólo se tratarán aquí algunos de los textos escritos por Lukács en el período de 1934- 1939; otro tanto sucede con Benjamin y Brecht cuyos textos tratados serán los citados por unos de los investigadores posteriores de la confrontación. Aquellos que han sido señalados, aunque no hubiesen sido publicados entonces, como partícipes en la llamada, primero, *disputa sobre el expresionismo*,<sup>4</sup> luego *Brecht-Lukács Debate*,<sup>5</sup> *polémica entre el expresionismo y el realismo*,<sup>6</sup> y *el debate en Das Wort*.<sup>7</sup>

Como puede verse, parecería que está hablándose de asuntos y discusiones esencialmente diferentes. Sin embargo, la confrontación que tuvo lugar en la revista

<sup>2</sup> *Größe und Verfall des Expressionismus* publicado en el primer número de la revista *Internationale Literatur* el año de 1934. Cfr. Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, p. 150 y Fritz J. Raddatz, *Revolte und Melancholie*, p. 127.

<sup>3</sup> Lukács "clausuró este debate con su artículo 'Se trata del realismo' (*Es geht um den Realismus*) en *Das Wort*, 6, 1938, véase F. J. Raddatz, *Georg Lukács*, p. 108.

<sup>4</sup> Véase *ibidem*, p. 76, y *Revolte und Melancholie*, p. 127. El origen de esta polémica es el artículo de Lukács *Größe und Verfall des Expressionismus*. Helga Gallas, *ob. cit.* p. 150, habla además de otro artículo *Erzählen oder Beschreiben?*

<sup>5</sup> Cfr. Werner Mittenzweil *Die Brecht-Lukács-Debatte*, en: *Sinn und Form* 1957/1/235 y ss., reeditado en *Das Argument* 1968/46/12- 43 con el título de *Marxismus und Modernismus: Die Brecht-Lukács-Debatte*.

<sup>6</sup> *La llamada polémica entre el expresionismo y el realismo*, que se desarrolló desde los años de 1937 hasta 1939", Helga Gallas, *ob. cit.*, p. 15.

<sup>7</sup> El debate se libró, en ese momento, en la revista *Das Wort*. Para más información acerca del debate sobre el expresionismo en la revista puede consultarse a David R. Bathrick, *Moderne Kunst und Klassenkampf; Der Expressionismus Debatte in der Exilzeitschrift das Wort, Exil und Innere Emigration*, compilación de Reinhold Grimm y Jost Hermand, Frankfurt, 1973, pp. 83-109; Hans-Jürgen Schmitt, comp. *Die Expressionismus debatte: Materielen zur einer marxistischer Realismus-Konzeption*, Frankfurt, 1973; Franz Schonauer, *Expressionismus und Faschismus: Eine Diskussion aus dem Jahre 1938*, *Literatur und Kritik*, 1, 1986, pp. 7-8. Cfr. Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo*, p.92.

Das Wort roza estos temas, por disímiles que puedan parecer. La confrontación librada en la revista Das Wort es la continuación del debate abierto por los artículos de Lukács en la revista Internationale Literatur,<sup>8</sup> *Grandeza y decadencia del expresionismo* en 1934, y *Narrar o describir*<sup>9</sup> en 1936. Algunos de los interlocutores reales de Lukács en ese debate fueron Klaus Mann, con su artículo *Gottfried Benn, la historia de una confusión*,<sup>11</sup> y Alfred Kurella, con *Ya toca a su fin la herencia*.<sup>12</sup> Estas últimas dos aportaciones, junto con el artículo de Lukács, desataron una violenta discusión en la cual participaron, entre otros, Bela Balázs: *Para una filosofía de la cultura del cine*,<sup>13</sup> Ernst Bloch: *Discusión sobre el expresionismo*,<sup>14</sup> Hanns Eisler: *Respuesta a Georg Lukács*,<sup>15</sup> el mismo Georg Lukács: *El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa*,<sup>16</sup> *Se trata del realismo y Marx y el problema de la decadencia ideológica*,<sup>17</sup> Heinrich Vogeler: *Experiencias de un pintor*,<sup>18</sup> Gustav von Wangenheim: *Expresionismo clásico*.<sup>19</sup> En el número 1 de la revista Die neue Weltbühne intervinieron Ernst Bloch y Hanns Eisler con el artículo titulado *El arte a heredar*.<sup>20</sup>

Ni Benjamin ni Brecht participaron, pues, en esta polémica de intelectuales centroeuropeos. Esto es, ellos no fueron los interlocutores reales de Lukács en el debate. No sólo no participaron, tampoco publicaron casi nada de lo que escribieron en torno a este tema -tal es el caso de Brecht- y si lo hicieron, no estaba centrado en la problemática sobre la que atrajo la atención Lukács -el realismo.

No obstante que algunas de las críticas y observaciones de Lukács a la cultura

<sup>8</sup> Das Wort apareció de julio de 1936 a marzo de 1939, en Praga y París, véase Helga Gallas, *ibidem*, p. 149. Will Bredel era el jefe de redacción y Bertolt Bracht era coeditor de la revista, véase F. J. Raddatz, *Georg Lukács*, p. 108.

<sup>9</sup> Internationale Literatur fue el órgano central de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios hasta 1935. La revista se publicó de junio de 1931 a diciembre de 1945 en Moscú. Georg Lukács publicó principalmente en esta revista cuando participó en las discusiones del exilio. Cfr. Helga Gallas, *ob. cit.*, p. 149.

<sup>10</sup> *Narrar o describir (Erzählen oder Beschreiben)* de Georg Lukács en Internationale Literatur, 1936, números 11 y 12.

<sup>11</sup> El artículo de Klaus Mann, *Gottfried Benn, la historia de una confusión (die Geschichte einer Verwirrung)* en Das Wort/1937, enlazó esta discusión con otra, entre él y Gottfried Benn, a propósito de los emigrantes literarios. Cfr. F. J. Raddatz, *ob. cit.*, p. 108.

<sup>12</sup> *Nun ist dies Erbe zu Ende* de Alfred Kurella, firmado con el seudónimo de Bernhard Ziegler, en Das Wort, número 9.

<sup>13</sup> *Zur Kulturphilosophie des Films*, en Das Wort, 1938, número 3.

<sup>14</sup> *Diskussion über Expressionismus* de Ernst Bloch en Das Wort, 1936, número 6.

<sup>15</sup> *Antwort an Georg Lukács* de Hanns Eisler en Die Neue Weltbühne, 1938, número 50.

<sup>16</sup> *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik* de Georg Lukács en Das Wort, 1938, número 4.

<sup>17</sup> *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls*, en Internationale Literatur, 1938, número 7.

<sup>18</sup> *Erfahrungen eines Malers* de Heinrich Vogeler en Das Wort, 1936, número 6.

<sup>19</sup> *Klassischer Expressionismus* de Gustav von Wangenheim en Das Wort, 1938, número 3.

<sup>20</sup> En el prólogo de la edición de 1935 a *Erbschaft dieser Zeit* se pregunta "Trägt das untergehende Bürgertum, eben als untergehendes, Elemente zum Aufbau der neuen Welt bei, und welche sind, gegebenenfalls, diese Elemente?", p. 15.

y el arte estuvieron dirigidas contra las posiciones artísticas y didácticas de Brecht y Benjamin. Las razones que se han esgrimido hasta el momento son múltiples. Pero no constituyen una preocupación principal de este trabajo.

A pesar de que la selección de los textos que se propone para construir la unidad de investigación, deba bastante a la exposición del debate hecha hasta el momento, no se sigue al pie de la letra ni el análisis ni las premisas que lo han originado. Existen algunos elementos que permiten plantear la polémica en términos diferentes; en tanto no es el momento de abordarlos, ahora sólo serán señalados, a saber: La lectura que hacen tanto Walter Benjamin como Bertolt Brecht del debate y el énfasis, apenas señalado, puesto en la educación. Hecha esta advertencia, aquí se usará la denominación *Brecht-Lukács Debatte*, acuñada para hablar de esta polémica entre Benjamin, Brecht y Lukács. Este debate es considerado como una de las más importantes controversias que se han dado en el centro de Europa y en los años treinta, en cuestiones de literatura y arte.<sup>21</sup> Un antecedente de esta polémica es la que sostuvieron medio siglo antes Karl Marx y Federico Engels con Ferdinand Lassalle.<sup>22</sup> A diferencia de este debate en donde los contendientes tomaron la palabra y sostuvieron sus posiciones pública y abiertamente, en el debate Brecht-Lukács, el primero nunca escribió ni en la revista *Linkskurve*,<sup>23</sup> en la cual se comenzaron a perfilar algunas de las posiciones más tarde cuestionadas, ni en *Das Wort*, una de las más importantes revistas del exilio de los intelectuales centroeuropeos durante el fascismo y uno de los medios de difusión en los cuales Georg Lukács precisó sus planteamientos. Aunque rara vez fue mencionado el nombre de Bertolt Brecht, se le incluye como parte de la discusión. Entre otras razones porque era considerado un representante destacado del expresionismo alemán y porque sus escritos representaban, en parte, la corriente que era puesta en entredicho.<sup>24</sup> Esta polémica literario-teórica llegó a su punto culminante con la llamada *disputa sobre el*



<sup>21</sup> El punto 5 de *Die linkskurve. Brecht y Lukács de la teoría de la literatura de Lukács* escrito durante los años setenta por Sara Seřchovich contiene una síntesis de cómo ha sido tratado este debate, pp. 46 y 47.

<sup>22</sup> Georg Lukács mismo escribió un artículo sobre esta controversia en 1930: *Die Sickinge-Debatte zwischen Marx-Engels und Lassalle* publicado en la revista *Literaturnoje Nassljedstwo*. Cfr. Andor Gabor: *Bibliographie von Georg Lukács*, en *Text-Kritik*, 39/40, p. 80.

<sup>23</sup> *Die Linkskurve* apareció mensualmente de agosto de 1929 a diciembre de 1932, publicada en la *Internationale Arbeiterverlag* que era propiedad del *Partido Comunista Alemán*. En total, aparecieron 41 números, uno de ellos extraordinario dedicado al centenario de la muerte de Goethe, véase a Helga Gallas, ob. cit., pp. 29 a 58.

<sup>24</sup> Uno de los propósitos de Sara Seřchovich, ob. cit., p. 5, es "presentar la teoría de la literatura de Gyorgy Lukács"; señala, además, la importancia de los planteamientos mencionados en esta parte.

*expresionismo*. Es difícil decir con exactitud el momento en el cual da inicio la discusión, pues algunos de sus antecedentes se encuentran desde el siglo pasado, como ya se mencionó antes. Al menos otro de estos antecedentes, o herencias culturales de la izquierda centroeuropea, será señalado al final de este capítulo. En el segundo capítulo de esta primera parte serán objeto de un análisis más minucioso.

La publicación del artículo de Lukács *Grandeza y decadencia del expresionismo*,<sup>25</sup> en la revista moscovita *Internationale Literatur*, reinicia una serie de cuestionamientos y desencuentros, pues no discutieron nunca directa y públicamente él y Brecht, que no terminarán sino hasta la muerte de Georg Lukács en 1971.<sup>26</sup>

El objeto de este primer capítulo consiste en delimitar, como punto de partida, los textos escritos en esa época para el debate. Al mismo tiempo, se esboza el límite de las discusiones, tanto en lo referido al planteamiento que se hace en ellos de las nuevas formas culturales como a la recepción de que son objeto, planteamiento que se mueve en tres niveles diferentes, esto es: las culturas puestas en juego, las diferentes artes y la educación; lo referido también a unos cuantos textos de la producción de ambos. El objeto del debate, pues, ha sido reconstruido de manera diferente según sea el punto de partida de la investigación. No va a adelantarse, al menos en este capítulo, cuáles son sus resultados, pues como ya se vio son varios los objetos, o dicho de otra manera, es un objeto cuya dimensión

<sup>25</sup> F.J. Raddatz dice que la tesis principal del artículo de Lukács era que el expresionismo no representaba un verdadero compromiso político sino solo un sentimiento melancólico antiburgués, ob. cit., p. 127.

<sup>26</sup> Georg Lukács nace en Budapest en 1885. Estudia filosofía e historia de la arte y se gradúa en 1906 con el trabajo *Sobre la teoría del drama moderno* en húngaro. Entre 1900 y 1910 estudia con Simmel en la Universidad de Berlín; en 1922 conoce a Max Weber, Emil Lask, Stefan George, Friedrich Gundolf, Ernst Bloch; asiste a los cursos de Heinrich Rickert y Windelband en Heidelberg. Poco tiempo después de regresar a Bucarest, durante 1916, ingresa al *Partido Comunista de Hungría*. En 1919 es comisario del pueblo suplente y luego *Comisario del Pueblo para la Educación* en el gobierno de los Ráte, con Béla Kun, y comisario político de la quinta *División Roja*. Después del derrocamiento de los Ráte huye a Viena y de 1920 a 1921 es redactor en jefe de la revista *Kommunismus*; además publica en *Die Rote Fahne* y en *Die Internationale*. Delegado del *Partido Comunista de Hungría al II Congreso Internacional del Comité*, en Moscú durante 1920 como miembro de la fracción del PC húngaro contraria a Béla Kun. En 1924 es acusado en el V Congreso Internacional de la *Internacional Comunista de desviacionismo de izquierda* y se le reprocha por *Historia y consciencia de clase* (*Geschichte und Klassenbewusstsein*). Luego escribe las *Blum Thesen* que le merecen el reproche de *desviacionismo de derecha*. Retorna al trabajo activo del partido después que se autocrítica. En 1930 sale expulsado de Austria. De 1930 a 1931 colabora con el *Instituto Marx-Engels-Lenin de Moscú*. Publica en el *Moskauer Rundschau*. En 1931 se traslada a Berlín y es uno de los dirigentes de la fracción comunista en el seno de la *Liga de Escritores Alemanes (Schutzverband Deutscher Schriftsteller)*. Miembro de la *Federación de Escritores Proletarios-Revolucionarios (Bund proletarischer-revolutionärer Schriftsteller)* y principal teórico de su órgano de difusión, la revista *Linkskurve*, en cuestiones de literatura. En 1933 emigra a Moscú y colabora con el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS. De entonces datan sus artículos en las revistas *Internationale Literatur* y *Das Wort*. Cuando regresa a Hungría, en 1944, es miembro del parlamento húngaro, y profesor de estética y filosofía de la cultura en la Universidad de Budapest. En 1956 es ministro de Educación Popular en el régimen de Nagy. Después de la derrota del levantamiento es deportado a Rumania. Desde 1957 residió nuevamente en Budapest y trabajó en una ética y en la segunda parte de su estética *Cir. Helga Gallas*, ob. cit., pp. 184 y 185.

histórica es una de las más importantes. Y es asimismo el objeto de esta investigación.

Los textos del debate son el objeto de esta parte; en particular, algunos artículos escritos durante los años treinta que cuestionan las argumentaciones y posiciones de los otros, a veces, sin hacer referencia explícita a ellas, tales como la cuestión de la génesis de las formas culturales y la situación del arte en la diada base-superestructura.<sup>27</sup>

Georg Lukács. Portada de *Marxismo y modernismo* de E. Lunn



Es por esto que no se analizan todos los escritos de Benjamin, Brecht y Lukács; tampoco se ve la producción completa de los años treinta de estos tres intelectuales. La elección de los textos es sugerida, como se dijo más arriba, por la construcción del debate Brecht-Lukács realizada en años posteriores;<sup>28</sup> Walter Benjamin, participante y testigo privilegiado de las discusiones de esos años, será uno de los primeros que intentan hacer la reconstrucción de esta discusión entre Brecht y Lukács. Incluso antes de la confrontación.

Benjamin necesita, por sus condiciones privilegiadas -participante y testigo- ser considerado afuera, punto de vista; y adentro del debate, participante. Necesita un tratamiento

<sup>27</sup> Sara Selchovich señala acertadamente que una de las cuestiones no resueltas a lo largo del trabajo Lukácsiano es precisamente la relación entre base y superestructura (ob. cit., p. 119). En unas tesis de Brecht sobre la *teoría de la superestructura*, al abordar el significado revolucionario del trabajo superestructural, observa el papel decisivo que desempeña la técnica, como una de las fuerzas productivas, e incluye ahí a la técnica del pensamiento que "no se deja restringir sin más al dominio en el que primero aparece" (B. Brecht, *Escritos políticos y sociales*, pp. 98-99); que la forma en que se produce superestructura es la anticipación. Ella es un proceso con desarrollo propio. La tarea de los dialécticos es extraer la componente política de los diversos dominios del pensamiento.

<sup>28</sup> Los investigadores que han abordado el tema son quienes han reconstruido la confrontación. En virtud del objeto de esta investigación, aquí sólo van a referirse algunos de estos planteamientos. Básicamente los de Walter Benjamin en *Versuche über Brecht (Tentativas sobre Brecht)* y *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica)*, en particular los referidos a la discusión de las cuestiones artísticas, culturales y educativas, ejes fundamentales de esta investigación. De Helga Gallas en *Teoría marxista de la literatura*, y de Eugene Lunn en *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. De otra parte, de los análisis principales acerca de las opiniones de Brecht y Lukács puede verse a Klaus Voelker *Brecht und Lukács: Analyse einer Meinungsverschiedenheit*, en: *Kursbuch 1966/7/80-101*, reeditado en: *Alternative 1969/67- 68/134* y ss.; Werner Mittenzwei *Die Brecht-Lukács-Debatte*, en: *Sinn und Form 1957/1/235* y ss., reeditado en *Das Argument 1968/46/12-43* con el título de *Marxismus und Modernismus: Die Brecht-Lukács-Debatte*; Viktor Zmegac *Kunst und Wirklichkeit: Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch*, Bad Homburg, 1969, pp. 9-41; Fritz Raddatz *Lukács Reinbek bei Hamburg*, 1972, pp. 82-91; Henri Arvon *Marxist Esthetics*, New York: Itaca, 1973, pp. 100-112; Klaus L. Bergahn *Volkstümlichkeit und Realismus: Nochmals zur Brecht-Lukács Debatte*, en: *Basis 1973/4/7-37*; Eugene Lunn *Marxism and Art in the Era of Stalin and Hitler: The Brecht-Lukács Debatte*, en: *New German Critique*, 1974/3/12-14; cfr. Helga Gallas, ob. cit., p. 148, nota 5 de la introducción, y Eugene Lunn, ob. cit., p. 92, nota 1 del tercer capítulo.

histórico pues sus escritos elaborados por aquella época fueron publicados o conocidos sólo de manera parcial.<sup>29</sup> Parte del material indispensable para poder hablar de la discusión es publicado apenas durante los años cincuenta, a partir de esta fecha datan las investigaciones sobre la problemática común que comparten tanto este debate como el análisis de los trabajos de Walter Benjamin. Con todo, ha sido hasta la publicación de *El compromiso en literatura y arte*<sup>30</sup> de Bertolt Brecht cuando se hacen varios intentos por comparar las posiciones e ideas literarias de Brecht con las de Lukács. Estos intentos o versiones de la confrontación han de ser considerados, retomados -y replanteados- en esta investigación, en el siguiente capítulo y en los capítulos de la segunda parte. Ahora bien, de las versiones de la confrontación, la más importante para esta investigación es la de Walter Benjamin. Las razones para considerarlo de esta manera las proporciona el mismo Benjamin. El fue el primer lector de la confrontación y un participante de la disputa, pues conoció de primera mano los artículos de Lukács, las respuestas inéditas y la producción literaria de Brecht, la suya propia. Pudo relacionar la controversia en sus diferentes niveles<sup>31</sup> y obtener unos pronósticos de los diferentes elementos de la discusión.

Por eso, la primera fuente, que sirve como hilo conductor a la reconstrucción de la confrontación, es Walter Benjamin, en sus escritos *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>32</sup> y los *Versuche über Brecht*,<sup>33</sup> aunque no sean éstos los únicos textos.

<sup>29</sup> Sea porque lo que escribió fue publicado en revistas o periódicos, se dice que a sus escritos más manifiestamente comunistas, lo que a veces se ha identificado simplemente con la < influencia > negativa de Brecht, les han sido hechos recortes y supresiones cuando fueron publicados por primera vez, cfr. notas de Jesús Aguirre a Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Sea porque fueron ponencias o conferencias que luego no se publicaron, en algunos de ellos no ha podido establecerse con precisión la fecha exacta de su elaboración (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. II-3, pp. 1460-1463). No hay que olvidar que la recuperación del material escrito de Benjamin comenzó en 1950 con la publicación de Intancia Berlinesa, 1892-1900 (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*).

<sup>30</sup> *Schriften zur Literatur und Kunst*, 1967. La primera edición en español es de 1973.

<sup>31</sup> *Vid supra*.

<sup>32</sup> *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* fue publicada por primera vez en la *Zeitschrift für Sozialforschung* en francés el año de 1936. En ese entonces quedó suprimido el prólogo donde se encuentran las premisas del análisis que hace de la obra de arte. En una carta a Max Horkheimer del 16 de octubre de 1935 resume su análisis el intento de fijar en una serie de reflexiones la signatura de la hora fatal del arte *Versuche über Brecht* (Briefe, vol. 2, p. 690).

<sup>33</sup> Intentos sobre Brecht fueron reunidos y publicados juntos por primera vez en 1966. A los textos ya conocidos se les agregan otros no publicados como los *Estudio sobre la teoría del teatro épico* (*Studie zur Theorie des epischen Theaters*), el ensayo *El autor como productor* (*Der Autor als Produzent*) y las *Conversaciones con Brecht* (*Gespräche mit Brecht*). Completan el libro los siguientes textos: *¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht*, primera versión y primera vez que se publica (*Was ist das epische Theater. Eine Studie zu Brecht*); *¿Qué es el teatro épico?*, segunda versión, 1939; *Del comentario acerca de Brecht*, 1930 (*Aus dem Brecht-Kommentar*); *Un drama de familia en el teatro épico*, 1932 (*Ein Familiendrama auf dem epischen Theater*); *El país en el que no se permite nombrar al proletariado*, 1938 (*Das Land, in dem das Proletariat nicht genannt werden darf*); *Comentarios a las poesías de Brecht*, uno de ellos publicado por primera vez (*Kommentare zu den Gedichten von Brecht*); *La novela de tres centavos de Brecht* (*Brechts Dreigroschenroman*). Otros escritos sobre Brecht aparecen ahora (1980) en los *Gesammelte Schriften* como la conferencia radiofónica *Bert Brecht* (vol. II-2, pp. 660-666).



La segunda fuente, más actual, es la que se forma a partir de la publicación del material inédito o desconocido, tanto de Benjamin como de Brecht. Aunque tenga quizá menos importancia que la primera, no carece de cierto interés para esta investigación. Son las versiones contemporáneas de la confrontación, las lecturas más o menos presentes de él. La recepción de la confrontación se debe a las investigaciones realizadas *post fest* el desencuentro. Varias son las exposiciones de esta confrontación que van a ser consideradas en el desarrollo de esta investigación. La primera es el trabajo de Helga Gallas en *Teoría marxista de la literatura*<sup>34</sup> centrado primordialmente en la historia de la revista *Die Linkskurve*. Aunque el eje de esa investigación no sea propiamente el expresionismo, conecta las discusiones que tuvieron lugar en la revista *Linkskurve* y los de las revistas *Internationale Literatur* y *Das Wort*; también demuestra las conexiones de los argumentos de Lukács en contra del expresionismo y la posición de Brecht, cuya elaboración teórica parecía satisfacer las exigencias de un grupo contrario al de Lukács en la *Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios*, en torno a la discusión especializada de los medios de producción artísticos; así como estas circunstancias y los escritos de Brecht no dados a conocer en ese momento, tanto sus diarios del exilio como los trabajos destinados a la revista *Das Wort* pero que no fueron publicados. Uno de los resultados más interesantes de su investigación es que descubre la importancia de los escritos de Walter Benjamin en las discusiones de esos años, hecho al que parece no darle mucha importancia pero que es fundamental para la reconstrucción del debate.

Otra es *Marxismo y modernismo*<sup>35</sup> de Eugene Lunn, quien rebautiza el *Brecht-Lukács Debatte* como un debate sobre el realismo y el modernismo y, por esta razón, su análisis está determinado por los términos unilaterales mismos en los que se planteó esa discusión, es decir, en las diferencias entre el realismo y el naturalismo, la cuestión de la tipicidad, el problema de las mediaciones en relación con las cuestiones del realismo como método,<sup>36</sup> los ensayos de Lukács como un ataque al modernismo estético por la supuesta relación entre éste y la cosificación naturalista, el problema mismo de la cosificación, la censura de las actitudes políticas y sociales del expresionismo, la interrelación entre el irracionalismo y el

<sup>34</sup> *Teoría marxista de la literatura (Marxistische Literaturtheorie, 1971)*. La tarea de resolver la relación entre base y superestructura es la preocupación constante de la investigación de Helga Gallas, para quien la aportación más importante de aplicación del método marxista a los fenómenos de la literatura y el arte, después de los trabajos de Franz Mehring sería la de la *Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios (Bund Proletarisch-Revolutionär Schriftsteller)*. Esta contribución sería hasta ahora conocida sólo en la formulación que le dio Lukács.

<sup>35</sup> Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. En este libro sucede algo curioso, el nombre de Bertolt Brecht no aparece en el título de la portada del libro editado en español por el Fondo de Cultura Económica; sin embargo, uno de los propósitos de su investigación es "analizar cuatro confrontaciones específicas entre el marxismo y el modernismo que han servido para beneficiar a cada una de estas tradiciones" y "aportar nuevas ideas y perspectivas (sobre todo de naturaleza histórica) sobre la obra de Brecht, Lukács, Benjamin y Adorno, y las relaciones existentes entre estos autores", *ibidem*, p. 11.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 91 y ss. Brecht y Benjamin habrían abrevado en fuentes rusas y francesas, mientras que Lukács los combatió en la tradición alemana con "nostalgia trágica", *ibid*, p. 77.

nacionalsocialismo, el ataque primero vehemente y luego atemperado contra Brecht. Que estos han sido los términos usuales de plantear el debate entre Brecht y Lukács, puede observarse si se revisa la investigación de Eugene Lunn ya citada. La primera pareja de términos que aparece en la revisión de la confrontación construida (**debate**) son el realismo y el expresionismo.

Ello puede observarse, asimismo, en las otras fuentes que también son utilizadas aquí. Para mencionar dos casos, los libros de Sara Sefchovich, cuyo objeto es principalmente las aportaciones lukacsianas al estudio de la literatura; y de Susan Buck-Morss, sobre la construcción histórica de la dialéctica negativa por la *Escuela de Frankfurt*, principalmente Theodor Wiesengrund Adorno.<sup>37</sup>

Al parecer, en ninguno de los análisis del debate -la discusión construida a posteriori- se han ocupado suficientemente de las consecuencias culturales y educativas de las diferentes posiciones de la confrontación; de la relación de estos planteamientos con el desarrollo posterior de la problemática; especialmente en otros niveles, en la educación por ejemplo. Es notable la ausencia de un análisis del aspecto didáctico y pedagógico de la confrontación. La intención de estas líneas es hacer notar estas cuestiones pues forman una de las partes básicas del análisis de los textos de la confrontación.

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin es un ensayo fuertemente influido por temas brechtianos, publicado por primera vez en una versión sensiblemente abreviada en la *Zeitschrift für Sozialforschung*<sup>38</sup> en 1936, del cual no se conoce la versión original, y que apareció en traducción francesa de Pierre Klossowski; en ese entonces quedó suprimido el actual prólogo.<sup>39</sup> Estas y otras supresiones fueron, así parece ser, remediadas en las actuales ediciones alemanas cuya primera edición es de 1955. Este ensayo, ahora famoso, sirve a Eugene Lunn para introducir a Walter Benjamin en la discusión sobre el modernismo y el marxismo que construye alrededor de las figuras de Bertolt Brecht, Georg Lukács, de una parte; y Walter Benjamin y Theodor W. Adorno de otra. Usualmente se encuentra relacionado el nombre de Walter Benjamin al debate, Eugene Lunn lo hace de manera indirecta al contraponerlo a la figura de Adorno. Es preciso señalar la importancia que tiene para la investigación en esta tesis, la reformulación de este esquema de análisis en el cual Benjamin aparece como un epígono en todas las discusiones. De una parte, las de la *Escuela de Frankfurt* -por ejemplo; de otra, del debate.

<sup>37</sup> La teoría de la literatura de Lukács y Origen de la dialéctica negativa; Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, respectivamente.

<sup>38</sup> Era la revista del Institut für Sozialforschung.

<sup>39</sup> Este ensayo y *Kleine Geschichte der Photographie (Pequeña historia de la fotografía)* y *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker (Eduard Fuchs, el coleccionista y el historiador)*, fueron publicados en forma de libro por primera vez en 1955.

Cuando Eugene Lunn concentra su análisis en la definición que hace W. Benjamin del arte tradicional antes del siglo xx y su decadencia bajo los efectos de las nuevas tecnologías culturales y artísticas, de manera particular en el campo del cine, se refiere básicamente a este ensayo. El *desencantamiento* (*Entzauberung*) weberiano e inexorable del mundo moderno que empuja al arte, de la religión a la política.<sup>40</sup>

Este ensayo, además de otros dos que contiene ese libro, y los ensayos acerca de Brecht forman parte de una primera delimitación.<sup>41</sup>

Una segunda delimitación, consecuencia de la anterior, se refiere a los textos escritos por Bertolt Brecht en aquella época que se conocieron sólo de manera posterior. Los textos de Brecht que se mencionan como parte del debate fueron elaborados principalmente -no puede hablarse con exactitud, pues varias notas de Brecht no están fechadas- entre 1936 y 1939, en ellos se critican los cánones tradicionalistas. Publicados apenas en 1967, forman parte de la acalorada controversia acerca de la relación existente entre la cultura y el nazismo, que la disputa sobre el expresionismo puso en el tapete de la discusión. La explicación que se da para que Brecht no hubiese publicado estos artículos es que pensó que todo el debate era nocivo para un frente unificado de los intelectuales contra el fascismo y la barbarie y por la defensa de la cultura.<sup>42</sup> Los textos, según el orden en que están publicados en la edición en español, son los siguientes:

-*Notas preliminares* ["por el año de 1937"], son tres pequeñas notas:

*Nota sin título*

*Orientaciones para las cartas sobre literatura de la revista Das Wort Autocrítica*

-*Formalismo y realismo*, son quince textos:

*El debate del expresionismo* de 1938

*Algo práctico en contribución al debate sobre el expresionismo* de 1938

*Los ensayos de Georg Lukács*

*Del carácter formalista de la teoría del realismo* de 1938

*[Observaciones a un artículo]*

*Glosas a una teoría formalista del realismo*

*Observaciones sobre el formalismo*

*El espíritu de las tentativas*

*[Sobre realismo]*

*Resultados del debate sobre el realismo en literatura*

*Carácter popular y realismo* de 1938

*[Sobre] carácter popular y realismo*

<sup>40</sup> Eugene Lunn, ob. cit., p. 176.

<sup>41</sup> *Studien über epischen Theater* (Estudios sobre la teoría del teatro épico), *Der Autor als Produzent* (El autor como productor) y *Versuche über Brecht* (Intentos sobre Brecht.) escritos durante los años treinta, y el último con ensayos inéditos hasta hace poco tiempo, son los textos que orientan la primera delimitación. Esto es en lo que se refiere al material trabajado por la fidelidad benjaminiana hacia los temas brechtianos.

<sup>42</sup> Eugene Lunn, ob. cit., nota 2 p. 92.

*Literatura popular*

*Hanns Eisler*

*Pequeña rectificación*

-Sobre el estilo realista, son nueve textos:

[*Observaciones a mi artículo*]

*Amplitud y variedad del estilo realista de 1938*

*Apuntes sobre el estilo realista de 1940*

*Tesis para la literatura proletaria*

*Tesis sobre la organización del lema 'realismo combativo'*

*Transición el realismo burgués al realismo socialista*

[*Sobre el realismo socialista*]

*Sobre realismo*

*Sobre la divisa 'realismo socialista'*

Todos ellos se encuentran en *El compromiso en literatura y arte*.<sup>43</sup> Algunos de estos textos fueron publicados en revistas después de la muerte de Brecht como, por ejemplo, el artículo de Brecht *Sobre carácter popular y realismo* que apareció por primera vez en el cuaderno número 4 de la revista *Sinn und Form*.<sup>44</sup> Posteriormente, este artículo al igual que todos los demás que escribió sobre el tema fueron publicados por primera vez en 1967 en un volumen dirigido por Werner Heck titulado en español *El compromiso en literatura y arte*. Otros son sólo pequeñas notas a las que el editor ha puesto un título. No de todos ellos se sabe su fecha de redacción, pero puede decirse con seguridad que fueron escritos a finales de los años treinta como una respuesta a la posición de Lukács que era sostenida en *Internationale Literatur und Das Wort*. La tercera delimitación se refiere a los artículos de Georg Lukács. De hecho fue él quien abrió las discusiones con el artículo *Grandeza y decadencia del expresionismo* en 1934, en el número 1 de la revista *Internationale Literatur*. Luego siguió *Narrar o describir* en *Internationale Literatur*, 1936, números 11 y 12;

*El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa* en *Das Wort*, 1938, número 4;

*Se trata del realismo* en *Das Wort*, 1938, número 4;

*Marx y el problema de la decadencia ideológica* en *Internationale Literatur*, 1938, número 7.

Evidentemente es más lo que escribió durante ese período; sin embargo, los señalados serán el punto de partida de esta investigación. A excepción de *Grandeza*

<sup>43</sup> *-Formalismus und Realismus: Die Expressionismus Debatte (1938), Praktisches zur Expressionismusdebatte (1938), Die Essays von Georg Lukács, Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie (1938), [Bemerkungen zu einem Aufsatz], Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie, [Bemerkungen zum Formalismus], Aus der Geist der Versuche, Über Realismus, Ergebnisse der Realismusdebatte in der Literatur, Volkstümlichkeit und Realismus (1958, Sinn und Form), [zu] Volkstümlichkeit und Realismus, volkstümliche Literatur, Hanns Eisler, kleine Berichtigung. -Über realistischen Schreibweise: [Bemerkungen zu meinem Aufsatz], Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise] (1954, Versuche), Notizen über realistische Schreibweise, Übergang von bürgerlichen zum sozialistischen Realismus, Thesen für proletarische Literatur...*

<sup>44</sup> *Sinn und Form*, (Sentido y forma).

y *decadencia del expresionismo*, escrito en 1934, todos los demás datan de 1936 -uno- y 1938. Los artículos de Lukács sobre el realismo aparecieron en forma de libro en 1955, parcialmente rectificandos y retocados, en *Problemas del realismo*; algunos de éstos ya habían sido publicados en 1948 con el título de *Ensayos sobre el realismo*.<sup>45</sup> En *Se trata del realismo* había escrito sobre el *Simplizius Simplizissimus* de Grimmelshausen: "Puede dejarse a cargo de los Eislers el apreciar el valor de montaje de los fragmentos despedazados de esta obra maestra -para la literatura alemana viva perdurara como un todo vivo y actual en su grandeza (y con sus límites)".<sup>46</sup> En la edición corregida de sus artículos puede leerse: "Dejemos a Eisler la tarea...".<sup>47</sup> Brecht con ganas de responder y defender a su amigo, redactó: "Con mi amigo Eisler, quien para pocos pasará como puro esteta, Lukács ha hecho, por decirlo así, la gran expurgación, porque parece ser que en la testamentaría, a la vista de la herencia, no ha mostrado la emoción piadosa prescrita. Lo revolvió todo y se negó a tomar posesión de todo. Aunque como exiliado, tal vez no está en situación de cargar con tanta cosa."<sup>48</sup> Finalmente no publicó sus defensas.

Por último, conviene hacer un breve recuento histórico de los hechos más relevantes para la interpretación y construcción de la confrontación. Esta es sólo una de las discusiones que mantuvieron en el exilio los intelectuales que huyeron de la Alemania hitleriana. Estas confrontaciones de puntos de vista, posiciones políticas y teorías artísticas y sociales tuvieron su origen en las diferencias que existían en el movimiento comunista alemán y que, hasta ese momento, habían sido casi exclusivamente internas y dirigidas por comunistas. Las discusiones sobre la literatura, la cultura y la estética unieron, en el exilio, a intelectuales comunistas y no comunistas en el foro del exilio mismo.

Las revistas *Internationale Literatur*, *Die neue Weltbühne*,<sup>49</sup> *Neue deutsche Blätter*,<sup>50</sup> y *Das Wort* fueron los medios de difusión de una corriente de intelectuales que a pesar de su fuerza no pudo oponerse a la ascensión del "nacionalsocialismo" hitleriano.<sup>51</sup> Ellas, sin embargo, impidieron que los vasos comunicantes se rompieran total y definitivamente entre los exiliados externos e internos, como se les llamó en su momento.

La polémica suscitada con el artículo de Lukács, *Grandeza y decadencia del expresionismo*, cuya tesis principal apuntaba contra el expresionismo y contra la interpretación de que éste estuviera fundamentado en un verdadero compromiso

<sup>45</sup> Véase Helga Gallas, ob. cit., p. 150 y ss. y Eugene Lunn, ob. cit., pp. 91 a 108.

<sup>46</sup> Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, p. 442.

<sup>47</sup> G. Lukács, *Se trata del realismo* en *Materiales sobre el realismo*, 1977, p. 42.

<sup>48</sup> B. Brecht, *ibidem*, *Pequeña rectificación*, p. 247 ("los Lukács deberían prescindir en absoluto de hacer uso de este tipo de plural").

<sup>49</sup> *Die neue Weltbühne* (El Nuevo Teatro Mundial). Se publicó de 1933 a 1939, en París y Praga. En esta revista publicaron sus trabajos Ernst Bloch y Hanns Eisler. Cfr. Helga Gallas, ob. cit., p. 149.

<sup>50</sup> *Neue deutsche Blätter*, (Nuevo Cuaderno Alemán). Revista mensual de literatura y crítica, publicada de 1933 a 1935, en Praga, Viena, Zurich, París y Amsterdam. Sus redactores fueron: Oskar Maria Graf, Wieland Herzfelde (director de la editorial Malik) y Anna Seghers. Cfr. *ibidem*.

<sup>51</sup> *ibidem*, p. 15.

político y no en un sentimiento melancólico antiburgués, tiene historia hacia adelante y hacia atrás. Hacia adelante, las exposiciones de esta polémica ya citadas, hacia atrás los artículos de Benjamin y Brecht ya mencionados. Hacia atrás y hacia adelante es necesario pasar el peine del materialismo histórico por esta historia.

La polémica, en uno de sus momentos hacia atrás, situó por un lado a Johannes R. Becher, Andor Gábor, Alfred Kurella y al mismo Georg Lukács y por otro a Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hanns Eisler y Ernst Bloch. Pero de los últimos cuatro mencionados, sólo Bloch y Eisler enfrentan y objetan la posición y argumentos de Lukács abierta y públicamente. El multitudinado artículo de Lukács, *Grandeza y decadencia del expresionismo*, publicado en la revista moscovita *Internationale Literatur* que él coodirigía en el exilio, desató un violento y acalorado debate, en el cual no participó Brecht, ni Walter Benjamin<sup>52</sup> quien pasó desapercibido, pero ellos observaron esta controversia con suma atención y preocupación. Otros intelectuales son quienes abordan, elaboran y responden a las cuestiones planteadas por Lukács en ese artículo. En 1937, Klaus Mann inició realmente la discusión con el artículo titulado *Gottfried Benn, historia de una confusión*, publicado en el número 9 de

Bertolt Brecht, *Danza y trabajo* 1932/1941, p. 5  
13.8.39



<sup>52</sup> Walter Benjamin nació en 1892, en Berlín, una ciudad de la cual sabía de memoria los rincones más apartados, y cuando estaba a punto de emigrar a los Estados Unidos de Norteamérica, se suicidó en Port Bou, un puesto fronterizo franco-español, el 27 de septiembre de 1940. Hijo de una vieja familia judía de anticuarios, había decidido empezar los trámites para escribir un trabajo para los exámenes de oposición en literatura alemana contemporánea y obtener el puesto de profesor en la Universidad de Frankfurt, entonces una de las universidades más jóvenes de Alemania; ante el desmoronamiento del Imperio y el fracaso de la alternativa comunista en el centro de Europa, surge como una democracia contratada por los partidos la República de Weimer. El desarrollo devastador de la inflación y la quiebra de las relaciones personales hicieron de él un escéptico, dice Gerhard Scholem. El paulatino deterioro de Alemania, la falta de esperanzas y espectativas son articuladas en un texto cuya calle de sentido único es un viaje por la inflación alemana. El texto contiene el horror de esa época y la seguridad de alguien que deseando agotar todas las posibilidades -ha fracasado en su intento de ingresar a la carrera académica y La tarea del traductor es un fracaso pues ningún diario publica comentarios al respecto-, está seguro de que ahí había aún posiciones por defender. Esos son los años que parecen querer llevarlo en una posición que ocupará después de su muerte: la de un marginal cuya posición se profetizará más y más. En 1924 conoce a una tleona bolchevique en Capri, quien lo pone en contacto más tarde con Bertolt Brecht. Impresionado por *Historia y Consciencia de clase*, un libro del que Georg Lukács renegaría, no duda en recomendarlo e incorporar sus análisis a sus trabajos posteriores de la cultura y el arte. Análisis que conducen a la valoración del arte en la época de la reproducibilidad técnica. Hasta mediados de marzo de 1933 permaneció en Alemania. Los problemas financieros que lo aquejaban, eran cada vez más urgentes. Ya desde la mitad de la década de los veinte, sobrevivió humillándose entre la ayuda que le prestaban sus amigos y su trabajo como periodista; fue entonces cuando escribió sus trabajos más fervientemente comunistas.

**Das Wort**, revista literaria mensual, editada por Bertolt Brecht, Willi Bredel y Lion Feuchtwanger, que apareció en Moscú desde julio de 1936 hasta marzo de 1939. Ahí apareció también, escrito por Alfred Kurella, un ajuste de cuentas con Benn titulado *Ya toca a su fin la herencia...* epígrafe que hacía referencia a un discurso que Gottfried Benn pronunció en Bruselas en el año de 1916. Al parecer lo que estaba detrás de esto era el reproche que se hacía a Benn por haber permanecido en Alemania y en la *Academia de las Artes*, junto a los nazis que ya se habían apropiado de ella, en tanto que otros escritores reconocidos la abandonaron.

El artículo de Klaus Mann había sido precedido por *Gottfried Benn o la degradación del espíritu en Die Sammlung*,<sup>53</sup> número 1 de 1933. Las aportaciones de Klaus Mann y de Alfred Kurella desataron la discusión y participación de varios escritores, como ya se vio antes.

Georg Lukács clausuró esta discusión con el artículo *Se trata del realismo en Das Wort*, número 6, 1938, donde critica a Ernst Bloch y polemiza con Hanns Eisler. Por último, en un *Epílogo*, Kurella afirmaba que no podía hablarse ciertamente de discusión pues todo el debate se encontraba bajo el signo del resentimiento. Además admitía que podía ser equivocada la tesis de que el expresionismo conducía al fascismo si se le desarrollaba de una manera consecuente. Bertolt Brecht,<sup>54</sup> coeditor de la revista *Das Wort*, consideraba falso el punto de partida crítico de Lukács y además consideraba que el debate era políticamente inoportuno.

A propósito de la polémica, Brecht envió a Willi Bredel, jefe de redacción de

<sup>53</sup> *Die Sammlung* (la colección).

<sup>54</sup> Bertolt Brecht nació el 10 de febrero de 1898 en Augsburg, Baviera, y murió el 14 de agosto de 1956 en Berlín. Una nota biográfica sobre él, describiría su camino de Augsburg a Berlín. Hace estudios de medicina que interrumpe cuando es movilizado a un hospital militar durante la < primera guerra mundial >. En 1918 se adhirió al Partido Socialdemócrata; en 1919 toma parte en la agitación espartaquista y es elegido al Consejo de Obreros y Soldados de Augsburg. Cuando nace su hija Hanna Marianne, el 9 de mayo de 1923, hacía ya algunos años que era un escritor conocido -publicó sus primeros cuentos y poemas en 1914. Comienza a estudiar marxismo en 1926 después de que no puede obtener informes de para una obra que estaba escribiendo sobre cómo funciona el mercado de trigo. En el verano de 1928, Elias Canetti lo recuerda: *Brecht, von dem ich erst wenige Gedichte kannte, aber es war so viel von ihm die Rede, daß man neugierig auf ihn war, dazu kam, daß er einer der ganz wenigen jungeren Dichter war, die Karl Kraus gelter ließ. (Das Gewissen der Worte. Essays, p. 227.)* En 1931 adapta para la radio *Hamlet* y redacta el argumento para el *Illm de Dudow: Kuhle Wampe*. Ya entonces a su actuación literaria se le reprocha el plagio y la agitación pero su eficacia no literaria como educador reclama títulos de gloria (Walter Benjamin, 1930, *Aus dem Brecht-Kommentar in Versuche über Brecht*, p. 34) pues la asume en sitios calculados con toda exactitud, en una actitud nueva que puede aprenderse. Está en la lista de sospechosos que hay que detener cuando los *putschs* de Munich de ese mismo año. Huye de Alemania, otros lo habían hecho antes y muchos no podrían hacerlo, el 28 de febrero de 1933, un día después del incendio del *Reichstag* pues es perseguido por alta traición por los nazis que queman sus libros. En París, en mayo de 1935, presenta una ponencia en el *Congreso Internacional de Escritores*. Escribe la primera versión de *Gafileo Galilei* en 1938; luego será elogiada esta obra por G. Lukács. Colabora en la revista del exilio *Internationale Literatur* y es redactor de la revista *Das Wort* en la cual escribe Lukács. Atraviesa la URSS para llegar a California en 1941 cuando las divisiones alemanas penetran en Finlandia, donde vivía. En 1947 es interrogado por la *Comisión de Actividades Antinorteamericanas*; en noviembre abandona los Estados Unidos de Norteamérica y se va a Suiza. En 1948 se instala en lo que fue la RDA. Ahí funda en 1949 el *Berliner Ensemble*. Tiene permanentes fricciones con el Estado de partido único, él que ha dicho: *Habe ich so viele Freunde überlebt. Aber heute nacht im Traum/Hörte ich diese Freunde von mir sagen: "Die Stärkeren überleben"Und ich hätte mich (Ausgewählte Gedichte, p.65).*

la revista *Das Wort*, el artículo *Amplitud y variedad del estilo realista*, junto con una carta en la que protestaba contra la pretensión lukacsiana de incluirlo en la literatura decadente, allí abogaba por la interrupción del debate. Pero en *Das Wort* no aparecieron ninguno de los ataques de Bertolt Brecht a las posiciones de Georg Lukács, Alfred Kurella u otros.<sup>55</sup>

Aquí comienzan a bosquejarse dos partes de la confrontación inédita y privada sostenida entre Benjamin, Brecht y Lukács. La primera es la controversia pública sostenida entre Georg Lukács, Alfred Kurella y otros contra Hanns Eisler y Ernst Bloch, entre otros; controversia que, sin embargo, criticaba las posiciones artísticas, teóricas y pedagógicas de Bertolt Brecht, porque recuerda Walter Benjamin en una plática con Brecht, no pueden producir y tienen miedo a la producción pues no saben qué puede salir de ahí.

*Para ellos la producción no es algo seguro. No se fían de ella. Es imprevisible. Nunca se sabe lo que saldrá de ella. Y ellos no quieren producir. Quieren jugar a ser los elegantes del aparato y tener el control sobre los demás. Cada una de sus críticas contiene una amenaza*

hace decir Walter Benjamin a Bertolt Brecht en una de sus *conversaciones de Svendborg* el 25 de julio de 1935 al referirse a Georg Lukács, Andor Gábor y Alfred Kurella.

Es decir, hay en esta primera parte de la confrontación un supuesto que es necesario considerar si se desea reconocer el carácter verdadero de la discusión. Se habla de la producción. El carácter de ésta, por lo tanto, está en entredicho. La segunda parte es la discusión entre Bertolt Brecht y Walter Benjamin también sobre el carácter de la producción; esta producción no se refiere únicamente a la material sino a la artística y espiritual. Un

*critério decisivo de una función revolucionaria de la literatura consistiría en la medida de los progresos técnicos que desembocan en una transformación funcional de las formas del arte y por tanto de los medios espirituales de producción*

dirá Walter Benjamin en su nota de Svendborg del 4 de julio de 1934 en una larga conversación sostenida con Brecht que gira en torno al ensayo *El autor como productor* de Walter Benjamin.<sup>56</sup> La reconstrucción de estas dos partes de la discusión son uno de los ejes de la investigación del carácter de la producción y la reproducción de las formas espirituales. Así, es necesario repensar los artículos de Georg Lukács "y sus adeptos moscovitas",<sup>57</sup> como los llamó Bertolt Brecht, en este contexto que ahora comienza a perfilarse.

"Piensa que no hay que oponerse a ellos en el terreno teórico", dice Benjamin de Brecht. Pero cuando Benjamin plantea la cuestión en el terreno político, Brecht no retira sus formulaciones.<sup>58</sup> La discusión no parece tener comienzo temático; de

<sup>55</sup> Véase *El compromiso en literatura y arte*, volumen no. 2, p. 80 y ss., y la nota 7 del volumen 1, p. 150.

<sup>56</sup> "Son enemigos de la producción", hace decir Walter Benjamin a Bertolt Brecht en *Gespräche mit Brecht (Conversaciones con Brecht)* en *Versuche über Brecht*, p. 149. Las citas son de las pp. 117 y 133.

<sup>57</sup> Klaus Voelker, *Crónica de Brecht...* p. 95.

<sup>58</sup> Walter Benjamin, ob. cit., p. 148.



A partir de 1972 está en marcha una edición crítica de los escritos (Gesammelte Schriften) volúmenes editados por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser) del ...Widersprecher, Vieleswissende, Neues suchende Walter Benjamin como lo llamó Bertolt Brecht.

las formas meramente literarias muy pronto se pasa a las artísticas en general y de éstas a la política para regresar o ir nuevamente a la cultura.

El comienzo temporal de la problemática está emparentado estrechamente con las discusiones habidas en el contexto cultural, político y artístico europeo desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la segunda guerra mundial, pero de manera muy particular con el interregno de las dos grandes guerras. Los años veinte y, luego en el exilio, los años treinta fueron uno de los escenarios más importantes del enfrentamiento entre varias formas de hacer la cultura.

Otro escenario importante para la descripción de las discusiones que interesan a la confrontación es el centro europeo. El centro de Europa fue el punto de atención de los revolucionarios.

Después de todo, ahí se daban las características esenciales que prescribían las condiciones subjetivas y objetivas de la transformación revolucionaria a nivel planetario.

La cuestión, al parecer, radica en poder contestar acertadamente a la pregunta si es necesario considerar todas las experimentaciones artísticas y pedagógicas de estos dos escenarios como esenciales y fundamentales para la confrontación, si es posible hacerlo. Esta contribución a esas discusiones y a la problemática que se desprende de ellas, responde afirmativamente a la primera de las preguntas pero no puede hacerlo con la segunda.

El interés, entonces, debe centrarse en los antecedentes inmediatos y directos del debate. Helga Gallas afirma que el debate es una continuación, en parte, del que se dio en la revista *Linkskurve* a finales de los años veinte. la discusión en esta revista será uno de los puntos del siguiente capítulo cuando se pase el peine al contrapeño de la historia como quería Walter Benjamin.<sup>59</sup>



Walter Benjamin  
en Tag für Tag,  
1990/1991;  
Taschenkalender.  
Berlin,  
Langenscheidt,  
p. 57.

<sup>59</sup> Bertolt Brecht anota en su *Diario de trabajo* en agosto de 1941, "Walter Benjamin se ha envenenado en una pequeña localidad fronteriza española. la gendarmería había detenido al pequeño grupo del cual él formaba parte. por la mañana, cuando sus compañeros quisieron comunicarle la noticia de que podían proseguir el viaje, lo encontraron muerto, esoy leyendo el último trabajo que presentó al Instituto de Investigaciones Sociales [...] Benjamin se resistió a aceptar el concepto de historia como fluir ininterrumpido, de progreso como potente empresa de un grupo de mentes lúcidas y serenas, de trabajo como fuente de toda ética, de clase trabajadora como *protégés* de la técnica, etcétera. se burla de quienes con tanta frecuencia se admiran de que algo como el fascismo haya podido surgir 'todavía en este siglo' (como si no fuera el fruto de todos los siglos anteriores), en una palabra, es una obra [Tesis de filosofía de la historia] clara y esclarecedora (a pesar de todas las metáforas y de todos los judaísmos), y uno no puede menos que pensar alarmado en el ínfimo número de personas que, por lo menos, están dispuestas a tratar de entenderla." (Volumen 1, p. 296).

## El debate

*Die Ummonterung, von der hier die Rede ist -wir hörten schon, wie Brecht sie als literarische Form proklamiert*

Walter Benjamin, Bertolt Brecht.

*Si nosotros los artistas fuésemos la expresión de cualquier cosa, entonces seríamos la expresión del fermento de la insatisfacción y del insomnio.*

Georg Grosz

El obstáculo con el cual se topa la investigación inspirada en el materialismo histórico, el que está en el origen de las discusiones y confrontaciones, es el de las relaciones de la cultura, el arte y la educación con la base económica. Usualmente puede comenzarse analizando su ubicación en la metáfora estructura/superestructura.

Desde los textos clásicos del marxismo se explica que los cambios materiales ocurridos en la estructura, determinan el proceso total de la vida en general

*En la reproducción social de su existencia, los seres humanos establecen determinadas relaciones, necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a un determinado estado evolutivo de sus fuerzas productivas materiales. La totalidad de esas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se alza un edificio [Gerbau] jurídico y político, y a la cual corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina [bedinget] el proceso social, político e intelectual de la vida en general.<sup>1</sup>*

El punto de partida de una investigación acerca de un elemento o campo específico de la cultura,<sup>2</sup> ha sido ya sea la interpretación de esta descripción, ya sea la penetración en la realidad.

<sup>1</sup> Karl Marx, *Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política*, "Introducción general a la crítica de la economía política"/1857, p. 66.

<sup>2</sup> "Generalmente han sido excluidas del uso tradicional del término «realizaciones» como la crueldad y el fanatismo", observa Herbert Marcuse, *Notas para una definición de la cultura en Ensayos sobre política y cultura*, p. 89. Esto refiere el término «cultura» a "cierta dimensión superior de autonomía y realización humana", *Ibidem*, p.93. Sin embargo, anota que "1) la «validez» de la cultura siempre ha estado limitada a un universo específico, constituido por una identidad tribal, nacional, religiosa u otra. Ideas como las de igualdad y libertad raramente han sido traducidas en la realidad para beneficio de todos los miembros de la sociedad; algunos grupos (y grupos amplios) siempre han quedado excluidos de los beneficios y las ventajas de la cultura [...] 2) Es altamente cuestionable, especialmente si observamos la situación contemporánea, que la agresión, la violencia, la crueldad y la miseria se hayan reducido realmente con el desarrollo de la civilización [...] su predominio a escala tan amplia invalida la idea de un progreso en la humanización", *Ibidem*, p. 91.



Walter Benjamin, Nariño: La cultura en México, no. 659, p. ii

Si éste fuese el camino, cabe preguntarse cómo determina el modo de producción de la vida material al proceso social, político e intelectual de la vida en general.

Las respuestas son varias. Antes de proseguir, deben agregarse las aclaraciones pertinentes para que la lectura se haga en el orden correcto. Para no contradecir la ortodoxia, ha de observarse que esta determinación es en "última instancia",<sup>3</sup> o simplemente que las relaciones sociales de producción determinan las representaciones e ideas.

Si se elige la segunda, el arte tiene que concebirse como representación ideológica de los conflictos ocurridos en las relaciones sociales de producción. Tal es el enfoque del marxismo dogmático soviético, especialmente en la corriente del realismo socialista, en el caso del arte pero, sobre todo, de la literatura.

El examen del arte como reflejo e ideología entraña algunas dificultades. Poner el caso de la educación ahora, tal vez ayude a ver éstas.

Así como en el arte al menos desde el siglo pasado, varios estudios, principalmente en los últimos veinte años,<sup>4</sup> han despojado a la escuela de la inocencia ética y política que acaso se le atribuyó.<sup>5</sup> Ha sido la teoría de la correspondencia o reproducionista quien afirma que los patrones de valores que caracterizan a la fuerza de trabajo y a la dinámica de clase bajo el capitalismo, se reflejan en los procesos escolares cotidianos. Su análisis ha descubierto, bajo la apariencia de informadas verdades educativas, fragmentos de ideología. Es cierto que la teoría de la correspondencia provee de un instrumento teórico que permite comprender la relación ente el capitalismo y la educación, pero también asfixia cualquier esperanza de lucha social o emancipación porque traslada la explicación del fracaso educativo, de los maestros y estudiantes, a la dinámica social dominante al afirmar que la juventud es asimilada al sistema económico gracias, en parte, al sistema educativo.

Las razones que pueden esgrimirse para decir que esta teoría fracasa al querer lograr una transformación de este orden cultural,<sup>6</sup> son numerosas. Cuando se pone el énfasis en la comprensión de la visión del mundo dominante y la reproducción de las prácticas sociales a través de la sociedad, en este caso la escuela,

<sup>3</sup> Federico Engels, carta a J. Bloch, 21-9-1890, en *Correspondencia*, Buenos Aires, ed. cártago, 1973, p. 379.

<sup>4</sup> Ya en 1972 Herbert Gintis, por ejemplo, critica a Ivan Illich en *Toward a Political Economy of Education. A Radical Critique of Ivan Illich's Deschooling Society*, *Harvard Educational Review*, Vol. 42, núm. 1, pp. 70-96. Citado por Henri Giroux, *Más allá de la teoría de la correspondencia, La nueva sociología de la educación*, p. 22.

<sup>5</sup> Al igual que la obra de arte pierde su «aura» en la época de su reproducibilidad técnica, la escuela pierde su carácter neutral, su inocencia en la época de su masificación. Para la explicación que sigue cfr. H. Giroux, *Ibidem*, pp. 21-66.

<sup>6</sup> Raymond Williams (*Los significados de Reproducción*, en la *Nueva sociología de la educación*) propone diferenciar entre las "formas residuales, las dominantes y las emergentes" por la relevancia que tienen para el problema de las relaciones entre la transformación social y la transformación cultural. Los órdenes sociales y los órdenes culturales se forman activa y continuamente.

para desmitificar las relaciones de poder existentes, se pierde de vista la complejidad del control hegemónico y, sobre todo, las experiencias que conforman la vida cotidiana, la propia percepción y la del mundo. La hegemonía es "un cuerpo de prácticas y expectativas por encima de la existencia en su totalidad".<sup>7</sup>

Con el concepto de hegemonía pueden entenderse cómo surgen los gérmenes de la dominación y cómo podrían ser superados.

En cambio si se reduce el concepto de conciencia y se convierte en un «reflejo» de las fuerzas productivas, la dominación parece estar localizada básicamente en el dominio económico. Este es otro error teórico crucial y está derivado de una interpretación al pie de la letra de la metáfora aludida más arriba. Los órdenes culturales aparecen como epifenómenos. Un elemento más, efecto de la misma consideración, es separar las fuerzas productivas de las relaciones sociales.<sup>8</sup>

Ahora bien, si se olvida que los maestros y los alumnos no hacen una lectura pasiva de un plan de estudios y, a veces, rechazan los mensajes básicos y las prácticas de la escuela; si se ignora el contenido de lo que se enseña en las escuelas, se está haciendo a un lado el factor más importante de este proceso: los actores humanos.<sup>9</sup> Este punto de vista teórico no parece tomar suficientemente en cuenta al ser humano.<sup>10</sup>

No obstante, regresando al punto de partida, queda la primera afirmación. Reelaborada por la *nueva sociología de la educación* puede enunciarse como sigue: El dominio cultural debe ser visto como una esfera activa de determinación. De esta forma no se niega la idea de determinación ni la importancia del dominio económico.<sup>11</sup> Al considerar, luego, a los seres humanos y a la sociedad en tanto que conjunto dinámico de relaciones sociales estructuradas por los seres humanos mismos, pueden ser considerados maestro y alumnos en tanto que productores y consumidores de conocimientos. Pero este punto de vista también descuida algo: La importancia de la falsa conciencia y la ideología.

<sup>7</sup> Raymond Williams (1977). *Marxism and Literature*, N. York, Oxford University Press, p. 110. Citado por H. Giroux, ob. cit., p. 29. En un sentido más profundo es "una cultura, pero una cultura que debe ser vista como una dominación y subordinación..." (ibidem, p. 30). H. Giroux propone analizar los aspectos de la hegemonía en el currículum escolar: "1) La selección de una cultura que se considera socialmente legítima; 2) las categorías usadas para clasificar como superiores a ciertos contenidos y formas culturales; 3) la selección y legitimación de las relaciones dentro de la escuela y del salón de clases; 4) la distribución y el acceso a diferentes tipos de cultura y conocimiento por diferentes clases sociales." Ibidem.

<sup>8</sup> En pocas palabras, se pierde la idea de cómo se compenetran lo cultural y lo económico cuando se separa la actividad económica de las consideraciones ideológicas. Cfr. ibidem, p. 33.

<sup>9</sup> Debe analizarse cómo las escuelas producen significados pues los actores humanos producen conocimientos en ese contexto. Cfr. ibidem, p. 38.

<sup>10</sup> Se ignora asimismo que las escuelas se han convertido en campos de lucha muy politizados.

<sup>11</sup> La escuela legitima formas específicas de capital cultural que H. Giroux define como "los modos de conocer, estilos, gustos, disposiciones, aptitudes lingüísticas, y comportamientos que la sociedad dominante considera los más valiosos", ibidem, p. 50.

La cuestión está, sin duda, en no fragmentar que el análisis que se haga de las estructuras de producción de las acciones de los sujetos sociales que pugnan por cambiarlas. La cuestión estriba finalmente en montar o desmontar a los agentes humanos que están en el centro de esta posible transformación.

En el terreno del arte ha comenzado a hacerse análogos análisis. Aquí tropezó antes que en otros órdenes culturales con los obstáculos ya señalados. No obstante, en muy contadas ocasiones ha podido hablarse tan claramente de su ubicación en el modelo estructura/superestructura que cuando se ha politizado. Tampoco se ha hecho notar suficientemente que el arte y la educación enfrentan problemas comunes en tanto que órdenes culturales.<sup>12</sup> El examen del arte sólo como "reflejo"<sup>13</sup> puede verse en el callejón sin salida en que se encuentra la citada teoría de la correspondencia. Se desea transformar el mundo pero no existe quien lo haga ni su posibilidad.

Lo que ha hecho este punto de vista es separar lo «espiritual» de lo material, y escindir el contenido de la forma de la obra de arte, a pesar de inclinarse abiertamente hacia una crítica de lo formal.

Aquí como en el orden educativo, ha de resolverse la cuestión de si sólo cuando se analizan la autonomía en última instancia del arte y la unidad en los órdenes social y cultural de la obra de arte, es entonces posible hacer transformaciones en este orden que pugnen por transformaciones en la sociedad global.

El punto de partida puede encontrarse si juzgamos la problemática a desarrollar por el conflicto existente entre fuerzas sociales productivas y relaciones de producción, en los órdenes culturales, explicando la conciencia de esta problemática por las contradicciones de la vida material antes señaladas y no por la conciencia propia de los sujetos investigados.<sup>14</sup>

Antes de proseguir no está de más resumir algunos de los factores claves de la problemática que se bosqueja.

Algunos conceptos que serán utilizados más adelante han sido formulados al abordar intencionalmente primero el orden educativo. Se ha encontrado que los obstáculos dentro de los órdenes culturales podrían ser planteados de manera general; es decir, podrían tener múltiples puntos de referencia el orden educativo y el arte, en virtud de que hasta hace relativamente muy poco tiempo han sido

<sup>12</sup> La negación de la cultura consiste en "la condena de la destrucción institucionalizada de las potencialidades humanas, vinculada a una esperanza que la civilización establecida condenaba como «utópicas»; cuando esta negación se ve amenazada, porque los contenidos autónomos y críticos de la cultura se convierten en contenidos de una educación que tiene por objeto adaptar mediante la sublimación y el relajamiento, no cabe duda que comparten un problema. Véase H. Marcuse, ob. cit., p. 96 y ss.

<sup>13</sup> Tal es la posición que caracteriza la producción teórica de Georg Lukács a partir de los años 30, cuando parece olvidar que el arte "también participa en las relaciones materiales de producción en tanto las obras son producidas, distribuidas y vendidas" (Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina; teorías estéticas y ensayos de transformación*, p. 37); lo que ocasiona dificultades similares a las generadas en la escuela por el papel del conocimiento.

<sup>14</sup> "No es la conciencia de los hombres lo que determina su ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia." Karl Marx, ob. cit., p. 67.

considerados, a saber: primero, inocentes y separados tanto dentro de los órdenes culturales como de los sociales; segundo, si se les ha considerado como politizados fue sólo en tanto que ideología; tercero, los actores humanos han sido reducidos en la teoría a objetos pasivos de la acción determinante de las relaciones de producción económicas.

Que, por tanto, la investigación pasa por el análisis de los diversos elementos ubicándolos en los órdenes culturales, la educación y el arte, y sociales, procesos de producción y reproducción de la vida material, y su punto de partida aquí está en la elaboración de los elementos teóricos de la metáfora marxista estructura/superestructura en tanto sea posible construir como objeto de estudio una confrontación entre tres intelectuales centroeuropeos de lengua alemana, quienes al discutir, primero, sobre la valoración de una corriente literaria y, luego, sobre el papel del arte y la cultura en la formación de seres humanos alienados de la sociedad alienante, contribuyeron con sus análisis a la construcción de algunos conceptos y «modelos» de anticipación. Ellos son fundamentales para la construcción teórica de la articulación de una cuestión central de la sociedad actual: La relación y determinación de las condiciones de producción «espiritual» y las condiciones de producción general de la época, específicamente la que conecta la obra de arte y la situación material. Puede enunciarse también como la posibilidad de que la cultura opere sin perder sus cualidades esenciales de liberación. La cuestión contiene al menos dos puntos que serán problematizados. El proceso de valoración y refundición de las formas culturales antiguas y modernas; y de los seres humanos en tanto que productores y potenciales productores. Una confrontación como la aludida no es algo fuera de lo común ni ahora ni en los años treinta. Lo que sí es poco común es que la confrontación de Georg Lukács y Bertolt Brecht es, para decirlo de alguna manera, siempre un debate construido. Dado que de los dos, sólo G. Lukács elaboró conscientemente su posición pública a través de su producción teórica en revistas del exilio, puede afirmarse que Bertolt Brecht replicó a través de su producción literaria,<sup>15</sup> pues sus objeciones «teóricas» acerca de la posición de G. Lukács permanecieron en el ámbito privado.<sup>16</sup> La posición que Georg Lukács elaboró desde su estancia berlinesa de 1931 hasta su exilio soviético, dista mucho de presentar una argumentación sólida de los problemas culturales<sup>17</sup> según pueden

<sup>15</sup> En el sentido estrecho del término. Bertolt Brecht "respondía no como teórico de la literatura sino basándose en sus intuiciones prácticas y con perspicuidad de artista revolucionario; su replica más relevante a Lukács se halla en sus obras de teatro y su poesía y no en una argumentación contradictoria." Véase Juan Flores, *Georg Lukács en los treinta: Punto focal de la estética marxista*, en *Georg Lukács: Marx y el problema de la decadencia ideológica*, p. 17. Juan Flores comparte con mucho la posición de Lukács respecto de Brecht, ambos se ven a sí mismos como científicos legislando para que Brecht no abandone su papel de artista.

<sup>16</sup> La gran mayoría de estas observaciones y objeciones a la posición de Lukács se conocieron hasta 1967. Cfr. capítulo 1 de esta parte. Algo que ha dado lugar a especulaciones son estos escritos literarios en el sentido más amplio de la palabra. Empero, las réplicas brechtianas finalmente están en toda su producción literaria, con sus aciertos y sus errores.

<sup>17</sup> A menos que se tome al pie de la letra lo que el propio Lukács afirma de sus estudios posteriores a 1928. Cfr. capítulo 2 de la parte II.

considerarse a partir de las teorías de Marx. Por ello, pudiera parecer conveniente completarlo con Bertolt Brecht,<sup>18</sup> pero esto es algo que no puede proponerse aquí.

El nombre de Walter Benjamin -así como el de algunos otros- comúnmente se encuentra asociado a esta confrontación. Esta asociación haría de Bertolt Brecht sólo un catalizador. La verdadera confrontación habría tenido lugar entre Walter Benjamin y Georg Lukács.<sup>19</sup>

Los antecedentes de esta confrontación que empezó como una discusión sobre el expresionismo a la que Lukács le dio un giro de 180 grados hacia el realismo, son tantos que resultaría imposible abordarlos en este trabajo.

Uno es la vasta discusión de cuestiones culturales después de los pronunciamientos sobre el realismo soviético en el Primer Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos en 1934.<sup>20</sup>

La cuestión más importante, sin embargo, está en la forma como Georg Lukács valora las corrientes literarias.<sup>21</sup>

Las discusiones del exilio inmediatamente después del incendio del *Reichstag* son un nuevo estadio de otras habidas en la República de Weimar. La importancia de estas discusiones para esta investigación es evidente; en particular, la discusión en torno a la pertinencia de una literatura proletaria en la revista *Die Linkskurve*.<sup>22</sup> La revista fue el órgano de difusión de la Federación de Escritores Proletarios-Revolucionarios,<sup>23</sup> cuya asamblea constitutiva tuvo lugar el 19 de octubre de 1928. Ahí se fundó junto con la Federación un discurso que daba origen oficialmente a una literatura proletaria, una literatura de los de abajo para los de abajo.

Es un hecho que ya ahí se trajo a debate algo que se discutió más tarde en la confrontación de Lukács y Brecht, que la burguesía aún en el estadio de decadencia, produjo formas estéticas que podía y tenía que trabajar el artista que deseaba la transformación social.

La posición de Lukács era totalmente contraria a esto, pues juzgaba al expresionismo como un movimiento retórico-subjetivo y decadente, y criticaba la novela de reportaje; no sólo la hecha por escritores burgueses sino también por escritores proletarios.<sup>24</sup> Bajo la notoriedad de escritores como Balzac, Tolstoi,

<sup>18</sup> "Lukács ha dejado un vacío teórico que dentro de la tradición marxista sólo las perspectivas asociadas con Brecht brindan alguna esperanza de llenar", Juan Flores, ob. cit., p. 14.

<sup>19</sup> Juan Flores (ob. cit., p. 17) parece sugerir esta interpretación. Pero más adelante señala que "para edificar sobre los grandes adelantos de los treinta es necesario aprender de Lukács y Brecht, de Lukács y Benjamin" (p. 18). A lo que debe de agregarse de Benjamin y Brecht.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 10. Se refiere particularmente a los pronunciamientos de Máximo Gorki y Zhdanov.

<sup>21</sup> Desde las corrientes artísticas de principios de siglo al «realismo crítico».

<sup>22</sup> La investigación de Helga Gallas puso de manifiesto esta relación y continuidad de las discusiones no solamente en La República de Weimar sino también en la Unión Soviética, por ejemplo. Las ramificaciones de estas discusiones y ellas mismas son muy complejas y vastas. Cfr. Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*. El nombre de la revista es *Curva* hacia la izquierda.

<sup>23</sup> *Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (FEPR en español)*.

<sup>24</sup> Jost Hermand y Frank Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, p. 182.

Gorki y Thomas Mann, difundió la obra de arte que pusiera en correspondencia la totalidad de la realidad con el individuo viviente representativo.<sup>25</sup>

La literatura a la cual se opuso Lukács estaba ahí hacía ya tiempo, no se la podía negar. Esta literatura buscaba asegurar el triunfo de la revolución proletaria alemana, que finalmente no se produjo; buscaba ser empleada como arma para movilizar potencialidades y reservas en el proletariado en contra de la actividad artística burguesa. La importancia y significado de la FEPR y *Linkskurve* residía en oponer una «teoría literaria marxista» a la teoría literaria dominante.<sup>26</sup> Esa literatura recorre las críticas literarias de Lukács como un personaje negativo, es la novela de reportaje. El contexto de esta novela de reportaje tiene que buscarse en el movimiento que procedía del proletariado mismo. Un caso concreto de este movimiento eran los grupos de actores obreros aficionados que constituían la base intelectual de masas de las compañías de *Agitación y Propaganda comunista*.<sup>27</sup> Durante los años veinte, Berlín se había convertido en el centro de la cultura alemana de los últimos cien años. Erwin Piscator preparó el terreno por medio del uso escrupuloso del material artístico tradicional en el teatro.<sup>28</sup> A esto se suma el movimiento de corresponsales obreros, según el modelo soviético que servirá a Walter Benjamin en los años treinta, para analizar el papel que le corresponde al periódico en la refundición de las formas artísticas y científicas.<sup>29</sup>

Para muchos de estos corresponsales obreros, los informes que elaboraban gratuitamente como colaboradores de los diarios del Partido Comunista Alemán (PCA), se convirtieron en el principio de una actividad literaria permanente. A los informes les siguieron reportajes, historias, poesías y *sketches*.<sup>30</sup>

La esperanza de algunos artistas progresistas se fortaleció, pues pensaron lo que el expresionismo ya había anticipado de cierta manera: Que los modos y géneros de la tradición dominante estaban siendo superados y que, por tanto, esta superación tenía que ser promovida conscientemente.

El que hubiera podido ser el portavoz natural de esta transformación—el PCAmantuvo las organizaciones de *Agitprop* sólo como parte del trabajo de agitación poniéndose, de esta forma, del lado de las tradiciones artísticas dominantes.

La contradicción de un partido revolucionario que deseaba mantener las formas artísticas tradicionales fue vista por los escritores organizados como algo que podía y tenía que ser superado a toda costa. Fue así como se fundó la FEPR que pretendía ser una organización literaria y política.

<sup>25</sup> La síntesis de lo genérico con lo individual, el tipo, véase Sara Seifovich, *La teoría de la literatura de Lukács*, p. 74.

<sup>26</sup> Helga Gallas, ob. cit., p. 9.

<sup>27</sup> La *Federación Juvenil Comunista* fundó en 1926 un grupo dramático cuyo nombre fue Compañía de *Agitprop* de la Federación. En 1925, el Partido Comunista Alemán creó un aparato permanente de agitación y propaganda. Este primer grupo generó muy pronto otros; así, en 1929, había ya 62 grupos dramáticos comunistas que a través de escenas breves, comentaban y parodiaban noticias y sucesos actuales, H. Gallas, ob. cit., p. 151.

<sup>28</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 20; Jost Hermand y Frank Trommler, ob. cit., p. 122. Lo que lo ponía en la dirección del «experimento total», que ya habían propagado los «constructivistas» desde 1920.

<sup>29</sup> Véase el capítulo 1 de la segunda parte.

<sup>30</sup> Helga Gallas, ob. cit., p. 20.



La posición del PCA se mantuvo en la misma postura. No era posible una literatura proletaria porque tampoco era posible esperar un efecto directo de la actividad literaria. Considerando que ésta estaba determinada por la base económica, no podía determinar, de ninguna manera que no fuera en la lucha ideológica, las condiciones generales de la vida material. Los escritores de extracción burguesa eran importantes en cuanto eran intelectuales con un público cautivo, es decir, lo importante era su opinión en tanto que figuras públicas. En otras palabras, lo importante era este público.

Como puede verse, el apoyo que el PCA pudiera prestar a la FERP, sería mínimo. Su sostén más importante vino de fuera. De una organización que se proponía fines análogos; intentaba igualmente la creación de una literatura de clase. La organización era la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios de Moscú.<sup>31</sup>

Die Linkskurve fue el instrumento para la institucionalización de las posiciones de la FEPR. La FEPR, algunas de las posiciones que adoptó, y la revista recogen las contradicciones de esta tradición marginal, de esta literatura emergente.<sup>32</sup> La redefinición de sus condiciones y relaciones están conectados por los cambios en los medios de producción cultural.

La periodización de las posiciones de FEPR pueden encontrarse en las diferentes fases que siguió la revista desde su publicación en 1929. La primera corresponde al distanciamiento de los escritores burgueses de izquierda en favor de los corresponsales obreros.<sup>33</sup>

El rumbo izquierdista llevó a criticar parte del propio pasado de este arte proletario.<sup>34</sup> Creyendo tener ya una literatura proletaria, la política de la FEPR y la revista condujo a un callejón sin salida; al callejón sin salida del aislamiento, pues desalentó a los mismos intelectuales comunistas.

<sup>31</sup> Esta denominación se adoptó en 1930. Antes de noviembre de este año existía sólo un Buró Internacional para la literatura Revolucionaria. Véase ibidem, p. 152. Su fundación se debió al esfuerzo de internacionalizar la cultura del proletariado por parte del Proletkult (Cultura Proletaria). La primera conferencia de las organizaciones culturales educativas (Proletkult) fue en Moscú en septiembre de 1918. Dos tesis del informe a la primera conferencia rusa de los Prolet-kults elaborado por Anatoly Lunacharsky en 1918, se encontraban luego en el movimiento de la FEPR: El análisis de clase de la producción artística es el método para su estudio, el papel notorio de los intelectuales en el nacimiento del arte proletario. Véase Anatoly Lunacharsky, *El arte y la revolución (1917-1927)*, pp 61-65.

<sup>32</sup> Raymond Williams, *Los significados de «Reproducción»*, La nueva sociología de la educación, p. 152. El proceso social de innovación es el que presenta las cuestiones analíticas más difíciles, pues las relaciones sociales se vuelven más opacas y complejas.

<sup>33</sup> Helga Gallas, ob. cit., p. 39. La crítica se concentró en aquellos escritores a los cuales G. Lukács utilizaría más tarde, como escritores de vanguardia y, por tanto, decadentes. Algunos de ellos son muy muy conocidos: Döblin, Hiller, Toller, Ehrenburg. Véase Georg Lukács, *Grandeza y decadencia del expresionismo, Problemas del realismo*.

<sup>34</sup> Erwin Piscator es un ejemplo de ello. Véase Helga Gallasa, ob. cit., p. 40.

La crítica a las concepciones anteriores era una moda de parte de la izquierda de esos tiempos, y la FEPR no iba a ser la excepción. Esta fase de mediados de 1930 hasta el otoño de 1931 dio en la elaboración de una teoría literaria inspirada en Hegel. Para ello fue decisiva la incorporación de dos figuras intelectuales de primer orden a la revista. La primera es la de Karl August Wittfogel,<sup>35</sup> antiguo colaborador de Erwin Piscator, en abril de 1930, al grupo de redactores de *Linkskurve*. El asumió la tarea de elaborar la "herencia burguesa" para insertar una estética marxista, que terminó con el rechazo de las nuevas técnicas y la reivindicación de la continuidad de la tradición literaria dominante.<sup>36</sup>

Luego, cuando Lukács retomó esta posición, elaboró los elementos de teoría literaria preexistentes para publicar en cada uno de los últimos números de *Linkskurve* cuatro artículos programáticos.<sup>37</sup>

El primero de estos artículos que apareció con el título de *¿Tendencia o partidismo?*, redefine un término de uso cotidiano en la tradición de la izquierda de esos años. Este término es el de tendencia que sufre una crítica y es remplazado por el de partidismo. Esta distinción iba encaminada a abandonar el término antiguo a la literatura que utilizaba un conjunto de técnicas novísimas como el montaje y el reportaje relacionándolo, además, con algo que elaboraría minuciosamente más tarde: Las diferencias entre el método de las ciencias y los método artísticos.<sup>38</sup>

Reserva el término partidismo, en cambio, para el método correcto de creación literaria. De este método en efecto se derivaba un conjunto de exigencias para el autor y sus técnicas.<sup>39</sup>



Manifesto dadaísta.  
Berlín: Paul Vogt,  
Geschichte der

<sup>35</sup> Su importancia podría ser tal que convendría dedicarle un capítulo aparte; otro tanto puede decirse de Ernst Bloch y Hanns Eisler. Desafortunadamente, tendrá que posponerse para una mejor ocasión. K. A. Wittfogel nació el 6 de octubre de 1896 en Woltersdorf. Escribió artículos y libros desde el fin de la primera guerra mundial; La que parece ser su obra más importante, aunque poco conocida, es: *Wissenschaft und Gesellschaft Chinas. Versuch der wissenschaftlichen Analyse einer großen asiatischen Agrargesellschaft* (1931). Los artículos a que se refiere uno de los puntos de partida de Lukács, han sido editados en *Beiträge zur marxistischen Ästhetik*, 1977. Verlag europäischen Ideen, Berlín.

<sup>36</sup> Helga Gallas (ob. cit., p. 53) recuerda que otra política en este terreno hubiera entrado en contradicción con la doctrina oficial del partido (PCA) y con José Stalin que había declarado superados los antagonismos de clase.

<sup>37</sup> Georg Lukács, *Tendenz oder Parteilichkeit? (¿Tendencia o partidismo?)* en *Die Linkskurve* 1932/6/16; *Reportage oder Gestaltung? (¿Reportaje o configuración?)* en *Die Linkskurve* 1932/7/23; *Reportage oder Gestaltung? (¿Reportaje o configuración?)*, continuación, en *Die Linkskurve* 1932/8/26; *Gerhardt Hauptmann* en *Die Linkskurve* 1932/10/5; *Aus der Not eine Tugend* en *Die Linkskurve* 1932/11-12/15. Cfr. H. Gallas, *ibidem*, p. 163.

<sup>38</sup> G. Lukács distingue entre método y técnica. Al montaje, reportaje o documentación no los considera técnicas sino métodos, lo que implica que son inseparables del contenido en que se los emplea. La técnica es para G. Lukács lo que puede aprenderse, transcribirse.

<sup>39</sup> El concepto de partidismo tenía el objetivo (H. Gallas, *ibidem*, p. 55) de debilitar la posición de B. Brecht., pues era la única posición bien elaborada teóricamente.

El siguiente artículo de Lukács es una crítica a la crítica de la continuidad de la herencia literaria<sup>40</sup> a través de la crítica del «método creativo» del montaje, el reportaje y la documentación; del «método creativo» que trabaja predominantemente con el método de las ciencias. El reportaje, como por otra parte el periodismo en general, trabaja con estos métodos mediante conceptos y no mediante imágenes.

El artículo de Lukács -¿Reportaje o configuración?- dirige esta crítica al «método creativo» que critica los medios «tradicionales», «pasados de moda», «burgueses», este método es el reportaje. Porque el reportaje es un «método creativo» no literario, la configuración de la obra no tiene unión orgánica; se acentúa el contenido de forma mecánica y unilateral lo que lleva al experimento formal de querer "renovar la novela con los medios del publicismo, del reportaje".<sup>41</sup>

Este se justifica en el periodismo,<sup>42</sup> donde se trabaja preponderantemente con los «métodos de la ciencia».<sup>43</sup>

Pues si los métodos de la ciencia y del arte apelan tanto al entendimiento discursivo como al sentimiento lo hacen con medios diferentes.<sup>44</sup> Una representación «artística» con fines científicos será una pseudo-ciencia y un pseudo-arte; de la misma manera que una representación «científica» con fines artísticos, como el reportaje.

El desarrollo de la representación tiene que mostrarse en la conexión de los personajes, en la composición, la fábula y la estructuración. Estas son las exigencias para quien utiliza el método creativo correcto.

La fábula queda subordinada a la composición de la totalidad que depende directamente de la ideología.<sup>45</sup> La cuestión, en efecto, puede dirimirse ideológicamente.

Había, así, una conexión directa ente el contenido de verdad de la obra de arte y la situación de clase del autor pero, asimismo, una relación causal entre el desarrollo del arte y las llamadas fases de ascenso y decadencia de la burguesía. En otras palabras, una teoría *avant la lettre*.<sup>46</sup>

<sup>40</sup> En lo que respecta a el término tendencia, optó por la ruptura al proponer el de partidismo: en el terreno de las demás tradiciones, sobre todo si éstas eran las dominantes, opta por la continuidad.

<sup>41</sup> Georg Lukács, *¿Reportaje o configuración?*, 1932. Para las citas que siguen véase G. Lukács, *Sociología de la literatura*, p. 123.

<sup>42</sup> Ahí presenta el caso individual como ejemplo o ilustración "para la conexión general, presentada de forma más o menos científica pero en todo caso conceptual", *ibidem*.

<sup>43</sup> "Esta diferenciación de los métodos de la ciencia y del arte no tiene nada que ver con la separación mecánica (burguesa decadente) entre entendimiento discursivo y sentimiento (y vivencia, etc.) tan moderna hoy en día", *ibidem*.

<sup>44</sup> Además excluyentes -dice Lukács- por mucho que sus base de investigación sean las mismas, *ibidem*, p. 125.

<sup>45</sup> «La teoría de la divergencia» de Lukács la había formulado en su artículo anterior (*¿tendencia o partidismo?*), *ibidem*, pp. 105-137. H. Gallas dice que "a los representantes de la literatura que operaban con formas realistas abiertas se les aplica el esquema de las fase ascendentes [progreso] y descendentes [decadencia]: representan «la herencia de la burguesía *decadente* de la época imperialista." *Ob. cit.*, p. 133.

<sup>46</sup> *Cfr.* H. Gallas, *ibidem*, p. 93.

Si la intención de Georg Lukács era fundamentar la teoría de una práctica artística, ella se encontraba más orientada al «realismo socialista» como doctrina oficial del PCA. Y el partido como ya se vio, en los órdenes culturales era más bien conservador, pues la tradición en la que se insertaba en cuanto a estos órdenes era la dominante.

La cuestión tiene más fondo de lo que parece. Al interconectar la situación de clase, la cosmovisión y el método literario -estructuración realista dominante-, se reducía al artista a un mero reflejo ya sea de su clase, ya sea de la clase con la que se identificaba utilizando sus métodos creativos.

El error está, luego, en permanecer sólo en la crítica de la falsa conciencia; sólo en la crítica de la base ideológica del método creativo de la literatura proletaria; en no ir a la crítica del efecto y recepción de esta literatura. El papel de este «método creativo» dentro de las condiciones de producción se pasa por alto. Ello, en palabras del mismo Lukács, significaba hacer *De la necesidad una virtud*.<sup>47</sup>

Ahí permanece una vez más, en el plano de la crítica ideológica. La literatura, dice Lukács cuando critica este intento de literatura clasista, "es interpretada exclusivamente como agitación y no como propaganda".<sup>48</sup> El apoyo que hace de su posición en autoridades<sup>49</sup> es meramente superficial porque permanece en las causas ideológicas, y se resiste a ir más allá. Esto es, no a la literatura como producto ideológico sino producto de las condiciones de producción de vida material. Aquí, en este artículo, pone de manifiesto además, la conexión como desplazamiento, de la crítica del producto ideológico al «método creativo».<sup>50</sup>

No es sorprendente que Lukács haga la defensa de los «rasgos eternos»<sup>51</sup> versus la literatura proletaria. Donde Lukács ve actitudes «radicales» es fundamentalmente en dos cuestiones: Una es la herencia cultural y la otra, el disfrute del arte. La «nueva escuela» estaría en abierta lucha contra ellas porque vería ahí conceptos burgueses completamente superados.<sup>52</sup>

Llama la atención el apelativo de «nueva escuela» que impone al objeto de su análisis. Esto es, si hay escuela hay alumnos y hay maestros.

En efecto, los alumnos criticados<sup>53</sup> no son realmente los importantes, sino el maestro. Este maestro es, entre otros, Bertolt Brecht.

<sup>47</sup> *Aus der Not eine Tugend*, 1932, véase la nota 37. En *Sociología de la Literatura*, pp. 139-151.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 140. Años más tarde en una nota de su diario de trabajo, Bertolt Brecht señalaba que Lukács hacía de la crítica ideológica algo abstracto y vacío, porque en ella la lucha de clases no existía, vol. I, julio de 1938, pp 15-16.

<sup>49</sup> Marx, Engels y Lenin, *Ibidem*.

<sup>50</sup> "El deber específico y natural de todo crítico literario marxista consiste en analizar detalladamente el método, esto es, el método creador", *Ibidem*. Los efectos de este método creador, las condiciones mismas de éste en las relaciones de producción no están en el horizonte de Lukács.

<sup>51</sup> Una parte de su artículo se llama "Un arte «radicalmente» nuevo". La caricaturización de la posición contraria como «radical» se encuentra también en su crítica a la vanguardia. La crítica al «método creativo» es básicamente la misma: el método, mediante el cual se elabora un producto ideológico es el objeto central del análisis.

<sup>52</sup> Los elementos de su crítica al «método creador» quedan así redondeados al convertirse en defensa de la herencia cultural dominante, en la forma de los «rasgos eternos» y el disfrute del arte.

<sup>53</sup> De éste y de *¿Reportaje o configuración?* es Ernst Oltwald, *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*, Berlín (Malik Verlag) 1931.

El "método creador" el objeto de su análisis pasa repentinamente a las opiniones de Brecht, intencionalmente mal interpretadas.<sup>54</sup> El sustrato del "método creador" al que Lukács caricaturiza con su crítica, corresponde esencialmente a las posiciones brechtianas. El punto al que Lukács se aferra es la contraposición aparentemente radical de Brecht entre teatro antiguo y nuevo. De ello se deriva entonces -deduce Lukács- la oposición entre emoción y razón.<sup>55</sup>

La defensa de los "rasgos eternos" y de la razón iba a ser el *Leitmotiv* de ahora en adelante. En primer lugar, evidentemente, está el objeto de sus análisis, esto es, el "método creativo"

Considerando que ha incluido en su análisis del «método creativo» la defensa de los «rasgos eternos», se obliga a tratar la cuestión de los órdenes culturales y por lo tanto la cuestión de la herencia. Primeramente es indubitable que no pudiera plantearse ésta sin elegir. Esto es, aceptarla en conjunto no es posible. Si Lukács selecciona -es decir si no la acepta toda-, estaría procediendo según el "método creativo" que critica. Además hubiera tenido que revisar el planteamiento de la relación estructura/superestructura, los órdenes culturales y los órdenes sociales, y con ello su planteamiento del efecto como consecuencia necesaria.<sup>56</sup>

En virtud de que no puede proceder según la posición que analiza, pero no puede dejar de elegir de cualquier forma, lo hace en abstracto. Se queda con toda la herencia clásica.<sup>57</sup> En segundo lugar, elige junto con la defensa de la cultura dominante, el mismo lugar que ésta le asigna dentro de las condiciones de producción de la vida material.

Está claro que ninguna literatura nace de la nada, esto es cierto. Tanto como que ninguna literatura nace de toda la «herencia».

Para el descubrimiento de la "herencia" Ese necesitan análisis profundos de los cuales -dice Lukács- no se han iniciado siquiera los trabajos previos.<sup>58</sup> Pero la producción de Lukács anterior a 1928 es un trabajo de este tipo. No el apretado y rápido ajuste de cuentas que hace en unas cuantas cuartillas, de la dramaturgia

<sup>54</sup> Helga Gallas, ob. cit., pp. 97-133.

<sup>55</sup> Sólo en su obra postestalinista -la *Estética*, vgr.- reconocería que, en parte, esta contraposición adjudicada a Brecht era falsa.

<sup>56</sup> "Aunque múltiplemente mediatizada, que llega a su valoración de forma «irregular», *ibidem*, p. 140.

<sup>57</sup> La «nueva escuela» renuncia al verdadero desarrollo de todos los elementos de la cultura proletaria, *ibidem*, p. 145.

<sup>58</sup> La producción literaria de Bertolt Brecht es justamente uno de estos trabajos. Pero prácticamente no existe producción artística que, en cierta medida, no vaya junto con este análisis.

brechtiana, a la que reduce a uno de los «modos de comportamiento» frente al arte que según una teoría a la sazón de moda, contrapuso como «abstracción» o «intuición»;<sup>59</sup> el de Brecht es un arte de la abstracción.<sup>60</sup>

Aunque no sea el único caso, es pertinente mencionar a Walter Benjamin. En el ensayo *Historia de la literatura y ciencia literaria*<sup>61</sup> trata de ir más allá de la historia literaria dominante.

Empieza por situar la cuestión con respecto de su ubicación dentro de los ordenes culturales. Si se quiere mostrar que algo ha de mostrarse como un aspecto parcial de algo más general: la historia, es, en efecto, claro que no puede separarse ningún aspecto parcial -la literatura- del proceso político y «espiritual».<sup>62</sup>

Por esto, analiza y critica el acercamiento ostentoso de esta disciplina a los métodos de las ciencias naturales, abandonando la orientación de la historia.<sup>63</sup>

Con la victoria del método "histórico-cultural", se falsifica definitivamente la historia.<sup>64</sup> La investigación, así, puede convertirse en un servicio laico del culto a los "Erasgos eternos".<sup>65</sup>

Quienes se oponen a esta concepción disponen de una formación de la que podría decirse generalizando que



Bert Brecht :  
Rudolf Schlichter  
en Paul Vogt, *ibid.*,  
p.174

<sup>59</sup> Se trata del «profeta del expresionismo» (Jost Hermand y Frank Trommler, *ob. cit.*, p. 130), Wilhelm Worringer, quien había bautizado las nuevas tendencias clasificándolas según los conceptos de abstracción o intuición. La problemática del arte contemporáneo era tal, decía, que planteaba en este artículo posterior (1948) la disyuntiva de elegir entre un arte de productores -el mismo no era artista y tampoco quería saber nada de las clases sociales ni de las condiciones de producción y reproducción de la vida material- y un arte de público por el que pugnan quienes quieren la permanencia. Es un planteamiento reaccionario del punto de vista de *l'art pour l'art*. Primero, se señala un camino al arte; arte para artistas, de «productores», dice; cuando ni siquiera se es capaz de producir algo, se legisla desde afuera. Segundo, no se percibe el cambio funcional del público y se lo desecha.

<sup>60</sup> Por otra parte, Lukács mismo bautizo a todos los vanguardismos como abstracción; sobre todo cuando afirma que utilizan un «método creativo» equivocado, se refiere a los métodos de la ciencia.

<sup>61</sup> *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, en *Die Literarische Welt*, 17-4-1931. En *Gesammelte Schriften*, III, pp. 283-290.

<sup>62</sup> «Die Literaturgeschichte ist nicht nur eine Disziplin, sondern in ihrer Entwicklung selbst ein Moment der allgemeine Geschichte [La historia de la literatura no es solamente una disciplina sino, en su desarrollo, un momento de la historia]», *ibidem*, p. 284.

<sup>63</sup> «...hat diese Zeit positiverer Doktrin eine Fülle von Literaturgeschichten für den bürgerlichen Hausgebrauch als Komplement der strengen Forscherarbeit hervorgebracht [este período positivista ha proporcionado al consumo doméstico gran número de historias de la literatura]», *ibidem*, p. 285.

<sup>64</sup> La «evolución» concluye con las ciencias de la cultura, concepto acuñado por Heinrich Rickert (*Ciencia cultural y ciencia natural*) y Windelband, *ibidem*.

<sup>65</sup> «...die Forschung nur der Laiendienst an einem Kult geworden, in dem «ewigen Werte» nach einem Synkretistischen Ritus zelebriert werden [la investigación se redujo sólo al servicio laico en un culto, donde son celebrados los «valores eternos» según un rito sincrético]», *ibidem*, p. 286.

comparten la tendencia de Marx pero tienen la formación de Kant. Esto no basta para oponerse y criticar la creatividad, identificación, intemporalidad, recreación, vivencia experimentada en común, ilusión y placer estético, que son las puntas de lanza de la estética dominante.<sup>66</sup>

No basta más que para proporcionar una ilusión de participar en los bienes culturales del arte de la literatura. Sólo una ciencia que supere su carácter museográfico, puede poner la realidad en el lugar que ocupa la ilusión.<sup>67</sup> Aquí se pone en evidencia que existe una crisis de la educación; que ahí la historia de la literatura perdió de vista la tarea más importante, la didáctica.

Ahora bien, no se trata sólo de una renovación de la educación con la investigación sino de la investigación a través de la educación.<sup>68</sup>

Con ello, se regresa aquí a lo que fue el punto de partida.

El territorio de estas nuevas funciones está ligado a la emancipación de una tradición.<sup>69</sup> Aquella que hizo de los seres humanos un objeto de contemplación de los dioses homéricos.

Un análisis materialista de la relación entre la base y la superestructura<sup>70</sup> estriba en pensar sus condiciones. Además de sus relaciones con la sociedad y la economía, los términos se delimitan con relación al de civilización. La recuperación de la totalidad histórica como especificación del elemento básico de la cultura, permite la inclusión de la historia material, que es excluida sistemáticamente de las historias de la cultura.<sup>71</sup>

Si se toma en cuenta una serie de mediaciones<sup>72</sup> que intervienen entre las relaciones materiales de producción y los dominios del término metafórico, aparentemente más alejado, la superestructura, aparece la tentación de querer devolver su lugar perdido al arte en la sociedad, del que ha sido arrancado para situarlo en el mercado del arte como mercancía. Ello puede conducir a la elaboración de una historia cultural material; el énfasis recae entonces no sólo en el ser humano que hace su propia historia sino aún en el ser humano que se hace a sí mismo. Y no a lo que hasta el momento ha conducido, es decir, a una historia material dependiente, "superestructural".<sup>73</sup>

<sup>66</sup> *Estética escolar* la llama Walter Benjamin: «Schulästhetik», *Ibidem*, p. 286.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>68</sup> "Soviel von dem gesellschaftlichen Umständen [lo mismo puede decirse de las circunstancias sociales]", *Ibidem*, p. 288.

<sup>69</sup> "Thus we have the necessity of tradition -convention as tacit consent- and at times the equal necessity of experiment, from the development of new modes of feeling, and from the perception of new or rediscovered technical means -conventions as dramatic methode. It is to the interplay of these two senses of convention that we must now turn", Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, p. 7

<sup>70</sup> "...das Verhältnis des Überbaus zum Unterbau...". Walter Benjamin, *Edward Fuchs, der Sammler und der Historiker*, en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, p. 151.

<sup>71</sup> *V. supra*.

<sup>72</sup> De cierta forma, éstas son transmisiones, dice Benjamin: "Transmissionen", *Ibidem*.

<sup>73</sup> "un reino de «meras» ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas mediante la historia material básica", Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, p. 31.

La reducción de la problemática es importante, pero lo es más la reproducción de la separación entre la «cultura» y la vida social material.<sup>74</sup> Esta separación se estrecha con el carácter particular de arte de masas, de educación de masas que de cualquier forma, no podría ser revertido. Es al mismo tiempo un impulso para el análisis histórico materialista. En *Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker*,<sup>75</sup> se encuentra un estudio de este arte de masas que conduce a la cuestión de la reproducción técnica de la obra de arte.

La primera parte de él plantea algunos términos que encierran el método del materialismo histórico, antes y junto a las tesis *Über den Begriff der Geschichte*.<sup>76</sup>

Contra la costumbre, en la «historia de la cultura», de presentar un nuevo dogma como desarrollo de uno anterior, una nueva escuela literaria como reacción a una pasada, un nuevo estilo como triunfo de una antiguo; contra el uso de presentarlos separados de su efecto sobre los seres humanos y separados tanto del proceso de producción «espiritual» como del proceso de producción económico, esas obras, cuyo carácter particular es el de ser de masas, integran su prehistoria y su historia en los efectos que tienen sobre el ser humano. Esta constelación crítica de efectos y procesos es el encuentro de un fragmento del pasado con el presente.

El materialismo histórico, dice Benjamin, ha de cambiar el elemento épico de la historia por una construcción cuyo sitio no es el tiempo vacío sino la época determinada.<sup>77</sup>

Son decisivas las intervenciones para el análisis de la época determinada. Primero, el de la forma social específica, la sociedad burguesa originada por el modo de producción capitalista. Segundo, el rechazo de la "historiografía idealista", pues se excluye la historia material, para poner el énfasis en la historia del ser humano que se hace a sí mismo mediante la producción de sus medios de vida.<sup>78</sup>

*La eficacia de esta construcción estriba en que en la obra está conservada y superada la obra de la vida, en la obra de la vida la época y en la época el curso de la historia.*<sup>79</sup>

Cuando se intenta representar una experiencia con el pasado, no la imagen eterna del pasado, la tarea es conectar en la obra, la experiencia con la historia que

<sup>74</sup> La idea forma parte de la tendencia dominante del pensamiento idealista, *ibídem*.

<sup>75</sup> Walter Benjamin escribió el ensayo *Eduard Fuchs, el historiador y el coleccionista* a petición de Max Horkheimer como una contribución a la *Zeitschrift für Sozialforschung*. No se sabe si Benjamin y Eduard Fuchs se conocieron ya en los años de la República de Weimar o si fue durante los años del exilio durante los cuales ambos hicieron de París su residencia. Pero sí es seguro que alrededor de 1934 elaboró el plan de este ensayo que fue publicado en 1937 en la revista citada. Cfr. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II-3, pp. 1316-1317.

<sup>76</sup> *Sobre el concepto de historia*. No en balde en este último trabajo se retoman algunas formulaciones acerca de Fuchs.

<sup>77</sup> "...die bestimmte Epoche, das bestimmte Leben, das bestimmte Werk...", *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*, p. 100.

<sup>78</sup> Raymond Williams, *ob. cit.*, pp. 21-31.

<sup>79</sup> "...der Ertrag dieser Konstruktion ist der, daß im Werke das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der Geschichtsverlauf aufbewahrt und aufgehoben ist...", Walter Benjamin, *ob. cit.*, *ídem*.



existe para cada presente. Lo que interesa, entonces, es dirigirse a la conciencia del presente que pueda transformarlo.<sup>80</sup>

Podría pensarse que se llega así a la definición clásica del materialismo histórico como historia de la cultura.<sup>81</sup> Sin embargo, en el arte pero no sólo ahí, domina su origen, su creación. Algo que no puede ser considerado más que con «horror»: "No hay un documento de cultura que al mismo tiempo no sea un documento de barbarie".<sup>82</sup>

No puede postularse este hecho por el examen de ninguna historia de la cultura. El concepto de cultura es un concepto problemático. De una teoría de las artes y la vida intelectual en general, a una teoría del proceso social.<sup>83</sup> Pues la obra del pasado no está terminada, permanece inacabada.

Por el contrario, cuando es considerado como una sustancia de la creación, independiente del proceso en el cual tiene que perdurar, se oculta asimismo que conlleva un rasgo fetichista.<sup>84</sup>

La utilización de la reproducción técnica acaba con la significación determinante de la recepción. Esta utilización hace posible corregir hasta cierto punto, el proceso de cosificación<sup>85</sup> que tiene lugar en las obras de cultura.

Georg Lukács: La Cultura en México,  
agosto 28 de 1935, no. 1228 . p. 40



<sup>80</sup> "Er wendet sich an ein Bewußtsein der Gegenwart, welches das Kontinuum der Geschichte aufsprengt [El -el materialismo histórico- se dirige a una conciencia del presente que hace volar en continuo de la historia]...", *idem*.

<sup>81</sup> Esto mismo dice Walter Benjamin de Eduard Fuchs, *ibidem*, p. 110.

<sup>82</sup> Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein", *ibidem*.

<sup>83</sup> Si se considera el término como un "proceso social constitutivo creador de «estilos de vida» específicos y diferentes" (Raymond Williams, *ibidem*, p. 31), se abandona al mismo tiempo un universalismo abstracto y unilineal y la reducción superestructural del arte, la cultura y la educación.

<sup>84</sup> "...wenn nicht von dem Produktionsprozeß, in dem sie entstanden [si no en el proceso de producción en el cual se originó]...", *ibidem*, p. 11.

<sup>85</sup> *Verdinglichung*: cosificación, *ibidem*, p. 115. Véase Georg Lukács: *La cosificación y la conciencia del proletariado*, en *Historia y conciencia de clase*, pp. 89-232.

## El estudio del presente 1:



### Walter Benjamin

*Ich höre, daß du die Hand gegen dich erhoben hast*  
Bertolt Brecht, *Zum Freitod des Flüchtlings W. B.*, *Ausgewählte Gedichte*, p. 82

The subject has no choice  
Raymond Williams, *The Long Revolution*, p. 105

Turm der blauen  
Flurde, 1913, Franz  
Marc; Paul Vogt,  
idem., p. 3

Walter Benjamin puede ser el teórico más importante y más original de la vanguardia,<sup>1</sup> un adaptador de la concepción materialista de la historia en una actitud mística contraria a la mística.<sup>2</sup> Soporta éstas y otras mediciones comparativas con él mismo y con otros, pues no ha existido un lector mejor y un crítico más original y serio.<sup>3</sup> Crítico literario, tomando el término en un sentido vasto, la disciplina literaria sin límites ni temáticos.<sup>4</sup> Orientarse en los textos de Benjamin, orientarse por ellos, requiere el adiestramiento de quien sabe que puede perderse en ellos. Requiere de una memoria que no se avergüence de volver una y otra vez al mismo hecho para escarbarlo y removerlo como se hace con la tierra, pues una exacta reconstrucción y un desmontarlos lleva a los valores auténticos.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Pues en "su estudio acerca del teatro barroco alemán presenta una teoría de la alegoría... viendo en la alegoría el estilo específico realmente adecuado a la sensibilidad, el pensamiento y la vivencia modernas, aunque el mismo no lo proclame así", observa Georg Lukács, *Estética*, I-4, pp. 457-458.

<sup>2</sup> "Es bastante siniestro" dice Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, I, p. 18, al referirse al «aura» que Walter Benjamin analiza en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.

<sup>3</sup> "Sobrepasa a cualquiera de sus rivales en consecuencias filosóficas", afirma George Steiner, en un breve comentario de bienvenida a los *Gesammelte Schriften* en the *Times Literary Supplement*, 25 de octubre de 1974, en la *Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 23 de abril de 1975, No. 689, p. IV. Dice G. Steiner que la exposición de Walter Benjamin de las bases filosóficas de la crítica romántica (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*) contiene detalladamente los principios y el programa de la obra a la que Benjamin dedicaría la vida, *ibidem*, p. II.

<sup>4</sup> El carácter autocuestionante de la proposición crítica, necesariamente inacabado y fragmentario. "Lo fragmentario en el trabajo ensayístico es llevado ahora a nivel teórico, a la teoría de la estética", Silvia Pappé, *La mesa de trabajo, un campo de batalla*, p. 115.

<sup>5</sup> "La memoria no debe narrar; mucho menos informar acerca del lugar. Debe proceder épicamente, en estricto sentido: ir arrancando el espacio, cavando cada vez más profundamente, desmontando las diversas capas del pasado", W. Benjamin, *Infancia Berlinesa al cambiar el siglo*, la *Cultura en México*, 18 de agosto de 1982, No. 1053, p. VII.

El es el *outsider* en varios sentidos, ya que se encuentra en los extremos de la filosofía y la literatura.<sup>6</sup> El de la siempre fallida «conversión al marxismo»,<sup>7</sup> el de la inexistente militancia política,<sup>8</sup> por los comentarios más dispares parecería haber fracasado en el uso del materialismo histórico<sup>9</sup> y bastaría, para ello, dar un vistazo a las obras de inspiración brechtiana.

Es este el punto más cercano a la confrontación sobre el expresionismo, el realismo, la modernidad y la posición del artista en las relaciones de producción con respecto a sus propios medios.<sup>10</sup> Los elementos de la discusión están en él y son de varios tipos. La influencia y encanto que Bertolt Brecht habría ejercido sobre él para inclinarse a un marxismo vulgar y sin mediaciones. Esta cuestión señala el elemento más importante: El marxismo de Walter Benjamin. Por tanto, el valor de la contribución a la problemática de la superestructura y la lucha ideológica por el poder. Ello está en relación estrecha con el punto señalado en primer lugar.

*Los intentos sobre Brecht* son los textos que van a ser analizados en esta parte, ahí parece haber una perspectiva esperanzadora acerca del carácter



Georg Lukács: La  
Cultura en México,  
no. 1228, p. 42

<sup>6</sup> "Muy pocos de sus compañeros escritores entendieron lo que quiso decir". Walter el incorporio, Gershon Scholem, Walter Benjamin, *La historia de una amistad*, la cultura en México, 18 de marzo de 1981, No. 990, p. VII. por ejemplo un comentario de Ernst Bloch: "Yo estaba en el mismo hotel que Walter Benjamin, y lo veía a el día y noche. En aquella época -1933- estaba escribiendo su ensayo sobre Baudelaire. Tuve ocasión de conocer a los amigos de Benjamin, pero de una manera un tanto superficial, ya que a mí me interesaba menos la literatura que la filosofía; la literatura sólo me interesaba desde un punto de vista filosófico", Arno Muenster, *Una entrevista con Ernst Bloch*, la cultura en México, junio 21 de 1978, No. 852, p. II.

<sup>7</sup> José Ma. Pérez Gay, presentación del *Diario de Moscú*, la cultura en México, 6 de enero de 1982, No. 1032, p.II.

<sup>8</sup> "Mi situación de escritor independiente, al margen de cualquier partido o profesión", W. Benjamin, *Diario de Moscú*, p.79, nota del 2.I.1927.

<sup>9</sup> Es la conclusión de José Ma. Pérez Gay en la nota de presentación a *Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt* de Jürgen Habermas, la cultura en México, agosto 24 de 1976, no. 758, p. IV.

<sup>10</sup> Silvia Pappe, ob. cit., p. 116: "Benjamin insiste en que el autor no sólo debe pensar de modo revolucionario en el sentido ideológico, cual credo político, sino que ha de experimentar su solidaridad con el proletariado en la práctica: es decir, como productor (en su propio caso productor de textos)".

técnico de la producción.<sup>11</sup> Estos intentos se han situado en diferentes esferas de influencia. Su disposición estaría marcada por las posiciones de Bertolt Becht, Theodor Wiesengrund Adorno (y aún de Gershom -con su nombre alemán de Gerhard lo llamó siempre Benjamin- Scholem) ante la problemática del artista como trabajador y la conciencia del sujeto revolucionario. Ante el dilema de someter la producción intelectual al partido, la apelación al proletariado en su conciencia empírica o la no participación, aceptando como necesaria la división del trabajo entre trabajadores manuales e intelectuales, e incluso entre las disciplinas intelectuales. Los intentos de Benjamin estarían en uno y otro, estarían a la mitad del camino en estado de detención (*Stillstand*); indecisos, incompletos y fragmentarios apelando a la conciencia real, fragmentada del proletariado.<sup>12</sup>

Existe, sin embargo, una perspectiva que conduce a una lectura diferente de la producción de él. Esta perspectiva está subsumida en la anterior. Que no aparezca claramente ni sea su elemento más importante es lo que puede llevar a pensar esta situación como un callejón sin salida, prácticamente insoluble. La cuestión radica en la valoración de la cultura y el uso de ésta por parte del movimiento revolucionario y antifascista.<sup>13</sup>

La cuestión se deriva de un problema no resuelto aún de la relación entre la base y la superestructura. En este caso, del análisis de la génesis de las formas artísticas y de su relación con la conciencia, la situación de ellas en la superestructura.

11 La actitud de la obra de W. Benjamin ha llevado a refuncionalizarla en la perspectiva de la escuela de Frankfurt -principalmente de Theodor W. Adorno. Una de estas lecturas es la de Eugene Lunn quien lo hace en la perspectiva adorniana y, sobre todo, en lo que esta tiene de modernista. Su intento es contrastar el marxismo y el modernismo (*Marxismo y modernismo*, p. 199). Además está la de George Friedman en *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, donde se incluye a Walter Benjamin "porque algunos pensamientos de sus documentos hicieron profundo impacto en los planteamientos y desarrollos de la escuela de Frankfurt --comprometidos con el esfuerzo sistemático por formular una exégesis técnica de la crisis social cultural del mundo contemporáneo-- y, en particular, en los de Adorno. El marxismo de Benjamin y su eficaz crítica cultural influyeron en la sensibilidad estética del grupo", p. 21, y la de Susan Buck Morss, en *Origen de la dialéctica negativa*, pues "la influencia de Walter Benjamin fue decisiva" para experimentar con el marxismo como método de análisis estético, pp. 62-63.

12 La actitud de Lukács y Adorno ante Bertolt Brecht sería sumamente parecida, en la medida que justificaban una élite como conciencia revolucionaria correcta, así como porque la refuncionalización de las técnicas artísticas no era el problema real. Véase Susan Buck Morss, ob. cit., p. 89.

13 G. Lukács conecta estos elementos con el Frente Popular contra el fascismo en *Se trata del realismo*. Benjamin hace lo mismo a través de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pero sobre todo en la última parte.

Dos grupos habrían pugnado por hacer prevalecer sus puntos de vista. Benjamin estaría en el de los defensores del modernismo y en contra de los del realismo tradicional.<sup>14</sup>

Esta manera de presentar la discusión le asigna a Benjamin un lugar, tal vez privilegiado, pero en un grupo determinado. Que la literatura antifascista podría llegar a un mayor número de lectores si se conservara el método tradicional -tal como se dio en Balzac o Tolstoi-, era estéticamente improductivo y políticamente ineficaz para la transformación del aparato, porque cualesquiera contenidos presentados de manera tradicional no modifican la estructura social capitalista existente si no se toma en cuenta las necesidades del público, su estructura y el cambio en todos ellos, producidos en parte, por el estado actual de las técnicas de reproducción y comunicación; si no se aprecia que las modificaciones de las formas artísticas es un proceso que está determinado por factores relativamente independientes de la ideología; si no se supone que no hay necesariamente una relación causal entre la aparición de las formas nuevas y una clase social determinada, es decir que la música dodecafónica no tiene que ser concebida necesariamente como «la expresión» de la decadencia ideológica de la burguesía en la fase del capitalismo monopolista.<sup>15</sup>

Las objeciones que tienen que hacerse a estas maneras de abordar el problema pueden resumirse en que son unilaterales. Primero, no se resuelve, pues salta líneas en su lectura, el complejo de relaciones en que están inmersos tanto Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács. Es sabido que las relaciones de Benjamin tanto con Lukács como con Brecht son contradictorias. Si Thomas Mann, a quien Brecht odiaba,<sup>16</sup> era un gran escritor en la perspectiva de Lukács, Benjamin lo consideraba como parte de la literatura universal.<sup>17</sup>

Existe un dato más que necesita ser considerado. El supuesto marxismo de Benjamin. Algunas notas deben comenzar a dilucidarlo.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Los primeros enfrentamientos se remontan a antes de 1932 -Linkskurve- y alcanzan el climax en 1938 -Das Wort. Véase Sara Selchovich, *La teoría de la literatura de Lukács*, pp.37-50.

<sup>15</sup> En este grupo "hay que contar ante todo a Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Hanns Eisler y Ernst Bloch". véase Helga Galas, ob. cit., p.15 y siguientes.

<sup>16</sup> Véase Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, volumen 3, p. 21, 19.10.44: Thomas Mann "prepara su revolución y luego la vende"; vol.2, p.257,9.8.43: del resentimiento de Thomas Mann como un "resentimiento de la bestia" con Alemania; p. 254, 2.8.43: "la resuelta baja de estos «portadores de la cultura» -Thomas Mann- pues "se muestran muy de acuerdo con la afirmación de goebbels, que hitler y alemania [sic] son una sola cosa". La animadversión contra Bertolt Brecht parece que era correspondida; Brecht se queja del perjuicio que le podrían acarrear eventualmente las pérdidas declaraciones de Thomas Mann al estilo de "esos izquierdistas como brecht- cumplieran ordenes de moscú". Vol. 2, p. 276, 9.9.43.

<sup>17</sup> G. Scholem, ob.cit., p. V.

<sup>18</sup> Aquí se siguen algunas de las observaciones de J. Habermas, ob.cit., p.IV-IX.

Si no se toma en cuenta otra obra más que *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, se encuentran los siguientes elementos: describe el proceso de destrucción del ámbito de autenticidad de la obra de arte, no hace su crítica. Concetra su interés en el arte no afirmativo. Es la alegoría la que expresa las experiencias de los humillados, los disidentes, los fracasados y los oprimidos: la mera negatividad. Muestra que las obras de la modernidad implican la destrucción de la autonomía del arte, la destrucción del aura: el *hic et nunc*, la expresión de lo irreplicable. La vanguardia pone las condiciones de su posibilidad, la supresión del arte y la conciencia de esta necesidad. Muestra cómo la transformación de las técnicas de reproducción aniquila la autonomía del arte. Tal vez no hace la crítica de la ideología del arte;<sup>19</sup> quizá su crítica consiste en una desmitificación del arte que lo conduce a su total destrucción al convertirse en mercancía pero, al mismo tiempo, encuentra una solución que interpreta el progreso en el espacio de las fuerzas productivas -la reproducción técnica -y en el de la dominación- la transformación del lector en autor. Y es precisamente en el rescate del pasado marginal donde comienza esa refundición del arte.

El reproche a su marxismo trata de reducir sus análisis a los temas culturales sin tomar en cuenta la mediación establecida a través de la reconstrucción práctica de los roles fragmentados de emisor y receptor.

Un ensayo que parece concentrarse en la definición del "aura" del arte tradicional antes del siglo xx y su decadencia bajo el efecto de nuevas «tecnologías culturales»,<sup>20</sup> hace de punto de partida de la construcción de la problemática de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.<sup>21</sup>

Conviene recordar que el tema de este ensayo es parte de sus inquietudes mucho antes de que fuese conocido. Dice que es sobre el arte bajo dos dictaduras: la italiana, la fascista; y la rusa, del proletariado.<sup>22</sup> Poco antes de su publicación, resume este trabajo como un intento de avanzar una teoría del arte materialista. El

<sup>19</sup> "Benjamin insiste en que el autor no sólo debe pensar de modo revolucionario en el sentido ideológico cual credo político, sino que ha de experimentar su solidaridad con el proletariado en la práctica: es decir, como productor", Silvia Pappel, ob.cit., p. 116.

<sup>20</sup> En este ensayo «ahora famoso» se describiría la "trayectoria histórica del arte": del ámbito religioso pasaba al político. Véase E.Lunn, ob.cit., pp. 175-176. Tanto este último como J.Habermas (ob. cit. p.6) encuentran en esto una correspondencia: la desmitificación del arte se entiende como parte del proceso universal de racionalización, como producto del avance de las fuerzas productivas. Max Weber entendía así el proceso de secularización. Así entiende E. Lunn la noción weberiana de la *Entzauberung* (literalmente desmagicalización) inexorable del mundo moderno, ibídem, p. 176.

<sup>21</sup> *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5 (1936), pp.40-60 (en la traducción de Pierre Klossowski), *Briefe*, p. 691.

<sup>22</sup> W.Benjamin, *El diario de Moscú*, p.40, nota del 18.XII.1926.

tema del libro es el destino del arte en el siglo XX, su fin es fijar en una serie de reflexiones provisionales la signatura de la hora fatal del arte; y dar a la teoría del arte una forma verdaderamente actual, evitando toda relación no mediada con la política.<sup>23</sup> El prólogo señala el lugar desde el cual puede avanzar la teoría. Un análisis de transformación de la superestructura que hace vigente el cambio en las condiciones de producción culturales.

Las quince tesis que le siguen hacen a un lado las prenociones de creación, genialidad, perennidad y misterio en que está envuelta la producción artística. De las tesis puede formularse una política cultural revolucionaria, que contemple cambios en todos los órdenes culturales.

Desde siempre se han hecho copias, tal es el caso de los maestros y los alumnos que hacen copias para difundir los conocimientos y ejercer sus inquietudes artísticas. A pesar de que siempre ha sido susceptible de reproducción la obra de arte, ahora ésta es técnica. Esta característica hace de la reproducción misma un procedimiento artístico.

Dado que en toda reproducción falta el aquí y ahora que constituyen lo irrepetible, el concepto de autenticidad se atrofia. De esta manera, se liquida el valor de la tradición en la herencia cultural.<sup>24</sup>

En virtud de estas modificaciones, también se modifican el modo y la manera de la percepción sensorial de las colectividades humanas. La reproducción es un criterio de apropiación de estos objetos.

La autenticidad que se liquida encuentra su contexto en su ensamblamiento dentro del contexto de la tradición. La fórmula es que se viene secularizando

antes = cultural = ritual

después = cultural secular

ahora = política

<sup>23</sup> Carta del 16 de octubre de 1935 a Max Horkheimer: "...Daß sie in der Richtung einer materialistischen Kunsttheorie einen Vorstoß machen [...] Uns, so will ich damit sagen, hat die Schicksalsstunde der Kunst geschlagen, und deren Signatur habe ich in einer Reihe vorläufiger Überlegungen festgehalten, die dem Titel tragen «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». Diese Überlegungen machen den Versuch, den Fragen der Kunsttheorie eine wahrhaft gegenwärtige Gestalt zu geben, und zwar von innen her, unter Vermöschung aller unvermittelten Beziehung auf Politik." W. Benjamin, *Briefe*, p. 690.

<sup>24</sup> Se liquida el «aura» dice Bertolt Brecht: "...está vinculado con el soñar (el soñar despierto) [...] según afirma b[enjamin] en los últimos tiempos ésta se encuentra en proceso de descomposición, junto con lo cultural [...] se desintegra a causa de la reproducibilidad de la obra de arte. todo esto es mística, en una actitud contraria a la mística. y esa es la manera de adaptar la concepción materialista de la historia!" *Diario de trabajo*, vol. I, p. 18. Los lectores de este ensayo han interpretado, al contrario de Brecht, de una manera positiva el «aura», algo que no debe perderse. Cuando se liquida ésta junto con la tradición, la originalidad, la duración y la singularidad, se liquida la cosa como testimonio histórico. Véase Silvia Pappel, *ob. cit.*, p. 50.

La teoría de *l'art pour l'art* es una reacción a la crisis que se hace visible con la fotografía al poner al descubierto, como técnica de producción, la posibilidad de reproducción del arte en esta época, haciendo depender su fundamentación de la política.<sup>25</sup>

La recepción de la obra de arte en virtud de la pérdida de su valor cultural, se emancipa predominando su valor exhibitivo. Esta recepción renovada transforma la jerarquización de las funciones del objeto artístico, desplazando la artística hacia lo accesorio.

La recepción que exige este objeto está determinada por la técnica de producción y por el objeto reproducido; en la fotografía, la presentación de una imagen aparece prescrita por la serie de todas, su valor exhibitivo comienza a ganar terreno al cultural.

La autonomía del arte que encontraba su fundamento mediante el valor cultural se extingue. Ello produce una modificación artística. La estética tradicional encuentra enormes dificultades en los objetos producidos en esta época de reproductibilidad técnica, como la fotografía y el cine.

La actuación del actor en el cine y el teatro puede mostrar las diferencias. Mientras que la actuación del actor de cine está sometida a una serie de tests ópticos ya que es presentada por medio de un aparato y no de manera directa al público,<sup>26</sup> en el teatro no existe esta mediación técnica que se da por los aparatos. La actitud del espectador que hace tests, no puede someterse a los valores culturales.<sup>27</sup>

La actuación del actor de cine no es unitaria, se compone de muchas ejecuciones. Este actor se presenta a sí mismo ante el aparato, no ante el público.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Es un problema del presente la liberación del arte de la tórcula religiosa, dice G. Lukács: "...el más reciente arte de vanguardia ha nacido esencialmente a propósito de necesidades religiosas". *Estética*, I-4, p. 457. Su configuración formal está determinada por el contenido de dichas vivencias. Lukács afirmó en diversas ocasiones que la alegoría como método creativo predominante de la vanguardia encuentra su correspondencia en la técnica.

<sup>26</sup> En el capítulo V de su *Estética*, vol. I-4, Lukács observa que Walter Benjamin "...aporta una serie de finas observaciones y consideraciones agudas..." (p. 74); sin embargo, la actitud romántica, anticapitalista de Benjamin, oscurece y deforma el problema. Lukács acepta, con todo, que las innovaciones «tecnológicas» sobre el arte provocan una crisis estética (p. 176); así como el efecto, paradójico y turbador, de esa nueva visualidad sobre los espectadores.

<sup>27</sup> Georg Lukács afirma que a pesar de que el contacto entre el actor y el público no existe, el film no niega el «aura» sino "...que crea simplemente una relación completamente nueva con el público..." (ibídem, p. 179). Esta relación nueva es precisamente posible por la pérdida del «aura».

<sup>28</sup> Lukács niega esta pérdida de carácter unitario del trabajo del actor de cine. Su trabajo «dice» está orientado a la reelaboración, es decir la selección, el arreglo, el montaje. Por lo tanto, no se somete a una máquina (ibídem, p. 179).



Por todo lo anterior puede afirmarse que el mercado determina la copia -el objeto artístico- como cualquier artículo hecho en una fábrica: La copia es transportada ante el público de consumidores.

Así las cosas, cualquiera puede aspirar a convertirse en actor y/o autor. La distinción entre autor y público está a punto de perder su carácter sistemático.

La naturaleza de la ilusión en el cine es un producto del montaje, y no de la actuación del actor o solamente en segundo grado. El camarógrafo se adentra operativamente en la realidad.

Esta reproductibilidad modifica la relación de la masa con el arte; modifica la recepción. La actitud crítica y fruitiva coinciden, pues existe una recepción simultánea y colectiva; además, se puede organizar y controlar esta recepción.

El cine se caracteriza no sólo por cómo se presenta el ser humano ante el aparato, sino por cómo se presenta el mundo en torno. Esto favorece la interpenetración recíproca de ciencia y arte.<sup>29</sup>

Como provoca una demanda cuando todavía no puede satisfacerse, el arte muestra su carácter anticipatorio. El arte es aquí el arte secularizado que ha perdido el "aura".

El comportamiento ante las obras artísticas surge de la masa. Si el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación, la cantidad ha transformado la calidad de este objeto.

Esta recepción inédita es instructiva. La contemplación (el dominio de lo óptico) es vencida por una recepción dominada por la costumbre -*taktischen*-; ésta vence las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del ser humano. Ahora el público es un examinador que se dispersa para sumergir en sí mismo a la obra de arte.

Epsílogo. Las primeras conclusiones que obtiene de esta refuncionalización y refundición de la obra de arte, son las siguientes: Primero, la proletarización y el alineamiento creciente de las masas son las dos caras de una misma moneda. Porque la guerra imperialista está determinada por la discrepancia entre los medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo, el fascismo propugna por el esteticismo de la política. Segundo, el comunismo le contesta con la politización del arte.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> De aquí proviene la crítica más consistente de Lukács. El hace una diferencia entre estos dos métodos de conocer la realidad; véase el capítulo 3 de esta segunda parte y el capítulo 2 de la primera parte.

<sup>30</sup> "Die Massen haben ein Recht auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse [Las masas tienen el derecho de transformar las relaciones de producción]", Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, en *Ibidem*, p. 48.

Imaginado quizá antes de 1930, este intento de fundamentar una teoría materialista del arte, pone el acento, primero, en la producción artística durante la época de la reproductibilidad técnica; después, en el destino del arte; y por último, un hecho de política cultural: Las masas tienen derecho a transformar las relaciones de producción.

Esta transformación determina los cambios en la figura del arte. Esta conciencia del progreso técnico está justificada en el campo del arte. Podría decirse que ahí, en la cultura, se expresa la economía.<sup>31</sup>

Este ensayo tiene un fuerte sabor brechtiano. No porque esté escrito desde la perspectiva de Bertolt Brecht sino por el tema.<sup>32</sup> La noción de que los escritores y artistas eran trabajadores productivos estaba ampliamente difundida. Éste es el elemento que tiende un puente entre *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* y *Der Autor als Produzent*.<sup>33</sup> En el primero de los ensayos sólo se bosqueja la solidaridad entre estos trabajadores y el proletariado; en el segundo es el tema central.<sup>34</sup>

En el primero se intenta desmitificar el culto burgués a la obra de arte y a los atributos implícitos de la creación de ésta. El segundo apunta a desmitificar el culto burgués al artista que se ha convertido en un productor para el mercado, al mismo tiempo que la obra de arte se convierte en una mercancía. Ambos escritos son asimismo una protesta implícita contra la relación de los intelectuales y el partido; de los intelectuales y el poder. De meros voceros, pasaban a ocupar el lugar de avanzada en el proletariado. El papel del intelectual es, de esta manera, el de experimentador; su liderazgo es ejemplarmente pedagógico: enseñar con el ejemplo.

<sup>31</sup> Pierre Missac, Walter Benjamin: De un siglo al otro, 1988, Barcelona, Gedisa. "De un modo que se podría considerar revelador, el vocablo que entonces eligió para sintetizar el paso de la infra a la superestructura, del medio económico social al cultural, es el que en general se aplica al esfuerzo más personal del creador: *Ausdruck* (la expresión). Entre la economía y la cultura -señala en el *Passagenwerk*- más que (de una relación) de causalidad se trata de una «relación de expresión»: *Ausdruck Zusammenhang*... la economía se expresa en la cultura." p. 46.

<sup>32</sup> Eugene Lunn, ob. cit., p. 175. Este ensayo será uno de los primeros que enfrentan la crítica de T. W. Adorno y Max Horkheimer. Adorno le reprochó haber afirmado la conciencia del proletariado en su estado actual, «bajo la influencia de Brecht». Véase Susan Buck-Morss, ob. cit., p. 76.

<sup>33</sup> *Der Autor als Produzent*, ponencia presentada en el Instituto para el estudio del fascismo, París, 27 de abril de 1934. Publicada 26 años después de su muerte "...erst sechszwanzig Jahre nach Benjamins Tod wurde der wichtige Text durch Rolf Tiedemann zum erstenmal publiziert...". Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-3, p. 1461.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 84.

Si se trata de ganar a los intelectuales para la causa del proletariado, la conciencia de la identidad de sus quehaceres y su condición de productores es inevitable y necesaria.<sup>35</sup>

El largo ensayo<sup>36</sup> comienza recordando dos cuestiones. La primera de ellas es la que considera superflua la poesía en una comunidad perfecta. La segunda trata de la autonomía del poeta.<sup>37</sup>

Así, desde el comienzo, sitúa los factores de un debate que es familiar: La tendencia y la calidad de la obra literaria. La formulación decisiva es que la tendencia correcta presenta, al mismo tiempo, la calidad. Esta relación entrambas, si pudiera ser establecida por decreto, no cambiaría el estado de cosas. Debe ser, por tanto, demostrada.

A lo largo del ensayo trata de mostrarse la afirmación benjaminiana. La comprobación, empero, sucede en otra parte, fuera de este ensayo. Lo que se muestra son más bien propuestas. Una en forma de instrumento para la crítica política de la literatura contra otra, entonces ampliamente elaborada y legitimada;<sup>38</sup> la formulación es que la tendencia sólo puede ser aceptada cuando es literariamente aceptada. Así que la tendencia que da calidad a una obra es la que, implícita o explícita, está en toda tendencia política correcta. Ello hace depender una tendencia de la otra; pero la tendencia política es correcta sólo porque incluye su tendencia literaria. Si la tendencia literaria no es acertada, porque utiliza formas superadas, la tendencia política no será correcta porque no incidirá en la transformación de las relaciones de producción. Para aclarar esta cuestión hay que conectar la obra con el conjunto vivo de las relaciones sociales.<sup>39</sup>

Ha sido usual preguntarse por la posición que una obra mantiene con respecto a las relaciones de producción de la época. La primera propuesta, entonces, está en esta pregunta pero replanteada de una forma más modesta, dice Benjamin, para

<sup>35</sup> El epígrafe que Benjamin utiliza es el siguiente: *Il s'agit de gagner les intellectuels a la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs démarches spirituelles et de leurs conditions de producteur*, Ramón Fernández, en Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, en *Versuche über Brecht*, p. 95.

<sup>36</sup> "Einen langen Essay -der Autor als Produzent- zu schreiben, der zu aktuellen Fragen der Literaturpolitik Stellung nimmt", W. Benjamin, *Briefe*, p. 606. Carta a Gerhard Scholem del 6 de mayo de 1934. Recuérdese que Benjamin siguió llamando a Scholem con su nombre alemán.

<sup>37</sup> *Dichter* significa creador literario en general.

<sup>38</sup> Véase el segundo capítulo de la primera parte.

<sup>39</sup> Las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción.

averiguar cuál es su posición *dentro* de estas relaciones de producción. Esta pregunta apunta a la función de una obra de arte dentro de las relaciones de producción artísticas de una época. Y establece con ello un puente con las condiciones de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Es decir, apunta a la indagación de la técnica artística de las obras.<sup>40</sup>

El instrumento para la crítica política del arte es, pues, la técnica.<sup>41</sup>

Por tanto, la tendencia literaria puede consistir en un progreso o retroceso de la técnica literaria.

Los casos que muestra para argumentar sus tesis son abordados en varios niveles. El periódico es el escenario de estos cambios, pero también es escenario de la confusión artística que parece asignar sentidos divergentes a la ciencia y al arte, a la cultura y a la política.<sup>42</sup>

Ahí, la distinción entre autor y público puede hacerse menos fuerte. La transformación de sus roles se manifiesta en la transformación de su material que es impuesta por la impaciencia del lector. El proceso de fusión de las formas artísticas no puede ser aclarado mediante las antinomias tradicionales y conservadoras.<sup>43</sup>

El puesto de autor puede ser ocupado casi por cualquiera pues puede volverse un bien común.<sup>44</sup>

Si la comprensión, por parte del artista, de su condicionamiento social, de sus medios técnicos y de su tarea política, se produce sólo en el plano ideológico, pero no ha sido capaz de hacer un examen de la relación de éste con la técnica, es decir,

<sup>40</sup> Él habla precisamente de la literatura.

<sup>41</sup> De esta forma cree superar la oposición entre forma y contenido. Se topa con el argumento de Georg Lukács según el cual no pueden identificarse las "necesidades y las posibilidades tecnológicas suministradas por el capitalismo y su ciencia con la técnica artística que resulta del manejo estético de tales condiciones, de la trasposición de los resultados desantropomorfizadamente conseguidos en la específica mimesis estética del arte de que se trate." *Estética*, I-4, pp. 176-177.

<sup>42</sup> Lukács veía en estos cambios únicamente lo segundo. El periódico es un escenario eminentemente científico. Véase el segundo capítulo de la primera parte.

<sup>43</sup> La más importante de ellas es justamente la distinción entre autor y productor, autor y lector, investigador y divulgador.

<sup>44</sup> Su competencia radica en una formación politécnica. A ello lo llama «literalización» de las relaciones vitales que supera las antinomias que de otro modo serían insolubles. Ahí donde Karl Kraus veía la perdición de la humanidad, podía prepararse su salvación.

si el artista se experimenta sólo como sujeto ideológico pero no como productor, cualesquiera tendencias cumplen una función contrarrevolucionaria.<sup>45</sup>

Ni el *Aktivismus* ni la *Neue Sachlichkeit*<sup>46</sup> lo hicieron. Ciertamente, sí existen ejemplos concretos. El primero mencionado es Sergei Tretiakov quien distingue al escritor que informa del escritor que opera.<sup>47</sup> Tretiakov es un «modelo» de escritor «operante»<sup>48</sup> y constituye un ejemplo de dependencia funcional entre la tendencia política correcta y la técnica literaria avanzadas.

El segundo es también la segunda propuesta. Se trata de Bertolt Brecht. El concepto brechtiano de refuncionalización<sup>49</sup> es un primer elemento de esta propuesta. Tiene que ver con la intención de producir transformando, al mismo tiempo, el aparato de producción en el sentido del socialismo, sin abastecerlo.<sup>50</sup>

A lo que apuntan estas consideraciones es hacia la utilización<sup>51</sup> de determinados institutos e instituciones. Las innovaciones técnicas pueden servir

<sup>45</sup> Recuérdese que Lukács ya habla hecho una distinción entre tendencia y partidismo, reservando para éste último la posición política y artística correcta porque así se desprendía del automovimiento de la realidad; así como que de ahí desprendía una teoría que Helga Gallias llama de la divergencia pues le permitía excluir a los artistas cuya posición teórica era contraria a la suya. El término tendencia está reservado para los artistas contrarrevolucionarios. Véase el segundo capítulo de la primera parte.

<sup>46</sup> Movimientos artísticos de los años 20. La nueva objetividad (*Neue Sachlichkeit*) fue seguramente una de las corrientes más importante del crisol cultural de los años 20: "Si'il culmine en Allemagne, il trouve son équivalent dans d'autres pays, parfois nommé «realisme magique»." Véase *L'Expressionisme et les arts*, p. 177.

<sup>47</sup> "Tretiakov unterscheidet den operierenden Schriftsteller vom Informierenden. Seine Mission ist nicht zu berichten sondern zu kämpfen; nicht den Zuschauer zu spielen sondern aktiv einzugreifen". Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, ob. cit., p. 99.

<sup>48</sup> "Typ des «operierenden» Schriftsteller", *ibidem*, p. 98.

<sup>49</sup> Susan Buck Morss señala que "el programa de Brecht de «refuncionalizar» («umfunktionieren») las técnicas estéticas modernas era importante: la creación estética era un sector de la producción, y el papel revolucionario de los artistas era el de transformar dialécticamente los avances técnicos dentro de su profesión, invirtiendo su función, transformándolos de herramientas ideológicas en herramientas para la liberación humana", ob. cit., p. 85.

<sup>50</sup> El dilema que anota Susan Buck Morss al pretender responder por cuál es el criterio de esta refuncionalización, no parece muy convincente. Si Brecht y T. W. Adorno compartían, frente a Lukács, la creencia de que el arte y la teoría revelaban las contradicciones sociales, parece inverosímil pensar que la posición que los separó fuera la elección de la conciencia del proletariado por parte de Brecht. Porque lo que se libera es el autor en tanto que proletariado intelectual. *Ibidem*, pp. 87-88.

<sup>51</sup> "Benutzung (Umgestaltung) [utilización (remodelación)]", Walter Benjamin, ob. cit., p. 105.

para transformar ese aparato.<sup>52</sup> Mientras sólo se extrajeran nuevos efectos para el entretenimiento del público, la función social de los movimientos será vivida unidimensionalmente; mientras la crítica fuese sólo ideológica, la función social de los movimientos y el aparato de producción estarán siendo pertrechados, alimentados, en el sentido de la clase dominante, de la cultura dominante.

Esta transformación debe entenderse con el significado de superar aquellas oposiciones que obstaculizan la labor intelectual. Así pues, sólo la superación de la fragmentación de los roles en el proceso de producción intelectual la vuelven políticamente eficaz.

El segundo elemento de esta propuesta es la «literarización»<sup>53</sup> como criterio que permite juzgar la amplitud del proceso de fusión de las formas artísticas.

Las conclusiones que obtiene, pueden enumerarse. El trabajo del artista no debe limitarse únicamente a la elaboración de productos, debe ejercerse, al mismo tiempo, sobre los medios de producción: Los productos deben poseer una función organizadora.<sup>54</sup> El comportamiento del artista debe ser capaz de orientar e instruir, tiene una alta función pedagógica.<sup>55</sup>

Ha de trasladar consumidores hacia la producción y poner a su disposición un aparato mejorado.<sup>56</sup>

A la pregunta de si existe algo que se parezca a lo que enuncia el deber ser, responde afirmativamente. El es un «modelo»<sup>57</sup> que reúne las dos propuestas anteriores y está a la disposición. Es el teatro épico de Bertolt Brecht.

<sup>52</sup> Porque abastecerlo sin transformarlo es impugnable, incluso si los materiales parecen ser de naturaleza revolucionaria. Son «rutineros» los que renuncian a introducir innovaciones en el aparato de producción favorables al socialismo: "einem Produktionsapparat zu beliefern, ohne ihn -nach Maßgabe des Möglichen- zu verändern, selbst dann ein höchst aufrechtbares Verfahren darstellt, wenn die Stoffe, mit denen dieser Apparat beliefert wird, revolutionärer Natur wird [...] Ich definiere aber den Routinier als den Mann, der grundsätzlich darauf verzichtet, den Produktionsapparat zugunsten des Sozialismus der herrenden Klasse durch Verbesserung zu entfremden." *Ibidem*, p. 105. Esta es una crítica a la posición de G. Lukács quien no aceptó discutir la cuestión técnica durante todo ese tiempo.

<sup>53</sup> "...es die Literarizierung aller Lebensverhältnisse ist, welche allein den rechten Begriff von Umfange dieses Schmelzvorgangs gibt..." *Ibidem*, p. 108.

<sup>54</sup> "...neben und vor ihrem Werkcharakter [antes y junto a su carácter de creaciones]", *Ibidem*, p. 110.

<sup>55</sup> "Ein Autor, der die Schriftsteller nichts lehrt, lehrt niemanden [un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie]", *Ibidem*. Éste es el comportamiento que debe ser exigido pues es determinante el carácter de «modelo» de la producción.

<sup>56</sup> "...kurz aus Lesern oder aus Zuschauern Mitwirkende zu machen imstande ist...[convertir a los lectores o espectadores en colaboradores]", *Ibidem*.

<sup>57</sup> «Modell», *Ibidem*.

Es un «modelo». Es además el tipo de «modelo» que se necesita. Porque pone a la disposición un aparato mejorado al transformar la conexión funcional entre el escenario y el público, el texto y la representación, el director y el actor. Es un «modelo» que se dirige contra la ilusión del público. Una ilusión que se llama catársis, se llama identificación, se llama empatía.<sup>58</sup>

Un procedimiento que pone en práctica es el del montaje; la interrupción consiste en replantear como acontecimiento humano lo que se presenta como simple procedimiento de moda.

Con ello, el artista está frente a una exigencia, la de reflexionar y preguntarse por su posición en el proceso de producción. Reflexión que tiene por fin la socialización de los medios de producción intelectual.

Las conexiones que establece en este ensayo y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ahora se extienden hasta los Intentos sobre Brecht.<sup>59</sup>

El «modelo» es mostrado en unos breves *Estudios sobre la teoría del teatro épico*.<sup>60</sup> Ahí abunda para comenzar, en una noción que también aparece mencionada en *El Autor como productor*: el «gestus».<sup>61</sup>

El gesto se encuentra en la realidad actual y su importancia reside en que es la posibilidad de ordenar<sup>62</sup> acontecimientos pasados en gestos actuales. El gesto es el material del teatro épico.

<sup>58</sup> "Er-Brecht-stellt dem dramatischen Gesamtkunstwerk das dramatische Laboratorium gegenüber [Brecht opone el laboratorio dramático a la obra dramática total]", ib., p. 112.

<sup>59</sup> Walter Benjamin dice en una carta a T. W. Adorno del 24 de mayo de 1931, *El autor como productor* "...ist eine Art von Gegenstück zu jener früheren über das epische Theater... [está en relación con algunos trabajos anteriores sobre el teatro épico]". En Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II-3, p. 1461; "...stellt einen Versuch dar, für das Schritium ein Gegenstück zu der Analyse zu liefern, welche Ich für die Bühne in der Arbeit über «Das epische Theater» unternommen habe [representa un intento de ponerlo en juego con el análisis que yo -Walter Benjamin- emprendí sobre el teatro épico]", *ibidem*, carta a Adorno del 28 de mayo de 1934.

<sup>60</sup> *Studien zur Theorie des epischen Theater* es un fragmento inédito hasta 1967, que al parecer pertenece a *¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht* (primera versión. Tal vez escrito a principio de 1931. *ibidem*, pp. 1370-1380).

<sup>61</sup> "Das epische Theater ist gestisch [el teatro épico es gestual]", Walter Benjamin, *Studien zur Theorie des epischen Theater*, en *Versuche über Brecht*, p. 31.

<sup>62</sup> "...sinnvoll und sinnfällig [sensible y razonablemente]", *ibidem*. G. Lukács establecía una oposición entre razón y emoción como una construcción falsa, arbitraria y ajena a la verdad objetiva que se encuentra en el teatro épico de Brecht. Su argumentación buscaba establecer en él una, ésta sí, falsa oposición al arte antiguo. Véase G. Lukács, *De la necesidad una virtud*, 1932. En *Sociología de la literatura*, pp. 141-142; Helga Gallas, ob. cit., p. 115. Ella opina que la tergiversación de Lukács era una maniobra táctica: simplificar la posición de Brecht con la fórmula: ruptura (radical) con todo lo antiguo. Porque "en el arte antiguo «se consrvan las sensaciones» (Brecht)", G. Lukács, ob. cit., *ibidem*.

Éste utiliza los gestos produciéndolos mediante interrupciones. El primer plano lo ocupa la interrupción,<sup>63</sup> retardar la acción es encuadrarla en un episodio. Este carácter retardatario y episódico hacen del teatro gestual que sea épico. El teatro épico es, en efecto, la utilización adecuada del gesto.

La manera en que se ordena esta tentativa apunta a solucionar las oposiciones tradicionales, otra vez, de la estética, cuyas relaciones se hacen dialécticas; tal es la relación del gesto para con la situación y la de la situación para con el gesto.<sup>64</sup>

Los conocimientos producidos así tienen un resultado educativo inmediato en tanto que se transforman inmediatamente en conocimientos.<sup>65</sup> Este teatro que no sólo procura conocimientos, sino que los produce, se analiza con más pormenores cuando se plantea la pregunta de qué es el teatro épico en uno de sus estudios sobre Brecht.<sup>66</sup> En su análisis muestra dos cosas. El teatro épico descubre la dialéctica en estado de detención.<sup>67</sup>

Mientras rompe la corriente de las cosas, y el asombro es valorado como una capacidad que debe y puede ser aprendida, organiza una masa de auditores que hacen de público y de foro. Porque el teatro épico suprime la vieja función del foso al convertir la escena en un podio. Esta transformación liquida otras ilusiones. Para decirlo brevemente, se liquida la ilusión de un teatro fundado en la creación literaria. El texto se hace servil pues sirve a la modificación de una práctica.

Cuando se intenta modificar el contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores, conocimiento y educación, el comportamiento docente y el discente, la razón y la emoción, la diversión y el aprendizaje,<sup>68</sup> el teatro representa un lugar de exposición inmejorable. El público es ahora una reunión de interesados cuyas exigencias deben satisfacerse.

<sup>63</sup> "Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen [tanto más recibiremos gestos, cuanto más interrumpamos una acción]". Walter Benjamin, ob. cit., p. 32.

<sup>64</sup> La dialéctica "...welche durch das Verhältnis von Erkenntnis und Erziehung bestimmt wird [que se determina por la relación del conocimiento con la educación]", juega por fin su papel. *Ibidem*, p. 33.

<sup>65</sup> Los conocimientos "...die freilich beim Schauspieler und beim Publikum spezifisch verschiedene sein können [que claro, pueden ser específicamente diferentes en el público y en el actor]" (*ibidem*) son producidos con el criterio de su eficacia educativa. El teatro épico es un teatro educativo.

<sup>66</sup> *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht (¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht)* fue redactado probablemente a principios de 1931, como puede concluirse de una carta a Gerhard Scholem del 20 de diciembre de 1931, véase Walter Benjamin, *Briefe*, 2, p. 544. En una carta a Gretel Adorno del 26 de junio de 1939, parece indicar que ya habría sido escrito en 1929. Ahí mismo señala que con algunas modificaciones insignificantes lo publicará en *Maß und Wert* a propósito de un debate sobre Brecht, *ibidem*, p. 822. Es decir que hay dos redacciones de este ensayo. Si no hay indicación en contrario se cita la primera redacción.

<sup>67</sup> Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand." pues "die Mutter der Dialektik [... es...] die Geste selbst". [la madre de la dialéctica es el gesto mismo]. Benjamin, *Was ist das epische Theater? Eine Studie zu Brecht, in Versuche über Brecht*, p. 20.

<sup>68</sup> Pues "...Ist der Prozeß der Erkenntnis, von dem wir gesprochen haben, selber ein lustvoller [El proceso de conocimiento del que hemos hablado es placentero]", *ibidem*, p. 20



Estos elementos del teatro, alterados, corresponden ahora a funciones alteradas. Una de estas funciones es la del texto que ahora interrumpe la acción, ya no la apoya ni la ilustra; la interrumpe, pues ahora no se desarrollan acciones sino que más bien se representan situaciones. Otra función alterada, otro elemento alterado, es el héroe. Cuando se dice que este teatro honra firmemente la praxis socrática, se está señalando hacia un héroe no trágico,<sup>69</sup> cuya función ya no es la empatía sino el distanciamiento.

La transformación de las formas en el teatro épico corresponde a las formas inéditas hasta la aparición del cine y la radio, del aparato de producción en la época de la reproductibilidad técnica.

Estas nuevas formas técnicas literarizan<sup>70</sup> al teatro dándole la posibilidad de establecer una conexión con otras instituciones. Con ello puede verse que las modificaciones están a la orden del día no sólo en el interior del teatro refuncionalizando sus elementos y las funciones de éstos, sino también refuncionalizando el teatro mismo. El libro mismo es modificado al conectarse con esa otra forma modificada o refuncionalizada.<sup>71</sup>

Si la estética correspondiente a este teatro no se queda en la trastienda, si su foro es el público y su regla la organización con miras a transformar este aparato en el sentido del socialismo, está esbozado, a la par, un programa marxista de educación contra la cultura «culinaria», contra el arte culinario, contra la literatura y la educación culinarios. Pero no contra las sensaciones placenteras;<sup>72</sup> tampoco contra la diversión. No, cuando se aprende con conocimiento de causa.<sup>73</sup>

Este programa se hace cada vez más claro. La segunda redacción del ensayo sobre el teatro épico,<sup>74</sup> a propósito de un debate sobre Brecht, pone el acento en el que aprende quien finalmente es lo más importante.<sup>75</sup> Más importante que lo que se aprende es quien aprende.

<sup>69</sup> "Seit den Griechen hat nämlich auf der europäischen Bühne die Suche nach dem untragischen Helden nie aufgehört [Desde los griegos no ha cejado la búsqueda de un héroe no trágico en el teatro europeo]" *ibidem*, p. 12. Benjamin encuentra en Lukács a quien ha reconocido esta existencia escénica: "Schon Platon, schrieb Lukács vor zwanzig Jahren, hat das undramatische des höchsten Menschen, des Weisen, erkannt [Ya Platón, escribió Lukács hace veinte años, reconoció el antidramatismo del ser humano superior, del sabio]", *ibidem*, p. 13.

<sup>70</sup> "«Die Literarisierung» bedeutet das Durchsetzen des «Gestalten» mit «Formuliertem» [«La literarización significa la mezcla de lo «figurado» y lo «formulado»], *ibidem*, p. 14.

<sup>71</sup> Esas instituciones de las que habla Benjamin más arriba.

<sup>72</sup> Como creyó verlo Georg Lukács, *cf.* segundo capítulo de la primera parte.

<sup>73</sup> "Das epische Theater richtet sich an Interessenten, die «ohne Grund nicht denken» [El teatro épico se dirige a los interesados que «no piensan sin fundamento»], *ibidem*, p. 11. El teatro épico comparte esta actitud con las masas.

<sup>74</sup> Véase nota 66.

<sup>75</sup> "El que aprende es más importante que aquello que se enseña", Bertolt Brecht, *Escritos políticos y sociales*, p. 67.

La formulación anterior indica que el público y el actor -aunque no sólo ellos- aprenden en el teatro épico. Para que esto sea posible, como ya quedó señalado, el público ha de estar relajado pues no hay teatro épico sin público relajado. Ha de sentir placenteramente como controla con su propia experiencia los hechos inventariados que le son presentados; para ello la representación debe ser montada transparentemente.<sup>76</sup>

Ello no quiere decir, de ninguna manera, que tenga que hacerse un montaje simple, en todo caso se trata de poder despojar de sensacionalismo los acontecimientos que se presentan; si éstos son conocidos de antemano, es lo mejor. Dado que la tensión se encuentra en los hechos y no en el desenlace, pueden abarcarse amplios períodos. La interrupción los exorciza de ese carácter.

Montando un escenario de las contradicciones que constituyen la sociedad actual, se viene a agregar a los acontecimientos un tercero. El intento de hacer del héroe dramático alguien que piensa, se logra cuando no participa de hechos, cuando el público se instala cómodamente en el escenario y aprende a aprender de los acontecimientos.

Que se puede lograr por medio del asombro, es lo que lo contrapone al teatro dramático, en sentido estricto, aristotélico.

En éste, la compenetración exoneradora de las pasiones al público. El teatro épico elimina la catarsis aristotélica con el asombro que se produce al distanciarse de las situaciones. Aquella se consigue gracias a la interrupción del proceso de la acción.

Lo que se produce entonces es el gesto. El procedimiento no se circunscribe únicamente al arte;<sup>77</sup> es, por ejemplo, la base de la cita.<sup>78</sup> El teatro épico es, en

<sup>76</sup> "In dem Bestreben, sein Publikum fachmännisch jedoch ganz und gar nicht auf dem Wege über die bloße Bildung, am Theater zu interessieren, setzt sich ein politischer Wille durch. [En el empeño por interesar especialmente a su público en el teatro, aunque en modo alguno por el camino de la mera forma, -Bertolt Brecht- se impone una voluntad política]", Walter Benjamin, ob. cit., pp. 22-23.

<sup>77</sup> "...es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus [va más allá de la circunscripción del arte]", *Ibidem*, p. 26.

<sup>78</sup> "...einen Text zitieren schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen [citar un texto implica interrumpir su contexto]", *Ibidem*, p. 26.

efecto, citable.<sup>79</sup> Los gestos pueden ser citados. Es un fin muy próximo al de la pieza didáctica.<sup>80</sup>

Ella disuelve una oposición esquemática; acerca el intercambio del público con los actores, pues aún cada espectador podrá actuar.<sup>81</sup> Ella está destinada a los espectadores; incluso el actor es un caso particular de espectador. Porque hacer es una de las mejores maneras de aprender.

Al teatro épico se llega haciendo teatro. El actor aprende a tomar distancia de lo representado, no deben coincidir los dos fines de su actuación. Si desaparece la contraposición del mostrar algo al mostrarse a sí mismo, se dejaría quitar el papel del pensante y se liquidaría su finalidad didáctica. No son diferentes, pues, son idénticos el interés artístico y el político.

La escena no resulta inexcusable porque se ha convertido en un foro. El foso, la cátedra, la distancia que separa a la obra de su público, como a los muertos de los vivos, está perdiendo más y más su función.<sup>82</sup>

La pieza didáctica es una tentativa de ese «modelo» teatral. Intenta instalarse en ese foro.

<sup>79</sup> "Die Zitierbarkeit seiner Texte hätte nichts Besonderes [la citabilidad de sus textos no tendría nada de particular]", *ibidem*, p.27. Georg Lukács respondía a la observación de Anna Seghers de ser poco didáctico en sus críticas al método creativo de los escritores de izquierda, indicando que sus artículos no eran citables; él sabía que se le reprochaba "no escribir con suficiente punta epigramática [...] lo hago intencionalmente y por el mismo motivo. Me esfuerzo por aludir [...] a la conexión de conjunto [...] Desde luego que a pesar de ello toda exposición tiene objetivamente algo de fragmentario", carta del 2 de marzo de 1939, *Una correspondencia entre Anna Seghers y Georg Lukács*, en *Materiales sobre el realismo*, p. 79.

<sup>80</sup> *Lehrstück*. Así llamó Brecht a piezas didácticas que compuso alrededor de los años 30.

<sup>81</sup> "Und in der Tat ist es leichter, den «Lehrer» zu spielen als den «Helden» [Y de hecho es más fácil interpretar al maestro que al héroe]", *ibidem*, p. 27.

<sup>82</sup> "Der Abgrund [...] hat an Bedeutung immer mehr eingebüßt [El foso pierde más y más su significado]", *ibidem*, p. 30.

## El estudio del presente 2 :

### Bertolt Brecht



*La evolución de [...] Brecht hacia un arte socialista sería incomprendible sin los movimientos alemanes expresionista y neo-realista,*

Georg Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, p. 130

El tema principal del capítulo está constituido por el análisis de los textos de Bertolt Brecht señalados en el capítulo 1 de la primera parte.

Por regla general, hay orden ahí donde no hay nada. Las diferencias se convierten en desorden. Los problemas de la cultura, el arte y la educación son problemas del mismo orden. En la educación, para comenzar por este espacio, los sitios adecuados ya existen, pero no hay nada. El desorden del sistema educativo es debido, en parte, a las diferencias de los sujetos que conviven en él. Pero también es un fenómeno de carencia. El eje conductor de estas observaciones es que los problemas de la cultura, el arte y la educación pueden comenzar a resolverse por los de la educación, pues es un espacio que se ha politizado de manera muy compleja en últimos años. ¿Qué puede decirnos, aún más, enseñarnos Bertolt Brecht sobre estos problemas, cuando parecen despedir un olor poco agradable aquellos que estuvieron por el comunismo?

No es un secreto que guardan una estrecha relación la cultura, el arte y la educación en la propuesta de Brecht: Es una propuesta didáctica que busca la aprehensión de la realidad y su transformación.

La propuesta de Brecht no representa algo completamente nuevo; la épica brechtiana se compone de cuadros eisensteínianos, de escenas puestas<sup>1</sup> que responden a teorías dramáticas ya utilizadas en la lucha contra lo viejo. Se representa un cambio en el uso de la técnica. Una transformación que anuncia cambios substanciales en la sociedad.

Si la sociedad vive de manera marginal, de una forma maquilada, la revolución tecnológica, si la sociedad industrial y su tecnología hacen de la sociedad civil su

<sup>1</sup> La mesa puesta, dice Roland Barthes en *L'obvie et l'obtus, Essais critiques*, II, p. 87.

patio trasero, su basurero, ¿cómo podría hablarse de cultura, arte y educación a secas?

El corazón del problema está atravesado por la autonomía posible respecto del capitalismo y por la propaganda radical, sobre todo marginal que ha predominado como elemento de la cultura política. No obstante, el nudo duro lo constituye una cuestión antigua que busca su expresión aquí y ahora: la educación. ¿Qué educación necesita la mayoría silenciosa del país? ¿Cómo proponerla? Tal vez no estén tan lejos los tiempos en los que se la definía por su verdad, por su autenticidad. La busca de sentido comunitario es la que la orienta. No sólo en virtud de su contenido y de su forma sino de sus contenidos que se convierten en formas. Este es un punto de contacto con la controversia sostenida en los años treinta por los intelectuales europeos organizados. Es preciso hacer una revisión crítica de los problemas. De la cultura a la educación van y vienen deteniéndose en el arte, la estética y el lenguaje y, sin embargo, se desbordan en múltiples campos disciplinarios.

Los puntos de partida pueden advertirse en las tesis siguientes: Hay una relación determinada entre el arte y las condiciones materiales, hay una relación determinada entre arte y clase social, la política y la estética, el contenido y la forma tienden a coincidir, el arte puede articular y expresar los intereses de la mayoría, el realismo es la forma que mejor corresponde al arte de nuestro tiempo.<sup>2</sup>

Bertolt Brecht es un hombre. No tiene centro de gravedad. Conforme a las reglas del teatro épico, la vida de Bertolt Brecht puede delinearse en escenas autónomas. No hay centro ni progresión dramática. Al contradecir u objetar, al afirmar o aceptar no es igual a sí mismo. Es un ser humano contradictorio. Hasta el último instante vacila, duda, se interroga.<sup>3</sup> La preocupación por la comunicación con el espectador es un rasgo que aparece en Bertolt Brecht muy temprano. Las piezas didácticas (*Lehrstücke*) continuaban la tradición de los humanistas alemanes del siglo xiv.<sup>4</sup> También muy pronto ha opinado que el expresionismo se había desprestigiado y la "expresión" había recalado en la basura: "el movimiento fue una pequeña revolución alemana, pero cuando se permitió algo de libertad, resultó evidente que no había seres libres".<sup>5</sup>

Al proponer a Johannes R. Becher, Secretario de la *Liga de Escritores Proletarios-Revolucionarios*, convocar a una conferencia para establecer la finalidad y los métodos del trabajo futuro, Brecht teme que los escritores proletarios no puedan producir en el exilio. Sobre todo teme que se dé demasiada importancia a

<sup>2</sup> Véase Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, pp. 15-17.

<sup>3</sup> Bertolt Brecht, *Sobre el realismo*, en *El compromiso en literatura y arte*.

<sup>4</sup> Weidell, *Bertolt Brecht*, p. 55.

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, *Diarios, 1920-1922*, pp. 19 y 20; julio de 1920.

los escritores burgueses<sup>6</sup> de izquierda y que se haga depender sólo de ellos la lucha contra el fascismo.<sup>7</sup>

Trata de explicar a un socialdemócrata<sup>8</sup> que los bienes culturales han llegado a tener la misma función que todos los demás bienes, es decir, asumen un carácter de mercancía.<sup>9</sup> "El legado cultural" no puede mantenerse intacto. Por principio de cuentas debe renunciar a su carácter de mercancía para transformarse en cultura. Los proletarios han de liberar la producción en general, es decir, también la producción artística.<sup>10</sup>

En el teatro, el público puede regular la representación. Ello no es independiente del efecto que produzca la actuación artística sobre el público. La representación no es un resultado de una producción en ausencia del público. ¿La función de los textos cambia o es la misma?<sup>11</sup>

Presentar la confrontación como un conflicto acentuando su lado social. Las situaciones son, por tanto, discontinuas. La situación de Bertolt Brecht en la controversia, su reconstrucción, puede pensarse como el cultivo del recuerdo de las luchas y descubrimientos de unos cuantos seres humanos contra la barbarie del fascismo. La capacidad para percibir el efecto de esta controversia de hace cincuenta y tantos años es también una situación que cuenta.<sup>12</sup>

La posición de Brecht en el debate está anunciada en su temario como escritor en los años veinte.<sup>13</sup> Primero, la transformación del mundo por medio del arte. Segundo, La reforma de los medios artísticos de los antiguos. Tercero, la creación de nuevos medios artísticos, pues no es fácil representar lo nuevo. Cuarto, la evolución ininterrumpida de la técnica y la ciencia. Quinta, la estandarización de las obras artísticas; la proletarización de los artistas.<sup>14</sup>

El primer elemento a ser tomado en cuenta está fundamentado en un postulado tradicional: El escritor debe decir la verdad. Para poder hacerlo debe

<sup>6</sup> Aunque éstos mismo no tenían nada seguro

<sup>7</sup> Klaus Voelker, *Crónica...*, p. 75. Es importante anotar que pidió esto a Becher en 1933.

<sup>8</sup> B. Brecht, *Diario de trabajo II*, p. 172; nota del 22.8.42

<sup>9</sup> "La falla está en que los aparatos todavía no son de la comunidad, en que los medios de producción no pertenecen a los productores y en que, de esta manera, el trabajo adquiere el carácter de una mercancía y está sometido a sus leyes generales. ¡El arte es una mercancía -que no puede crearse sin medios de producción (aparatos)!. B. Brecht, *novedades formales y refuncionalización artística 1930, Estética y marxismo*, tomo II, p. 161-162.

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, *Diario de trabajo II*, p. 174; 22 de agosto de 1942.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 57-58; 27 de marzo de 1942.

<sup>12</sup> Bertolt Brecht, *Efectos que ejercen todas las obras de arte, Escritos sobre teatro*, 3, p. 204.

<sup>13</sup> Simplemente podría decirse que es la conexión entre carácter popular y realismo: "Donde no se completa aún el lema ¡En pro del humanismo! con el lema ¡Contra la situación de propiedad privada!, no se realiza aún la vuelta de la literatura al pueblo", [Sobre] carácter popular y realismo, *El compromiso en literatura y arte*, p. 240.

<sup>14</sup> Bertolt Brecht, *Utilización de modelos, Escritos sobre teatro*, 3, p. 37.

vencer por lo menos cinco dificultades. Valor para no ahogarla en sí mismo como en todas partes, inteligencia para reconocerla, criterio para hacerla eficaz, astucia para hacerla comprensible, arte para volverla manejable. El escritor debe *operar, ser operante*. El manifiesto clandestino en el que Brecht se dirige al pueblo y a los intelectuales alemanes en 1935 busca esto al tiempo que denuncia la degradación del lenguaje efectuada por el nazismo.<sup>15</sup>

El segundo elemento es postular y probar que es más importante el que aprende que lo que se enseña.<sup>16</sup> La controversia está sentada entonces primordialmente en esto: Transformar al testigo en experto. La forma y el contenido, términos en los que se ha situado esta confrontación, pasan a segundo plano; la forma es la perfecta organización del contenido y su valor depende íntegramente de éste. Empero, el contenido es el ser humano, es decir, el testigo que se puede transformar en experto.<sup>17</sup>

"marx es un ricardo pertrechado con las conclusiones correctas, nada más".<sup>18</sup> Esta frase, al parecer contundente, describe lo que Bertolt Brecht piensa que es la posición correcta para "los marxistas, como Lukács".<sup>19</sup> También describe el eje en el cual da vueltas el debate por el realismo y la importancia que tiene en él la cuestión del formalismo.

La situación en la que se ha puesto Brecht está entre el deber de decir la verdad y la importancia concedida al que aprende. En tanto que esta investigación no tiene por objeto principal comprender las razones de porqué B. B. no publicó sus objeciones a las argumentaciones de Lukács sino, más bien, aclarar la importancia del papel que se concede al testigo<sup>20</sup>, se elabora esta explicación en la medida que arroja cierta luz sobre el proceso que constituye al testigo como sujeto de la historia.

Así que se habla de algunos escritos de Walter Benjamin como inspirados por Bertolt Brecht, vienen a cuento, por este motivo, también ciertos escritos de Bertolt Brecht con una vena benjaminiana.

Volver a empezar una y otra vez y siempre de nuevo es la característica de los textos brechtianos. Tanto las canciones de las piezas teatrales y las poesías como los cuentos y novelas de B. B. son sorprendentemente fragmentarios. Lo fragmentario en su trabajo de creación artística y su trabajo teórico es un elemento común a él y a Walter Benjamin, forma parte de su teoría estética. En esto se muestra

<sup>15</sup> Brecht, cinco dificultades..., *passim*.

<sup>16</sup> "Algo abatidos, se mantienen en el campo de batalla dos espectadores, el *escritor* y el *lector*", B. Brecht, Algo práctico en contribución al debate sobre el expresionismo, *El compromiso en literatura y arte*, p. 212

<sup>17</sup> Brecht, *Escritos políticos*: p. 67.

<sup>18</sup> *Sic*, Brecht, *Diario de trabajo I*, p. 39, febrero de 1939.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *vid. supra*. También el capítulo 1 de esta segunda parte

frecuentemente un efecto de distanciamiento, el querer que el impulso alcanzado no sirva a otros trabajos posteriores. Walter Benjamin llamó a esto fragmentario *imágenes mentales*<sup>21</sup> que regresan una y otra vez de manera obsesiva a los mismos temas. Es el intento de cuestionar la totalidad autónoma y cerrada que tanto defiende Georg Lukács de la materia y sus productos respectivos.<sup>22</sup> En los trabajos de B.B. se encuentra la preocupación por establecer algunos puntos -huyendo de la sistematización tan cara a los filósofos académicos-<sup>23</sup> de una teoría del arte y aún de la historia.<sup>24</sup> como crítico Brecht toma su trabajo en serio,<sup>25</sup> lo entiende como un trabajo que no reconoce límites disciplinarios, temáticos o formales. Aborda de esta manera la filosofía lo mismo que la política y la economía. El límite de sus intentos lo determina el cambio de función de los textos; lo que llama *literalización*.<sup>26</sup> Acaso sea lícito decir que pone a prueba con sus textos la unicidad de la obra tanto artística como teórica; esta unicidad que se identifica con su integración en el contexto de la tradición dominante es contrapuesta a la reproducibilidad mecánica de los textos que más allá de su edad clásica, en la que dependía de muchos factores materiales,<sup>27</sup> encuentra transformado su papel social. Hoy ya no sirve al mantenimiento de una práctica sino a su modificación. Con los escritos y el compromiso<sup>28</sup> de Bertolt Brecht hay que hacerse cargo que no es la vivencia subjetiva, por muy sincera que se quiera, de sentido de vanguardia, de llevar la razón y esforzarse por marchar a la cabeza del desarrollo de una teoría correcta del realismo como corriente artística -para comenzar-, sino la pregunta de qué es lo que B. B. ha anticipado y en qué.<sup>29</sup>



Georg Lukács, *La Cultura*  
México, no. 1228, p.41

Si Brecht fue el primero en hacer una síntesis de los elementos que preexistían en la práctica cultural y artística de vanguardia para reunirlos en una teoría, ¿qué es lo que Brecht puede anticipar?<sup>30</sup> ¿el teatro épico?, ¿el teatro épico es un modelo como repetidas veces lo llamó Walter Benjamin?<sup>31</sup>

<sup>21</sup> Denkbilder.

<sup>22</sup> Georg Lukács, *Se trata del realismo*, Materiales sobre el realismo, pp. 10-13.

<sup>23</sup> De lenguaje obruso y jerga de bandidos. Walter Benjamin rememora en sus *conversaciones de Svenderborg* (en *Versuche über Brecht*) la importancia que tenía para B. B. el poder ser comprendido por el mayor número posible de gente.

<sup>24</sup> Silvia Pappe, *La mesa de trabajo*, passim.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, ob. cit, *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, *Qué es el teatro épico*, 1a. versión, pp. 20 y ss.

<sup>27</sup> Ver los textos de Carlo Ginsburg, *Señales...*, en *La crisis de la razón*, y de Georg Steiner *¿Y después del libro qué?*, en *La Cultura en México*, p. II.

<sup>28</sup> Los textos de Bertolt Brecht más cercanos al debate han sido publicados en español precisamente con el título de *El compromiso en literatura y arte*.

<sup>29</sup> Georg Lukács se pregunta si sus críticos pueden hacerlo en *Se trata del realismo*, *Materiales sobre el realismo*, pp. 32.

<sup>30</sup> Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, p. 78.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, passim.



Aun hoy es característico del desarrollo de este debate el que la argumentación se "limite siempre en lo esencial a la tendencia inmediata anterior".<sup>32</sup> Tal es el caso -notable por ser Georg Lukács el ejemplo- de la contraposición del realismo al expresionismo y naturalismo, de una parte y de otra, el expresionismo al naturalismo, contraposición que no deja de ser una inmediatez abstracta *versus* otra igualmente intangible en tanto que no se entra al terreno del análisis particular.

Brecht hace lo propio al contraponer los elementos del "viejo" y "nuevo" teatro, así sea dicho para tener un ejemplo de este lado, en "Observaciones sobre la ópera de Mahagony"<sup>33</sup>

Al elegir como objeto unos textos de Bertolt Brecht recopilados por Werner Hecht bajo el título de *Sobre el realismo*<sup>34</sup> se asienta la discusión en la misma abstracta inmediatez que señala Georg Lukács.<sup>35</sup>

Es la inmediatez, sin embargo, un punto de partida válido. Al menos ésta que contrapone a Bertolt Brecht y Georg Lukács como representantes de dos teorías sobre el realismo, dos defensores de tradiciones contrapuestas y diferentes.

El núcleo de El compromiso en literatura y arte lo constituye el análisis de los problemas *Sobre el realismo*. Una parte de los textos no está fechada con exactitud ni definitivamente, aunque Werner Hecht supone que, en base a las referencias y a la temática, los textos sobre el realismo fueron escritos entre 1937 y 1941. La razón de la intensa atención puesta por Brecht a estas cuestiones fue la discusión sobre el estilo realista en la revista de emigrados alemanes "Das Wort".<sup>36</sup>

Los textos -o su mayoría- no fueron preparados por Brecht para su publicación. Por esta razón hay varias refundiciones de algunos textos, en la edición citada se utiliza la última. Werner Hecht los divide en grupos temáticos dentro de ciertos períodos pues ésta le pareció la forma de recopilación más apropiada. En este libro se publicaron por primera vez muchos textos de Brecht, en especial los pertenecientes a este debate. El volumen en español reúne escritos teóricos sobre cuestiones de arte y literatura, que - como se dijo- no habían sido revisados para su publicación y, por tanto, son fragmentarios. El editor advierte que las opiniones de

<sup>32</sup> "El impresionismo, por ejemplo, a la crítica del naturalismo", acota Georg Lukács, ob. cit., p. 23.

<sup>33</sup> Bertolt Brecht contrapone, así sea con fines didácticos, la forma dramática del teatro a su forma épica; la actuación al relato; el cada escena para las demás del teatro dramático a cada escena por sí misma del épico; el desarrollo al montaje; el acontecer lineal al acontecer en curvas; el movimiento evolutivo a los saltos; los sentimientos a la razón. Esta última relación le sirvió a Georg Lukács para construir una de sus críticas contra Brecht más fundadas. Son, además, unas de las razones de la dificultad para leerlo. Véase Hega Gallas, op. cit., p. 78.

<sup>34</sup> Bertolt Brecht, *Sobre el realismo*, El compromiso en literatura y arte, pp. 207-282.

<sup>35</sup> Georg Lukács, ob. cit., ld.

<sup>36</sup> Werner Hecht, nota a la edición alemana", El compromiso en literatura y arte, p. 5.

Brecht sobre teoría del arte deben ser contextualizadas como parte de sus ideas de política cultural.<sup>37</sup>

Se recordará que la discusión en *Das Wort* fue suscitada por el artículo de Georg Lukács *Grandeza y decadencia del expresionismo* de 1934. Durante 1937 y 1938 se dieron cita 15 escritores, teóricos de la literatura y artistas, en una violenta discusión acerca del expresionismo, en esta revista.<sup>38</sup>

El material en *sobre el realismo* está organizado en tres puntos:

-notas preliminares

-formalismo y realismo

-sobre el estilo realista

La compilación de notas e intentos brechtianos sobre el problema del realismo plantea algunas cuestiones que conviene formular al abordarlas como lectura.

Los elementos que Bertolt Brecht maneja de entrada son la cuestión del expresionismo en tanto que una corriente artística contradictoria, heterogénea y confusa pero preñada de protesta. Con relación al anterior, el punto en el cual fundamenta Georg Lukács su crítica al "formalismo" de vanguardia, al seguir aferrado a las viejas formas convencionales, es decir, la cuestión de la herencia cultural. Por último, en estrecha conexión con los dos anteriores, la cuestión de la refuncionalización<sup>39</sup> de los medios de producción, a saber, las técnicas estéticas modernas y el material artístico tal y como se desarrolla históricamente, y, sobre todo, la relación entre el artista y los demás -de los otros artistas al público.<sup>40</sup>

En esto, dicho sea de paso, estiró su rompimiento con algunos conocidos del *Círculo de Berlín* como Theodor W. Adorno.<sup>41</sup> Ante el dilema de la libertad "respecto de cualquier responsabilidad directa del efecto de su trabajo sobre el público"<sup>42</sup> o el sometimiento a las urgencias partidarias, Brecht optó por la subordinación a imperativos prácticos. "No: ni los artistas ni sus historiadores pueden ser declarados libres de culpa por nuestras condiciones, ni tampoco pueden ser relevados del deber de trabajar para modificar las condiciones".<sup>43</sup> Entendía con ello que su trabajo era una actividad didáctica y pedagógica. La lectura de los intentos *sobre el realismo* puede seguir el orden que su editor ha sugerido al reunir los materiales.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 5-6.

<sup>38</sup> Véase las notas de Werner Hecht a *El compromiso en literatura y arte*.

<sup>39</sup> *umfunktioniieren*

<sup>40</sup> Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*, p. 85.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Bertolt Brecht, *Über Politik und Kunst*, p. 18.

Por el año de 1937 escribe Brecht tres pequeñísimas notas. En la segunda de ellas apunta unas *orientaciones para las cartas sobre literatura de la revista Das Wort*.<sup>44</sup>

Las observaciones ahí planteadas permiten revisar y replantear los términos del debate. Los fenómenos literarios son fenómenos sociales, son acontecimientos sociales. Si pretende hablarse de ellos tiene que analizárseles concretamente; indagarse sus ejes sociales poniendo particular interés en el lector.<sup>45</sup> Al mismo tiempo hay que examinar si el tratamiento del material contiene novedades formales, las "prácticas técnicas del artista". Aquí encuentra lugar la formulación de la problemática bosquejada anteriormente. Los ejes del análisis no dejan fuera ni al público ni al artista. la relación se plantea como una comunicación y "no sólo como formas de expresión de ingenios".<sup>46</sup>

Además, la comunicación está estructurada sobre la relación pedagógica pues no tiene sentido hacer una crítica que se enfrenta, como el sujeto, al objeto, un poder legislativo al que el arte entrega luego el ejecutivo.<sup>47</sup>

En la primera de las tres notas que, por cierto, no lleva título, argumenta fragmentariamente el sitio de la crítica en el arte, dentro de sí mismo, y el papel del crítico, "tanto si se escribe poesías como si se las critica",<sup>48</sup> que se aferra a formas viejas o nuevas. El arte quiere desarrollarse por sí sólo pero, al mismo tiempo, es un hecho social, ¿cuál es entonces el papel de la crítica? ¿debe revelar la verdad expresada en la obra de arte transformándola en discurso?

La *autocrítica* contenida en la tercera nota habla de la crítica "como postura ante la vida"<sup>49</sup> pues otra cualquiera le es simpática al capitalismo.

Esta "postura ante la vida" de los intelectuales emigrados, Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács entre ellos, es heterogénea. Han sido tratados como políticos antes de tener consciencia de actividades políticas, aún los calificados de artistas. Estas dificultades provienen de la situación del mundo: "El conflicto cada vez mayor entre los métodos de producción capitalista y las fuerzas productivas del capitalismo irrita cada vez más a la literatura; poco a poco se convierte en la expresión de este conflicto".<sup>50</sup> Durante el debate, el conflicto se sitúa entre el realismo y el expresionismo el cual es asimilado al naturalismo. Empero, ahora empiezan a entrecruzar otros elementos. El formalismo es erigido en lugar

<sup>44</sup> *Ibidem*, El compromiso en literatura y arte, pp. 207-208.

<sup>45</sup> "Qué complejos temáticos, viejos o nuevos, presentan al lector", *ibidem*, p. 203.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>48</sup> *Idem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 208. La posición de Georg Lukács respecto a este punto era la misma como puede verse en Grandeza y decadencia del expresionismo, por ejemplo.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 209.

destacado. No es otra la intención de Brecht al tratar la crítica como "postura ante la vida" que no puede legislar sin compromiso.

Más adelante, en los textos reunidos en *sobre el estilo realista*, plantea el primer grupo de elementos del conflicto. Esta parte contiene nueve intentos. Sólo de dos de ellos se conoce la fecha de elaboración: *Amplitud y variedad del estilo realista y Apuntes sobre el estilo realista*, 1938 y 1940 respectivamente. Aun cuando no carezcan de interés los demás, son precisamente éstos, uno de ellos ya publicado alguna vez,<sup>51</sup> en donde Brecht hace un esfuerzo por desplazar los términos de la cuestión ya planteada por Georg Lukács desde *Grandeza y decadencia del expresionismo*.

En *Amplitud y variedad del estilo realista* afirma, ampliando el concepto de realismo, que el criterio para distinguir un escrito realista de uno no realista es la confrontación "con la realidad de que se trata".<sup>52</sup> Aquí ha tratado Brecht de reformular los términos del debate. Ya no es confrontando el realismo y el expresionismo como puede resolverse la cuestión. El elemento primordial sigue siendo la realidad misma. De ahí el intento de ampliar el término mismo de realismo. Los textos de *sobre el estilo realista* presentan inconclusamente esta cuestión; algunos de ellos van a conectarse con una problemática que tiene que ver con el desarrollo del arte y la cultura en el llamado socialismo. Fiel a la elección del sujeto de la transformación social. Es decir, el proletariado.<sup>53</sup>

La amplitud hace posible mejorar el trabajo productivo del artista pues la realidad es amplia, variada y llena de contradicciones. Por ello, "la historia crea y rechaza modelos".<sup>54</sup> El ejemplo concreto del ensayo es la balada *La máscara de la anarquía*<sup>55</sup> de Percy Bysshe Shelley.<sup>56</sup> Esta balada de Shelley es un modelo. Porque no existe una "profilaxis infalible", porque no pueden compendiarse unas cuantas fórmulas en un método, "la historia crea y rechaza modelos".<sup>57</sup> En otras palabras no hay un camino real al arte. No existe El Método, pues "sobre fórmulas literarias hay que interrogar a la realidad, no a la estética, ni siquiera a la del realismo...Nosotros derivamos nuestra estética, como la moral de las necesidades de nuestra lucha".<sup>58</sup>

La propuesta de Brecht es un modelo para una situación concreta. Debe cambiar tanto como cambie ésta.

<sup>51</sup> En *Versuche*, 13, 1954.

<sup>52</sup> Brecht, ob. cit., p. 255.

<sup>53</sup> Susan Buck-Morss, ob. cit., 78-79.

<sup>54</sup> Brecht., ob. cit., p. 257.

<sup>55</sup> La balada fue escrita en 1819 y de modo diferente al de los novelistas burgueses; con todo, corresponde a las descripciones usuales de un estilo realista. Esta balada fue utilizada por Brecht como modelo para su poesía *Libertad y democracia*

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 255. P. B. Shelley nació en 1792 y murió en 1822.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 258.

El estilo realista no tiene que observar formalidades especiales. Los *apuntes sobre el estilo realista* escritos en 1940 constan de nueve notas. Son en parte un intento de compendiar las ideas del debate sobre el realismo.

El primer elemento que está enganchado a la manera realista de hacer arte es el de la técnica. Los escritores no aceptan todavía, a diferencia de otros artistas, comportarse de manera menos moderada y misteriosa con respecto a su material y a sus técnicas. Tan pronto como se habla de su arte se está en dominios donde priva propiamente la "jurisdicción del arte".<sup>59</sup> Los prejuicios más comunes son respecto a la recepción del arte; ya no es arte cuando se reacciona de manera diferente frente a una misma obra de arte. Luego, el arte no puede tratar más que de las cosas invariables, eternas. Tanto como la relación entre artista y público como la relación entre el artista y su técnica pertenecen al reino de la inspiración, es decir, del misterio indescifrable.

Esta superstición tiene su origen en la consideración del arte como un campo de ilusiones en el cual es mejor crear partiendo de lo inconsciente.

El arte, por esta razón, no puede "ser calculado" ni "confeccionado mecánicamente en la mesa de trabajo".<sup>60</sup> Que en esta era científica algunos artistas hablen así no pasa de ser una perogrullada.

Particularmente en la nota dos Brecht intenta hacer visible un puente existente entre el arte y la ciencia, entre los artistas y los científicos. Primero porque no hay duda de que la crisis de producción guarda una relación con el esfuerzo de los artistas y científicos por dar útiles para la transformación de la realidad y segundo porque la crisis de producción de los artistas "es un fenómeno concomitante del acto de expropiación que tiene lugar de forma gigantesca".<sup>61</sup> Las destrucciones son inevitables.

En medio de estas destrucciones están las de los roles del escritor y el lector. Sólo viendo esto con serenidad puede discutirse sobre técnica y sobre los presupuestos de la creación artística. Sólo así podrá analizarse la obra artística y la técnica de construcción de ella. El punto estriba ahora en reconocer y saber valorar lo que deja el transcurrir de los días, la herencia cultural. En resumen, ni todo ni nada. Hay que avanzar por partes. No se trata de rechazar la vieja técnica ni de reemplazarla por la técnica moderna, entendiendo por ello, claro está, la cuestión que planteará Georg Lukács de la necesidad de elección ya sea del realismo o del

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 260.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 263.

expresionismo como técnicas.<sup>62</sup> Como ya se dijo antes la propuesta de Brecht a este problema es un modelo, en este caso literario.

Cuando se habla de modelos, "hay que hablar con técnicos, y hacerlo como técnico".<sup>63</sup> La técnica -"mostrar el cómo de su método de trabajo"- puede ser desligada de un "contenido". Qué métodos utilizo es la pregunta que lleva a la afirmación de que no basta en ningún caso "un modelo solo".<sup>64</sup>

Georg Lukács propone un camino en la dación de forma. Los realistas del siglo xix, principalmente. Que se puede desligar la técnica del contenido es lo que está proponiéndose al recomendar modelos de otras épocas. Entonces puede hacerse lo mismo con obras de cualquier tiempo, por ejemplo de este tiempo. ¿Realmente esto es lo que propone Lukács?, ¿El Modelo?, ¿modelos?

Las consideraciones brechtianas no se limitan nada más al campo del arte. El realismo en arte es tratado frecuentemente como pura cuestión artística pero los modelos pueden tomarse aún de materias no artísticas como la filosofía, la política y la vida cotidiana.

¿Acaso está proponiéndose la disolución del término mismo al ser ampliado de tal manera?

La actividad del realista es una práctica humana con unas peculiaridades específicas que debe hacerse con "todos los medios que la humanidad ha creado en una producción de siglos"<sup>65</sup> para que el lector pueda aprender a penetrar los procesos sociales.

Entonces es frente a una situación social, frente a su estilo, frente a su material y, sobre todo, frente a sus lectores que se establece un compromiso.<sup>66</sup>

Por doquier en sus textos aparece el componente didáctico y, por momentos, amenaza con borrar los otros. La composición del material escrito debe admitir "consciencia", es decir, debe ser instructiva. "Lo didáctico es inestimable".<sup>67</sup>

Por otra parte, cuando aclara que la técnica no es algo externo y está condicionada a la historia, se niega que la técnica pueda transportarse sin más. La compenetración forma parte de la técnica de los escritores realistas que pone por ejemplo Lukács, ¿entonces puede transportarse esta técnica a otra tendencia?, ¿basta con organizar la compenetración con el proletariado en vez de con la

<sup>62</sup> Lukács plantea la cuestión como un problema de método. Cfr. el capítulo 1 de la primera parte.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 275. *Apuntes sobre el estilo realista* de 1940, nota 9 (*los cuatro costados del estilo realista*).

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 278.

Bertolt Brecht,  
La Cultura en  
México,  
diciembre 7 de  
1933, no. 1121,  
p. 36



burguesía para que la técnica funcione? Brecht propone una técnica diferente pues la técnica de la compenetración entera se ha hecho problemática<sup>68</sup> pues tiene un carácter histórico; efímero, por tanto. La "literatura de asfalto" es un modelo; el teatro épico es un modelo.

La cuestión de los modelos -brechtianos o del lukacsiano- es fundamental en la controversia. A tal punto es importante que oscureció el porqué de la disputa. En algunos momentos, tal como lo manifestó Alfred Kurella,<sup>69</sup> la discusión manifestaba más resentimiento que argumentos. Ahora bien, es preciso detenerse en el resumen que hace Brecht de esta cuestión en *apuntes sobre el trabajo*. Ahí dice que "ciertos ideólogos de la clase proletaria habían estudiado ciertas formas altamente cultivadas sólo en relación con obras idealistas, indudablemente perjudiciales al proletariado; por consiguiente rechazan estas formas. Me insultaron llamándome formalista, y eran ellos los formalistas".<sup>70</sup> Parece que el problema de fondo es de forma. Este elemento debe ser conformado con otro:

La historia no hace a nuestros administradores literarios de cajón el favor de separar minuciosamente decadencia y subida, de colocar exactamente la segunda después de la primera y designar a un nuevo representante para la subida en literatura. Procede con un desorden horrible y lo enmaraña todo. [Pues] ¿qué sentido tendría un discurso sobre el realismo si no asomara en él nada real? (como en ciertos ensayos de Lukács).<sup>71</sup>

Ante el peligro de enfrentarse en una reyerta formal cuando el enemigo común tenía que aparecer claramente definido y no podía distraerse la atención de los problemas más importantes, era completamente necesario comprender el concepto de realismo, pero no puede ampliarse éste sin ampliar los límites del debate. ¿Degeneró el problema de escribir la verdad sobre el fascismo en un problema formal como temía Bertolt Brecht?<sup>72</sup>

En la segunda parte de las notas editadas por Werner Hecht *Sobre el realismo* se encuentran los textos que Brecht escribió, aunque no son los únicos, acerca del formalismo y el realismo. Quince textos y otras tantas respuestas y reformulaciones al debate en das Wort que no publicó.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>69</sup> Véase el capítulo 1 de la primera parte.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 309.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 311.

<sup>72</sup> Escribe Brecht en 1939. *Ibidem*, p. 312.

<sup>73</sup> Véase la nota *Observaciones a mi artículo*. Ahí Brecht hace referencia al artículo de Lukács *Marx y el problema de la decadencia ideológica* en *Internationale Literatur*, 1938/7. El artículo al que se refiere Brecht es *Amplitud y variedad del estilo realista* que finalmente no fue publicado, donde califica a la disputa, que no debería ser ni pública ni exasperante ni prolija, pues un debate así agravaría insoportablemente las divergencias que puedan existir, cosa que debemos evitar. Por esta razón he escogido -argumenta Brecht- una forma positiva para la exposición de mis ideas y he escrito de forma que el asunto (que en el último número de *Internationale Literatur* ha tomado ya una forma francamente virulenta al denunciar Lukács 'ciertos dramas de Brecht' como formalistas sin otra argumentación) se dé con ello por terminado", *Ibidem*, p. 49.

La puerta de entrada es una torre de "babel cuando en el debate se trata del formalismo".<sup>74</sup> El asunto en cuestión podría formularse como sigue: la forma tradicional no debe cambiar en tanto el contenido sí puede.

Para aprender una técnica, el escritor se acerca a lo que han hecho las generaciones anteriores, pero de modo distinto a como lo hace la investigación histórica. el escritor descuartiza su herencia cultural. A diferencia de la investigación histórica que la puede considerar como un todo, analiza y sólo conserva algunos elementos.<sup>75</sup>

El espíritu de las técnicas actuales termina con la "narración armónica burguesa y el drama".<sup>76</sup> Cuando para la argumentación en parte convincente de Lukács, los elementos técnicos eran simples productos de descomposición. El montaje, el monólogo interior, la posición de la dramática no aristotélica irrumpieron primero en el film y luego en la novela. En medio de los acontecimientos tampoco el lector ni el espectador conservaron el puesto, fácil y cómodo, de identificación y penetración.<sup>77</sup> La búsqueda de modelos estaba en el espíritu de las nuevas técnicas. La tesis de Brecht era que Lukács aducía unas cuantas novelas famosas del siglo pasado y obtenía el realismo *versus* las técnicas actuales. Parte de su tesis consistía también en pensar que el "gran debate sobre realismo" partía de la Unión Soviética.<sup>78</sup>

La nueva posición del público procedía, en parte, de su nuevo carácter popular. Cuando este carácter *popular* desde arriba parecía tener la pretensión de máxima simplificación, era necesario estar por propagar la *comprensión*, pues el pueblo desea que su voz sea tenida en cuenta. Esta pretensión se demuestra en que la continuación de la tradición no es para el pueblo nada sagrado, "a veces se realiza de manera sacrílega".<sup>79</sup>

Parece desdibujarse el proletariado y dejar su sitio al pueblo. No se trata sólo de prestarle oídos cuando esto ocurra. Contra la idea común de que al pueblo hay que darle lo que pide y lo que pide es la máxima simplificación, puede atribuirse al pueblo la refuncionalización aún de sus costumbres y entre éstas la de la lectura.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Brecht, "El debate del expresionismo", *ibidem*, p. 211.

<sup>75</sup> *Glosas a una teoría formalista del realismo*, *ibidem*, p. 228. Donde dice que nada puede objetarse, si se habla del realismo, contra técnicas tales como el montaje, el monólogo interior y el distanciamiento.

<sup>76</sup> *ibidem*, *El espíritu de las tentativas*, p. 233.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> *ibidem*, Véase *Sobre el realismo y Resultados del debate sobre el realismo en la literatura*, p. 234.

<sup>79</sup> *ibidem*, [*Sobre*] *carácter popular y realismo*, pp.242-243.

<sup>80</sup> *ibidem*, *Literatura popular*, p. 243. Puede observarse el papel de la refuncionalización en uno de los modelos más firmes de Brecht: el teatro épico.



La recuperación básica del carácter popular puede encontrarse en la oposición firme de los críticos burgueses a todo lo instructivo en el arte. Las nuevas obras artísticas servían a la auto-comprensión, pero aún más porque la "auto-comprensión era un proceso agradable".<sup>81</sup>

Detrás de la cuestión del formalismo de las definiciones tanto de Brecht como de Lukács se aprecia que la disputa va más allá de lo circunstancial de aquí y ahora para encontrar uno de sus planteamientos más ricos en la cuestión de la herencia. ¿Qué debe ser tomado en cuenta?<sup>82</sup>



Walter Benjamin, *La Cultura en México*, no. 960, p. vi

<sup>81</sup> *Ibidem*, Hanns Eisler. [Apuntes para una] contribución al tema carácter popular, p. 245. Es sabido que Arnold Schönberg despreciaba al público: "Como no suena bien una sala de conciertos vacía, parece ser necesario que los oyentes estén allí" (Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, pp. 29-31; citado por S. B. Morss, ob. cit., 89), al contrario de lo que sucedía con H. Eisler: "Únicamente unos cuantos virtuosos eran capaces de interpretar las piezas de Schönberg, pero millares interpretaban las de Eisler", Brecht, ob. cit., p.246.

<sup>82</sup> *Ibidem*, "Pequeña rectificación", p. 247. Al salir en defensa de la singularidad de Hanns Eisler, Brecht responde a la crítica de Lukács con la afirmación de que los lukács deberían prescindir en absoluto de hacer uso de este tipo de plural -Lukács había hablado de los eislers en una de sus fuertes críticas a él y a Ernst Bloch-, en tanto que entre los músicos sólo existe un Eisler realmente. Al parecer Georg Lukács ha hecho la gran expurgación con Hanns Eisler porque en la testamentaria, "a la vista de la herencia, no ha mostrado la emoción piadosa prescrita. Lo revolvió todo y se negó a tomar posesión de todo", ídem.

## El estudio del presente 3:

### Georg Lukács

*leo un rato a lukács o a goethe*

Bertolt Brecht, *Diario de trabajo III*, p. 206. Nota del 18.12.48.

Denn die Zeiten fließen, und flößen sie nicht, stünde es schlimm für die, die nicht an die goldenen Tischen sitzen

Bertolt Brecht, *Volkstümlichkeit und Realismus*, p. 145.

El tema principal del capítulo consiste en desentrañar, en parte, la valoración que Georg Lukács hiciera de la cultura de su tiempo; la síntesis de la cultura, el arte y la educación que orientaba su trabajo teórico como intelectual. Considerando que el panorama es demasiado extenso, el abordamiento que se hace de la problemática lukacsiana está limitado por el debate entre él y Bertolt Brecht acerca de la cuestión del expresionismo. Esto quiere decir que ni siquiera son tratados todos los textos de él sobre la cuestión sino sólo los que se citan en el primer capítulo de la primera parte de esta investigación.

El artículo de Georg Lukács *Grandeza y decadencia del expresionismo* publicado en 1934,<sup>1</sup> desató una disputa sobre la cuestión de la tendencia en literatura de la llamada vanguardia. En el artículo que cierra públicamente el debate subraya completando su tesis que la "pugna no es como suele decirse entre clasicismo y modernidad sino en torno a la cuestión de qué escritores y qué tendencias literarias representan el progreso en la literatura actual" la respuesta es que *Se trata del realismo*.<sup>2</sup>

En ese mismo lugar defiende su actividad crítica que convierten en objeto de sus ataques uno que otro escritor que plantea la contraposición entre literatura moderna y literatura clásica.<sup>3</sup>

Los escritos de Lukács de los años treinta merecen especial atención pues son en relación con su desarrollo intelectual, preludios teóricos a estudios más

<sup>1</sup> Véase el primer capítulo de la primera parte donde se señala la importancia de este artículo.

<sup>2</sup> Georg Lukács, *Se trata del realismo*, *Das Wort*, 1938, en *Materiales sobre el realismo*, p. 9.

<sup>3</sup> Se refiere a Ernst Bloch y Hanns Eisler. Hablase referido a Eisler como los Eislers en el artículo citado antes.



Walter Benjamin, *Nazanin: Cultura en México*, no. 53, p. v

concretos sobre los problemas del realismo, intentos de dar una recta concepción del realismo.<sup>4</sup> Con estos escritos, el interés "teorético" de Lukács vuelve a dirigirse a problemas estéticos, después de haberlos dejado durante más de 10 años. Que el marxismo debía abandonar los intentos de completar concepciones anteriores a él con concepciones sociológicas, era una tesis que ya se sabía y habíase hecho clara a los marxistas. Por lo tanto a partir de Marx podía y tenía que elaborarse material metodológicamente independiente.

Una de las primeras manifestaciones de esto es su artículo que trata de la discusión entre Ferdinand Lassalle y Carlos Marx y Federico Engels. Estas ideas están relacionadas con algunos problemas prácticos de la vida cultural del proyecto comunista en el centro de Europa en las primeras décadas de este siglo. Esto se liga a su vez a otras ideas que Lukács va a desarrollar después, a saber: el concepto de lo típico como concepto estético que conduce a la cuestión de la particularidad.<sup>5</sup>

Al determinar el arte como memoria de la especie humana, finalmente, Lukács une las categorías estéticas con el planteamiento de una ontología del ser social. De esta manera pues, está convencido de que su trabajo coincide con el de Marx, Engels y Vladimir I. Lenin de "dar a la estética un fundamento histórico y social".<sup>6</sup>

Se trata de asimilarse el método de Marx y expresarlo en el lenguaje del presente. Los análisis de la literatura emprendidos por Georg Lukács están sentados en la fundamentación de dos elementos mínimos. Primero, la orientación del análisis viene dada por la ideología y, segundo, la perspectiva de la obra artística es básica para su valoración. Es aquí donde el análisis de la literatura se une al socialismo. Piensa firmemente que no hay perspectiva si no hay, al mismo tiempo, una reflexión por éste. El último Lukács parece haber cambiado de opinión respecto a Bertolt Brecht,<sup>7</sup> porque en su diario éste anotó que percibe "con toda claridad que es necesario superar la antinomia «razón-emoción»".<sup>8</sup> Porque acepta que debe estudiarse detenidamente en todo lo que tiene de contradictorio. Pero también porque el teatro épico no debe ser presentado como simplemente racional y antiemocional.

La confrontación de estos dos escritores durante los años treinta a propósito del expresionismo y la literatura proletaria gira, en parte, en torno a esa falsa oposición. El Brecht de las *Lehrstücke* se habría debatido en el callejón sin salida de

<sup>4</sup> Según sus propias palabras al final del escrito citado.

<sup>5</sup> Sobre la categoría de la particularidad.

<sup>6</sup> G. Lukács, *Epílogo*, ob. cit., p. 260. Brecht pensaba que lo único que se había logrado al hablar del realismo era degradarlo en la misma medida en que los nazis degradaron al socialismo, *Diario de trabajo* I, julio de 1938, p. 15.

<sup>7</sup> Dice Lukács que "honra al Brecht teórico [...] reconocer que no puede hacerse arte sin emoción, solamente con razón", en *Estética*, tomo I, parte 3, p. 192.

<sup>8</sup> Bertolt Brecht, *Diario de trabajo* I, 1938/1941, p. 248, 4 de marzo de 1941.

la lucha de la razón contra el sentimiento, en tanto que el último está liberado de esta antinomia.

Este elemento del problema está conectado con la oposición lukacsiana a la teoría de la producción artística de Bertolt Brecht, pasando por el problema de la valoración de la herencia cultural y la cuestión de los estilos y las técnicas de plasmación artística. La posición de Lukács había comenzado a perfilarse desde sus artículos berlineses para la revista *Die Linkskurve*, dirigidos a mostrar las nocivas consecuencias izquierdistas de este tipo de teorías.<sup>9</sup>

La principal objeción de Lukács provenía de la distinción entre representación a través de imágenes y representación abstracta. El método básico propugnado por esta literatura criticada por él sería el de la exposición de la ciencia. Aunque los fundamentos últimos de los objetivos del arte y la ciencia sean los mismos, las tareas específicas de cada uno se excluyen mutuamente.

Esta postura metodológica es desplegada ampliamente en una obra posterior donde observa que este tratamiento no es propio del arte. La diversidad fundamental de los modos de comportamiento humano ante los fenómenos esta dada en el arte y la ciencia, es decir, en la representación simbólica y abstracta (alegórica, dice, en el terreno del arte). El centro de la oposición es que este último modo descompone el comportamiento antropomorfizador del mundo.

En tanto que el comportamiento antropomorfizador es el fundamento del reflejo estético, hay en la alegoría una tendencia fetichizadora; se pone un «*exemplum*»<sup>10</sup> como una particularidad que corresponde a lo general y, con ello, se hace de la imagen algo limitado, acabado, unívoco y abstracto. De tal modo que en la representación no hay preservación -sino consagración- ni despliegue ulterior del contenido.

Esta posición de Lukács es, en parte, una respuesta al reflujo de la marea revolucionaria y la estabilidad relativa del mundo capitalista después de la posguerra. En las Tesis de Blum<sup>11</sup> puede encontrarse la perspectiva política de gran



Georg Lukács,  
La Culture en  
México, 1928, p.  
36

<sup>9</sup> Véase Helga Gallas, *Teoría marxista de la literatura*, p. 101.

<sup>10</sup> G. Lukács, ob. cit., tomo I, parte 4: *Alegoría y concepto*, pp. 423 ss.

<sup>11</sup> *Blum-Thesen*. Con el seudónimo Blum, Lukács redactó un proyecto de tesis para el II Congreso del Partido Comunista de Hungría. La idea central de estas tesis es que el objetivo del partido comunista húngaro debe ser simplemente una dictadura del proletariado y el campesinado cuyo contenido no sobrepase a la sociedad burguesa: Michel Löwy, *Lukács y el estalinismo (1926-1929)*, en *Para una sociología de los intelectuales revolucionarios (La evolución política de Lukács)*, pp. 208-209.

parte de su trabajo intelectual posterior.<sup>12</sup> La reorientación teórica de Lukács es una ruptura teórica y política profunda con su antiguo pensamiento. Desde 1926, Lukács "se inclina progresivamente hacia el realismo sin más".<sup>13</sup>

La actitud subyacente a las tesis "suministró desde aquel momento el hilo conductor de toda mi -dice Lukács- actividad teórica y práctica".<sup>14</sup> Se trata, en efecto, del conjunto de sus escritos literarios y estéticos elaborados durante los años 30, objeto de esta investigación.

Una consecuencia de ello es su defensa de la herencia cultural burguesa contra no solamente la posibilidad de una literatura proletaria,<sup>15</sup> sino contra las técnicas de reproducción de este siglo. Esto puede ilustrarse con su actitud en relación con Thomas Mann y Bertolt Brecht. Se trata de una tentativa de conciliación y armonización de la cultura democrático-burguesa y el movimiento comunista.<sup>16</sup>

El realismo y sus problemas están en el centro de los esfuerzos intelectuales de Lukács, reaparece también su interés por la crítica literaria y la estética que habían desaparecido durante casi diez años. Sus escritos de los años treinta, entre ellos los que tienen especial interés para esta investigación,<sup>17</sup> son la lucha por la recta concepción del realismo. Él mismo considera estos escritos como "preludios teóricos [...a sus...] estudios más concretos sobre los problemas del realismo".<sup>18</sup>

<sup>12</sup> Eugene Lunn, *Marxismo y modernismo*, p. 127. A partir de 1924 comienza en la URSS un proceso de burocratización. Los momentos decisivos del viraje histórico de los años 20, después de que terminó la gran ola revolucionaria de 1917-1923, es el año de 1926 cuando José Stalin hace la primera formulación explícita de la doctrina del socialismo en un sólo país, y Nicolás Bujarin incita a los kulaks a enriquecerse: Véase Michel Löwy, ob.cit., pp. 203 y 212.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 206. "los problemas de las decadencias ideológicas ejercen una atracción mágica sobre este lukács [sic], es *sua res*. las categorías marxistas son llevadas *ad absurdum* por un kantiano, que no las rebate, sino las aplica. y está la *lucha de clases*, un concepto vaclado [...] no hay un sólo hecho", Brecht, *Diario de trabajo I*, julio del 1938, p. 15.

<sup>14</sup> Georg Lukács, *Prólogo de 1967*, en *Historia y consciencia de clase*, p. xxxii. A propósito de *Marx y el problema de la decadencia ideológica* de Lukács, Brecht escribe en su *Diario de trabajo* que "al comienzo se habla un par de veces -entre dientes- de la «decadencia ideológica burguesa», luego sólo de la «época de decadencia» [...] en los lukács [sic] la lucha de clases es sólo una voz interior, un principio vacío [...] no es algo que se está desarrollando", julio del 38, pp. 15-16.

<sup>15</sup> Véase el segundo capítulo de la primera parte.

<sup>16</sup> Helga Gallas, ob. cit., parte IV-D: "El establecimiento de la herencia literaria", pp. 128-133. "La premisa de que la literatura -como fenómeno superestructural- está en una relación causal con las fases de ascenso y descenso de las clases", *ibidem*, p. 130; así como E. Lunn, ob. cit., p. 102.

<sup>17</sup> Véase el capítulo 1 de la primera parte.

<sup>18</sup> G. Lukács, *Epílogo*, en *Materiales sobre el realismo*, p. 257. "Estos hombreritos han iniciado su crítica formalista con una lucha contra el formalismo... ¡cómo se asemeja ese raso a las características manobras del naciona-«socialistas»!", Brecht, ob. cit., p. 16, julio de 1938.

Estos preludios teóricos son el intento de elaborar un "material metodológicamente independiente"<sup>19</sup> sobre el arte partiendo de la concepción general histórico-filosófica de Marx. El primer estudio es el que se refiere a la discusión sobre el *Sickingen* de Lasalle, entre éste y Marx y Engels.<sup>20</sup> Esta compleja problemática se enlaza con cuestiones culturales de la actualidad práctica.

La concepción de Lukács se enfrenta a sus primeras pruebas en la crítica a todo naturalismo como modo de representación de la realidad estéticamente opuesto al realismo, y a las tendencias formalistas presentes en la vanguardia modernista,<sup>21</sup> que estaban representadas, en primer lugar, por el expresionismo y luego por la «nueva objetividad». Aparentemente contrapuestas, el naturalismo y el «nuevo formalismo» son sencillamente siempre formalismo. Lukács planteó la resolución de este problema en una "diferenciación del contenido poético según apunte a la composición del hombre meramente particular o bien a más allá de la particularidad".<sup>22</sup> El concepto de lo típico indica una tendencia en el desarrollo intelectual de Georg Lukács que conecta la concreción de categorías estéticas con los intentos de clarificar los problemas que constituyen la ontología del ser social.<sup>23</sup>

No sólo aguantan firmemente sino que aún se han acentuado los rasgos de algunas tendencias culturales criticadas por Lukács. Si tiene razón cuando dice que el expresionismo<sup>24</sup> no fue un acontecimiento meramente literario o meramente artístico, quizá no la tenga al ligarlo de forma determinante y global con la fase de descenso de la burguesía.<sup>25</sup> Que pudiera haber sido un elemento ideológicamente nada insignificante contra la guerra, o que unos pocos se hubieran decidido finalmente por el proletariado y se hubieran esforzado "por deshacerse gradualmente junto con la ideología expresionista, también por el método creador del expresionismo",<sup>26</sup> no interesaba especialmente a Lukács en su artículo *Grandeza y decadencia del expresionismo*. Era importante, en cambio, "revelar la base social del movimiento y las premisas ideológicas de ella resultantes".<sup>27</sup>

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 258. Así como E. Lunn, ob. cit., pp. 125 y 126.

<sup>20</sup> Georg Lukács se ocupó de esta confrontación.

<sup>21</sup> E. Lunn, ob. cit., pp. 94 ss. "Lukács definió el realismo como un modelo 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", p. 94.

<sup>22</sup> G. Lukács, ob. cit., p. 259.

<sup>23</sup> El problema fundamental de la ontología sería averiguar la composición de los complejos que son lo que primariamente se da en el mundo: véase Holz y otros, ob. cit., pp. 7 y ss.

<sup>24</sup> "Movimiento de cenáculo relativamente angosto de los círculos intelectuales «radicales» de los últimos años anteriores a la guerra", G. Lukács, ob. cit., p. 218.

<sup>25</sup> Véase el capítulo 2 de la primera parte.

<sup>26</sup> G. Lukács, *Grandeza y decadencia del expresionismo*, en *Problemas del realismo*, p. 219.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

Antes de continuar cabría hacerse la pregunta de cuál es esta grandeza que guardaba el expresionismo: La respuesta podría ser lo que siguió siendo el bagaje de los artistas que se deshicieron de la ideología expresionista, el «método creador del expresionismo».

La definición de la ideología que hace Lukács, de la inteligencia alemana en el período imperialista, es de una "oposición romántica que reúne en sí todas las contradicciones internas de la crítica romántica anterior del capitalismo."<sup>28</sup>

Esta oposición romántica es una crítica social contra la «burguesía» en general, es decir, es un antiburguesismo bohemio,<sup>29</sup> que se convierte en una de las corrientes ideológicas que van a dar al fascismo.

La cuestión, entonces, es saber si el contenido constituye un problema central e irresoluble de estilo porque está en contraste con su exposición, en caso de que Lukács tuviera enteramente la razón.

En tanto que en el terreno estético-teórico se da el mismo fenómeno de olvidar los problemas y los intentos de solución del período revolucionario de la clase burguesa, hácese a un lado lo mejor de la herencia burguesa: el realismo.<sup>30</sup>

Al caracterizar la posición de los expresionistas<sup>31</sup> respecto de la realidad como idealismo subjetivo, Lukács arroja el agua de la bañera con todo y niño; la teoría del expresionismo es contradictoria y confusa pero hay, en cambio, un carácter programático en sus obras.

La realidad objetiva se concibe como caos.<sup>32</sup> Por tanto, el método para la captación de la "esencia"<sup>33</sup> es la selección y composición subjetiva.<sup>34</sup> Si la esencia de la "cosa" es el caos, el instrumento de su captación no es la razón sino la pasión.<sup>35</sup>

<sup>28</sup> "Pero que es profundamente inferior a ésta, porque está menos en condiciones que ella de criticar [...] ya que permanece atascada en la superficie ideológica." *Ib.*, p. 225.

<sup>29</sup> Que puede presentar una tendencia contra la derecha. Sin embargo, la desfiguración de las cuestiones fundamentales puede hacerla convertirse en su opuesto. La crítica a la burguesía desde la derecha es la crítica demagógica del capitalismo a la que la base de masas del fascismo se debe. *cfr.* este análisis de Lukács en *ibidem*, p. 229.

<sup>30</sup> "El método creativo del expresionismo se enlaza con sus cuestiones ideológicas de modo más manifiesto y directo todavía de lo que era el caso en tendencias anteriores". G. Lukács, *ibidem*, parte III de *Grandeza y decadencia del expresionismo: El método creativo del expresionismo*, p. 245.

<sup>31</sup> De los que G. Lukács no menciona nombres. Una característica de sus críticas, que le reprocharon sus adversarios intelectuales, encuentra en esta falta de elementos concretos un pretexto.

<sup>32</sup> "Incognoscible, inaprensible y que existe sin leyes", *ibidem*, p. 246.

<sup>33</sup> "Nada tiene en común con el resumen y la revelación objetiva de rasgos típicos generales, duraderos y recurrentes de la realidad objetiva", por eso la llaman "cosa", *ibidem*, p. 249.

<sup>34</sup> "El aislamiento, la ruptura y la destrucción de todas sus cosas, cuyo revolvió sin leyes constituye precisamente el caos." *Ibidem*, p. 246.

<sup>35</sup> "Es aquí desde el principio algo irracional y opuesto rígida y exclusivamente a lo inteligible", *ibidem*. Sin embargo, en la caracterización del método creador del expresionismo apunta que es el de las ciencias ¿hay aquí una contradicción?

Todo ello no tiene nada de nuevo pues son elementos «antediluvianos» del método creador pequeñoburgués. Lo nuevo está en que el proceso de abstracción es llevado al extremo.<sup>36</sup>

El meollo de la cuestión es, como ya quedó señalado, la atrofia del contenido por la propensión del método creativo del expresionismo a la eliminación de todas las determinaciones concretas. De aquí a su contradicción, en este método creativo, no hay mucho trecho. Este método no permite la plasmación de "un conjunto vivo y en movimiento",<sup>37</sup> y aun más, se pretende una plasmación total.

Este antagonismo es resuelto formalmente al introducir en las obras expresionistas<sup>38</sup> la totalidad, "el conjunto vivo y en movimiento".

El cómo sucede esto se lo explica Lukács por el "auxilio de los sucedáneos exteriores".<sup>39</sup> Las técnicas, así introducidas, abren un antagonismo insoluble entre contenido y forma.

El bagaje expresionista es no sólo una ideología antiburguesa romántica y bohemia, también es una aceleración del uso de los «sucedáneos exteriores» como parte del método creativo. Si los pocos que no sólo se imaginaban ser revolucionarios sino que propugnaban por la revolución proletaria, clarificaron su posición, no fue sólo arrojando lejos de sí este bagaje sino conservándolo. Por esta razón es que el fascismo ha visto en el expresionismo un legado útil sólo en parte, sólo en cuanto satisface el apartamiento de la realidad y niega el realismo clásico burgués. Empero, las tendencias conscientes del expresionismo son otras, y en ocasiones incluso directamente opuestas. Si no es casual la recepción del expresionismo como legado fascista ¿es casual que el uso de «sucedáneos exteriores» haya perdurado en los que dejaron de ser expresionistas e incluso en los que nunca lo fueron?

<sup>36</sup> La teoría concibe a los elementos de la realidad "ya como productos del sujeto creador, por lo menos en su cómo; su qué y su porqué, sigue subsistiendo, en parte, como cosa en sí Incognoscible." *Ibidem*, p. 249. La crítica de Lukács en esta argumentación está dirigida a Wilhelm Worringer como lo demuestra el hecho de que al principio y al final del escrito lo mencione como teórico de este movimiento.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>38</sup> A la estructura de la obra se transfiere el proceso de creación, es decir, "el expresionista da forma a la 'esencia' que ya conocemos de sobra, y exclusivamente -esta es la cuestión decisiva de estilo- a esta 'esencia'." *Ibidem*, p. 249.

<sup>39</sup> "El simultaneísmo es tal vez uno de estos medios exteriores." *Ibidem*, p. 254. Se substituye "la conexión multilateral interna por una contigüidad exterior de palabras reunidas asociativamente", *ibidem*. En pocas palabras, una cuestión de técnica artística que Lukács no quiso abordar nunca abiertamente sino como cuestiones de método.



El expresionismo forma parte de la «herencia de noviembre» del nacionalsocialismo porque éste deseaba apropiarse de todo pues así se servía de ella.<sup>40</sup>

A propósito de estas cuestiones de los «sucedáneos», Lukács replanteó la discusión. La confrontación que en principio era sobre el expresionismo se convirtió en el análisis del realismo en general, en oposición al naturalismo decimonónico.<sup>41</sup>

Algunos elementos diferentes destacan en esta crítica renovada al naturalismo. Uno es que aquí, del mismo modo que entre los escritores burgueses,<sup>42</sup> se introdujeron los sucedáneos exteriores<sup>43</sup> como un intento de plasmar la totalidad, "así ocurre ahora también con algunos escritores proletarios".<sup>44</sup> Otro es que el elemento central de la crítica lukaesiana en *Grandeza y decadencia del expresionismo*, a saber, la base social y las premisas ideológicas de ella resultantes, se convierte no en una crítica sin más de los naturalismos,<sup>45</sup> sino de las tendencias formalistas necesarias de éstos.

Son pues cuestiones de forma. En efecto, Lukács contraponen dos métodos de creación y su relación con la plasmación de los objetos.<sup>46</sup> Los principios de composición serían enteramente diferentes en el naturalismo y el realismo, dado que dominarían en cada uno de ellos ya sea el narrar, ya sea el describir.<sup>47</sup> Lo que constituye la oposición entre el vivir con simpatía y el observar, en suma "un problema de la relación del escritor con la vida."<sup>48</sup>

<sup>40</sup> ¿Forma parte de la herencia nuestra de cada día? Lukács se refiere a la proclamación de la República del 9 de noviembre 1918 hecha por el Partido Socialista Alemán.

<sup>41</sup> El naturalismo va de la mano del formalismo. Véase Lukács, *¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo* (1936), *Ibidem*, pp. 171-216.

<sup>42</sup> El expresionismo habría sido un movimiento de cenáculo, *vid. supra*.

<sup>43</sup> "Medios puramente artísticos" para problemas de principio, *Ibidem*, p. 215.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> Sea expresionismo o naturalismo a secas, pues la "relación entre el individuo y la sociedad, o entre el individuo y la colectividad, está por lo menos tan deformada y es por lo menos tan abstracta y fetichista en el expresionismo y el futurismo como en el naturalismo mismo", *Ibid.*, p. 109.

<sup>46</sup> Respecto de su necesidad o causalidad: Tipo *versus* alegoría.

<sup>47</sup> El cómo nos enteramos de los acontecimientos es lo importante; en el realismo "somos el público de acontecimientos en los que participan los personajes de las novelas. Vivimos estos acontecimientos." En tanto que en el "naturalismo" "los personajes mismos no son más que espectadores más o menos interesados de acontecimientos. De ahí que éstos se conviertan para el lector en un cuadro, mejor dicho en una serie de cuadros. Contemplamos estos cuadros." *Ibid.*, p. 177.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 216.

Lukács ve que las dos técnicas pueden coexistir en una misma obra.<sup>49</sup>

Por los nuevos estilos y las nuevas modalidades de exposición -dominación de una técnica sobre otras- no tienen una historia propia, no surgen de "una dialéctica inmanente de las formas artísticas."<sup>50</sup>

Otro elemento explícito más es la consideración de que "no puede separarse mecánicamente la valoración estética de la derivación histórica". Es preciso valorar estéticamente las consecuencias artísticas de dicho estilo pues una obra concreta constituye "a la vez una cuestión histórico-social y una cuestión estética."<sup>51</sup>

Ahora bien, es notable que los análisis de Lukács se centran en la primera cuestión, la histórico-social. Así sucede cuando habla de los «sucedáneos exteriores»; y luego del formalismo como tendencia dominante del «naturalismo».<sup>52</sup> Es decir, a lo que llama la relación del escritor con la vida. De los «métodos» de la observación y la descripción<sup>53</sup> como técnicas que podrían corresponder al «dinamismo» de la nueva vida, sustituyendo algunas técnicas clásicas. En relación a la recepción de la obra de arte no se dice más que "en el arte moderno se van introduciendo cada vez más la monotonía y el aburrimiento".<sup>54</sup> La monotonía y el aburrimiento no son productos de la falta de talento de estos escritores sino de su tipo de plasmación.<sup>55</sup> El sujeto consumidor del arte, el lector por caso, no aparece por ningún lado.<sup>56</sup> La valoración estética que hace Georg Lukács del «naturalismo» tiene dos niveles. Primero, en tanto «método» inadecuado de plasmación artística y, segundo, en tanto que este «método» de la observación y la descripción se origina en el propósito de hacer de la literatura una "ciencia natural aplicada, una sociología".<sup>57</sup> Esta era precisamente una de las teorías más importantes e influyentes: La literatura es una especie de ciencia. Surgida bajo la influencia del positivismo, utiliza como principio expositivo los detalles. Y tiene como base un

<sup>49</sup> "No hay con seguridad escritor alguno que no describa en absoluto [...] Lo que importa son los principios de la composición [...] lo que importa es cómo y por qué la descripción, que originalmente fue uno de los numerosos medios de la plasmación épica -y un medio subordinado además-, se convierte en principio decisivo de la narración", *Ibid.*, p. 177.

<sup>50</sup> "Aunque arranquen siempre de las formas y estilos anteriores", *Ibid.*, pp. 179-180.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>52</sup> Típico de Georg Lukács: "La descripción en el sentido por nosotros expuesto, o sea como método dominante de la plasmación épica, se origina en un período en que por motivos sociales se pierde el sentido por lo más importante de la composición épica. La descripción es un sustituto literario del significado épico que se ha perdido". *Ibid.*, p. 187.

<sup>53</sup> Restos del naturalismo y el formalismo, residuos del capitalismo. *Ibid.*, p. 215.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>55</sup> Esto se debe a que confunden "una formulación más o menos justa del tema con la invención de una fábula [...] esta sustitución de la fábula por la descripción [...] constituye un legado esencial del naturalismo." *Ibid.*, p. 210.

<sup>56</sup> "La importancia objetiva sólo cobra vida literariamente, sólo puede convencer y arrastrar al lector, si se ha plasmado individualmente [es decir por medio de una acción, de una fábula] la conexión de dichos objetos con los héroes". *Ibid.*, p. 211.

<sup>57</sup> Aquí también incluye a la literatura documental. *Ibid.*, p. 209.

prejuicio moderno, el cual pretende que la forma de plasmación de los realistas clásicos, no se concilia con la vida moderna. A la transformación y descomposición tradicional de las formas de exposición, se le agrega la lucha contra las tradiciones que Lukács ve más bien como una lucha por conservar las tradiciones. Si para los "realistas verdaderos", este asunto es producido y proporcionado por el desarrollo histórico-social, tanto el autor, el crítico y el escritor, como el público se encuentran frente a la dificultad de superar artística y estéticamente los prejuicios mentales, afectivos y morales, conservando el marco de referencia de su vida cotidiana. A esta superación es a lo que Lukács llama realismo y representa la ruptura con el fetichismo y la mistificación.<sup>58</sup> Esta desmitificación puede observarse si se considera el carácter contradictorio del progreso en la sociedad capitalista. Porque no es sólo un problema general del desarrollo de la sociedad, sino un problema general del arte.

Die Novembergruppe,  
1918, cuadro 8 de la  
revista. > Das Junge  
Rheinland: Paul  
Vogt, ibid., p. 149



En el análisis de Lukács sobre el "naturalismo", se ostentan desde el principio sus rasgos. No se ve en este análisis más que el producto, no la lucha de fuerzas opuestas entre el artista y el público. Es una muestra de hasta qué punto siguen todavía confundiendo enmarañados en las tradiciones burguesas tardías la forma y la técnica, aún críticos como Lukács.

La exposición que hace del problema de la decadencia ideológica agrega más elementos a este análisis del arte.<sup>59</sup> El problema principal es de cómo ha sido asimilada y planteada contradictoriamente la cuestión del progreso y de la división del trabajo, sobre todo en cuanto a la dirección del desarrollo de las ciencias modernas.<sup>60</sup> Los problemas del carácter contradictorio del progreso son "trivializados eclécticamente" -dice- y separados unos de otros por los ideólogos de la decadencia.<sup>61</sup> Con respecto a la segunda cuestión, "el hecho fundamental de la división social de trabajo es la separación de la ciudad y el campo".<sup>62</sup> El otro hecho

<sup>58</sup> Esto convierte al arte en un "campo de acción de experimentos formalistas". G. Lukács, *Marx y el problema de la decadencia ideológica*, ibid., p. 87. No sólo porque el artista se atasque en al mistificación decadente-fetichista de la vida capitalista.

<sup>59</sup> El proceso de disolución del hegelianismo es un elemento importante del origen del materialismo histórico, que se explica también por la disolución y origen de la economía clásica. La típica ciencia nueva de la sociedad burguesa. "Marx ha descubierto y escrito la historia de esta disolución". Ibid., p. 55. Su caracterización es, al propio tiempo, la crítica de la decadencia ideológica de la burguesía.

<sup>60</sup> El hecho de la especialización limitadora del espíritu de la ciencia moderna es cierto. La razón no se encuentra en el "volumen extensivo del saber humano, sino en la forma del desarrollo de las ciencias modernas de la sociedad." Ibid., p. 68.

<sup>61</sup> Ibid., p. 66.

<sup>62</sup> Idem. Hasta que punto Lukács era afectado por esto, pueden consultarse su intercambio epistolar con Anna Segehrs en 1938, donde considera su tarea crítica como una ciencia y no como un arte, y se confiesa incapaz para éste.

fundamental de esta división y que forma parte de la compleja problemática aquí desarrollada es la división social del trabajo físico y el trabajo intelectual.

Aquí interesan sobre todo la situación cultural-ideológica general pues el arte y la educación ocupan un lugar privilegiado. El criterio es el realismo para la prosecución de "las mejores tradiciones de la evolución anterior de la humanidad".<sup>63</sup> En otras palabras, el anhelo de armonía entre las facultades y las fuerzas del individuo y su colaboración con el mundo exterior. He aquí el núcleo del problema nuevamente. En la situación descrita hasta este punto ¿cuál es el camino realista?<sup>64</sup>

Uno es la novela burguesa del siglo xix.<sup>65</sup> Pero aquí también el camino se separa "según la manera de obtener artísticamente el resultado".<sup>66</sup> Existe otro camino, lo han seguido quienes renuncian a los ideales de la belleza y armonía y toman a los hombres y a la sociedad tal y como son, dice Lukács.

En el ensayo con el cual intenta cerrar y resumir el debate sobre el expresionismo, uno el «verdadero realismo», la popularidad en literatura y el frente popular.<sup>67</sup>

La última cuestión que aborda es la del frente popular.<sup>68</sup> Con ello asienta el eje principal de la discusión en lo político, pues los argumentos han de valorarse no sólo literariamente, incluso ni siquiera literariamente, sino sobre todo por las consecuencias que anticipan.

El artículo hace mención específica al debate sobre el expresionismo en la revista *Das Wort*. Dice que "presenta una cierta dificultad para quienes participan ya tarde en él; muchos han defendido apasionadamente el expresionismo".<sup>69</sup> Luego del retrato que ha hecho del expresionismo como método naturalista, Lukács se pregunta si ha habido alguna vez expresionistas, si alguien desea ser expresionista. Y una vez más se muestra renuente a discutir sobre la valoración de escritores determinados, circunscribiéndose a los problemas de principio del desarrollo de la literatura. Sin embargo, en virtud de que uno de sus argumentos es la popularidad, no puede dejar tan fácilmente de lado la cuestión de la recepción de la literatura, el lector.

<sup>63</sup> *Ibid.*, *El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa* (1938), p. 124.

<sup>64</sup> Literatura realista clásica del siglo xix o "crónicas de esta «época de acero»", *Ibid.*, p. 122.

<sup>65</sup> "Han de renunciar [...] a la descripción de la vida armoniosa [...] Sólo pueden plasmar [...] la vida inarmoniosa y desgarrada." *Ibid.*, p. 119.

<sup>66</sup> *Idem.* "Según que se adapte como fundamento de la creación artística el resultado de la destrucción humana -por ejemplo, las técnicas no tan nuevas para G. L.- proporcionado por el capitalismo". *Idem.*

<sup>67</sup> *Se trata del realismo* (1938), *Materiales sobre el realismo*.

<sup>68</sup> *Ibid.*, parte vii pp. 38-46.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 7.

Defiende, asimismo, su actividad como crítico y califica de falso el planteamiento del problema según el cual se trataría de la contraposición de dos tipos de literatura, pues tras él se encuentra la identificación del arte del presente con el «naturalismo». <sup>70</sup> Tres son los círculos que distingue en la literatura de nuestra época. La literatura antirrealista de defensa y apologética del sistema existente. La literatura de la llamada vanguardia, el «naturalismo» cuya tendencia es la liquidación del realismo. La literatura de los realistas importantes de este período que es descrita con los nombres de Máximo Gorki, Thomas y Heinrich Mann y Romain Rolland, aunque no existan para la historiografía. Se refiere a la «historiografía» de Ernst Bloch -contra quien polemizará en todas y cada una de las partes de este ensayo- pues en uno de sus libros <sup>71</sup> referentes al tema no cita más que una vez el nombre de Thomas Mann. <sup>72</sup>

Por estas razones, invierte el debate pues "ha llegado la hora de replantearlo sobre sus pies". <sup>73</sup> Así, pues, la pugna es en torno a la cuestión de qué escritores y qué tendencias literarias representan el progreso en la literatura actual. <sup>74</sup>

Retrocediendo a la conexión que encuentra entre realismo y popularidad y frente popular, no es fácil elaborar una noción correcta de lo popular porque el capitalismo corroe las viejas formas de vida del pueblo, según afirma en su propio análisis. Ni la amplia difusión de un producto literario ni la simple e indiferenciada aducción de viejas producciones populares son una solución. Como no le es posible desarrollar el complejo problemático de lo popular, se limita a dos momentos.

El primero trata de la relación con la herencia o legado recibido. Esta relación significa el proceso del progreso, <sup>75</sup> significa seleccionar y desarrollar "las fuerzas creadoras de las tradiciones de sufrimiento y alegrías del pueblo". <sup>76</sup>

Respecto a la herencia hay una tajante contraposición del «vanguardismo», "se comporta con la historia de un pueblo como con un mercado de baratijas". <sup>77</sup>

<sup>70</sup> El arte del presente coincidiría de esta manera con "el desarrollo de determinadas orientaciones literarias, que desde el naturalismo en disolución y el impresionismo lleva al surrealismo pasando por el expresionismo". *Ibid.*, p. 8.

<sup>71</sup> Se refiere a Herencia de este tiempo (*Erbschaft dieser Zeit*).

<sup>72</sup> A diferencia de Ernst Bloch, la «historiografía» lukácsiana de los años treinta contadas ocasiones se ocupa de Bertolt Brecht directamente, en cambio lo alude de manera permanente. Véase Helga Gallas, *ob. cit.*, *passim*.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>74</sup> El debate no es entre clasicismo y modernidad sino entre modernismo y realismo -cfr. Eugene Lunn, *ob. cit.*- o/y tradición y literatura proletaria -cfr. Helga Gallas, *ob. cit.*, *passim*.

<sup>75</sup> Ya se vio que éste es contradictorio.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>77</sup> *Idem*. Lo ejemplos elegidos por Lukács son una vez más de teóricos, en este caso de Ernst Bloch, en tanto que para el realismo elige a Thomas Mann y a Gorki. Por supuesto que también habla de un autor: Hanns Eisler, censurándolo por afirmar que la tarea fuera de Alemania consiste en seleccionar y preparar material clásico adecuado a la lucha contra el fascismo, *ibidem*, p. 41.

Donde los vanguardistas ven rupturas, él ve continuidad y discontinuidad. Si se plantea bien esta cuestión, se está en camino del realismo, que es el siguiente momento.

Cuando se habla de literatura y de escritores, debe atenderse a la literatura popular del pasado y mantener sus vitalizadoras tradiciones productivas. El valor actual, cultural y político del gran arte realista se manifiesta sólo si se contemplan en su totalidad dejando a los vanguardistas la tarea de valorar el montaje de los trozos despedazados.

Si en escritos anteriores subestima al lector -cuando critica al expresionismo-, ahora lo sobrestima cuando afirma que tiene acceso, desde "los aspectos más varios de su experiencia vital",<sup>78</sup> y por infinitas puertas a Cervantes y a Shakespeare. La riqueza de la configuración, la plasmación de modos típicos de la vida humana preparan "en el alma de las amplias masas una suelo fecundo para la democracia revolucionaria de tipo nuevo representada por el frente popular".<sup>79</sup>

Estas masas "no pueden aprender nada de la literatura «vanguardista»"<sup>80</sup> porque ahí no hay realidad ni vida; de manera unilateral adjudica a sus lectores<sup>81</sup> respuestas a preguntas que no se plantean ellos mismos.

"Frente popular significa lucha por lo realmente popular".<sup>82</sup> Los obstáculos más importantes han sido los aportados por el período imperialista. Pensó que con la crítica de los fenómenos de decadencia de este período bastaba para abrirse camino hacia lo que significa lo popular.<sup>83</sup>

Que no bastaron lo prueban la historia europea de los años treinta y cuarenta. Los efectos políticos y artísticos -pedagógicos- de esta confrontación estéril podrían, en cambio, haber resultado contraproducentes.

Antes de pasar a este último punto, es preciso repasar los diferentes momentos de la argumentación que lo lleva a la conexión de frente popular,

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Uno de estos lectores dice que la rutina de Lukács no hace más que reprimir un antiguo psicoanálisis, Bertolt Brecht, nota del 18.1.42, *Diario de trabajo*, II, 1942/1944, p. 18

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 45. Identifica estos fenómenos con el «vanguardismo» y más particularmente las técnicas modernistas.

popularidad y realismo, y de éste a realismo según Balzac, Tolstoi y Thomas Mann. El primer argumento es acerca de la totalidad. Considerando que esta cuestión -la totalidad de la sociedad burguesa en su unidad de economía e ideología constituye un todo en la realidad- está ligada a los experimentos de la vanguardia artística, Lukács adoctrinará a Ernst Bloch<sup>84</sup> desarrollando una frase de Marx,<sup>85</sup> cuando parece que se referían a cosas distintas.

La conexión entre totalidad<sup>86</sup> y literatura era lo que interesaba a Georg Lukács. Porque si a la literatura le importa mucho plasmar la realidad tal y como es, entonces "desempeña una función decisiva el problema de la totalidad objetiva de la realidad".<sup>87</sup> En especial, ahora se refiere a la exigencia de omnilateralidad.<sup>88</sup> En su opinión, el "montaje"<sup>89</sup> no es la solución artística a este problema. El montaje es el punto culminante de las vanguardias, en la medida que es unilateral tiene el "efecto de un chiste".<sup>90</sup>

Con él aparece un esquema que subraya el carácter configurador de la conexión entre esencia y apariencia. Los «vanguardismos» toman la realidad tal y como aparece inmediatamente, sin investigarla profundamente. Esta investigación que ellos pasan por alto, consiste, primero, en el descubrimiento intelectual y la configuración artística de las conexiones; segundo, el recubrimiento artístico de estas conexiones y la superación de la abstracción. Así surge "una nueva inmediatez mediada, configurada".<sup>91</sup>

Rechaza las técnicas del montaje y el simultaneísmo porque son ajenas al arte, a su modo de plasmación. Todas estas corrientes pueden comprenderse por la economía, por la estructura social.<sup>92</sup> Por esto el que se reconozca la necesidad histórica del expresionismo no significa el reconocimiento de su rectitud artística. La valoración histórica del expresionismo ya fue hecha por Lukács claramente. Esto no quiere decir que se ponga en duda la función anticipatoria de la ideología, lo que pone en duda es que el expresionismo o las técnicas que se hicieron evidentes a partir de él sean la base para el arte del futuro. Porque lo que importa no es la

<sup>84</sup> Ernst Bloch había criticado la idea de Georg Lukács de una «realidad cerrada y conexas», *ibidem*, p. 10.

<sup>85</sup> «Las relaciones de producción de cada sociedad constituyen un todo», citado por G. Lukács, *ibidem*, p. 11.

<sup>86</sup> *Vid supra*.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>88</sup> «Para conocer realmente un objeto hay que captar e investigar todos sus aspectos, todas las conexiones y «mediaciones». Nunca lo conseguiremos del todo, pero la exigencia de omnilateralidad nos preservará de errores y cristalizaciones dogmáticas» (cursivas de G. L.), *ibid.*, p. 14.

<sup>89</sup> El fotomontaje es la forma original del montaje que "reúne sorprendentemente trozos de la realidad objetivamente muy diversos, aislados y arrancados de su contexto", *ibidem*, p. 27.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 21: "Tal es la unidad artística de la esencia y la apariencia".

<sup>92</sup> *Vid supra*.



Bertolt Brecht, *La Cultura en México*, no. 1121, p. 37

«vivencia subjetiva» ni la «invención de innovaciones técnicas», sino el "el contenido social y humano de la vanguardia".<sup>93</sup>

Finalmente anuncia otro criterio de valoración: "El punto que aquí se discute no es la posibilidad de un movimiento anticipatorio en la sobrestuctura, sino las siguientes cuestiones: ¿Quién ha anticipado el desarrollo? ¿En qué lo ha anticipado? ¿Qué ha anticipado?"

Las respuestas estaban ya al principio de su artículo: un movimiento literario más, el surrealismo, cuando lo que se necesitaba es que se produjera un movimiento popular que pudiera hacerle frente al fascismo, cuando lo que se necesitaba era el frente popular contra el fascismo. Quizá las respuestas lukacsianas estaban aún antes de esta confrontación política cultural.<sup>94</sup> Las réplicas de Bertolt Brecht que no conoció, la producción literaria del mismo Brecht que ignoró de manera consciente y, además, la producción literaria y manifiestamente comunista de Walter Benjamin ya antes de la década de los años treinta pero, sobre todo, de estos años, a la que tampoco se refiere en sus escritos, contraponen a sus argumentos críticos del arte de vanguardia como ideología una posición más pedagógica, más didáctica, que está claramente definida en la actitud de vacilación y duda de Brecht ante una eventual participación en algo que podría haber hecho más daño al movimiento contra el fascismo.

Si es verdad todavía que toda actividad humana tiene que juzgarse por lo que representa objetivamente en la conexión de conjunto, y no por lo que el sujeto mismo piensa de su actividad, habría una segunda respuesta a las preguntas de Georg Lukács, que siguiendo el mismo camino de su respuesta apuntara hacia otro lado no necesariamente opuesto, ésta es una respuesta que quizá no aprobara Lukács: «el realismo socialista» realmente existente.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> "La anchura, la profundidad y la verdad de lo que se anticipa «próticamente»", *ibídem*, p. 32.

<sup>94</sup> "Si la actitud básica subyacente a las tesis (aún sin encontrar, desde luego, en ellas expresión ni siquiera aproximadamente adecuada, suministró desde aquel momento el hilo conductor de toda mi ulterior actividad teórica y práctica" (*Prólogo de 1967, Historia y conciencia de clase*), ahí estaba *in nuce* la posición de Lukács.

<sup>95</sup> Mientras Andrei Zhdanov señalaba como tarea de los «Ingenieros de almas» "la reeducación de la conciencia de las gentes en el espíritu en el espíritu del socialismo", Brecht se preguntaba si "se trata de que el escritor apoye la construcción del socialismo, a sus constructores, la lucha por el socialismo, de que capte la realidad, o acaso se trata solamente de que cree ilusiones, simplifique las tareas, etc." Y anticipaba que "llevaría a una terrible atrofia de la gran consigna realismo socialista, si en este caso se pretendiera, por ejemplo, copiar mecánicamente la consigna de Stalin para la política de nacionalidades (Contenido Socialista, Forma Nacional) y se propusiese algo así como una consigna Contenido Socialista, Forma Burguesa". Andrei Zhdanov, *El realismo socialista*, discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, el 17 de agosto de 1934, en Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética*, Tomo II, p. 240; Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst*, tomo II, pp. 211-214, en Adolfo Sánchez V., *ibídem*, pp. 253-254. Lukács utilizó la expresión en una de sus concesiones "Los autores son «Ingenieros de almas», Stalin sobre todo porque son capaces de presentar la vida en esa unidad y motilidad", *ob. cit.*, p. 204.



Un balance provisional de la posición de Lukács encuéntrase en la correspondencia que sostuvieron él y Anna Seghers. A pesar de que la escritora no tenga ninguna oposición esencial a la posición lukacsiana, señala las deficiencias educativas de esta posición. Aborda el problema desde el punto de vista del escritor, y no sólo desde el método, a saber: "ahora se habla muy a menudo de *método*, cuando la deficiencia empieza en un punto muy anterior del proceso artístico".<sup>96</sup> Más adelante observa que es preciso describir con precisión lo que se entiende por realismo;<sup>97</sup> así como analizar la relación entre método y estilo, pero sobre todo, la cuestión de la recepción del arte.<sup>98</sup>

Por último, se pregunta si es conveniente la crítica lukacsiana de forma directa, como parte de una "intención, como ayuda",<sup>99</sup> pide, por tanto, que los momentos elaborados a propósito de la crítica de los métodos sean válidos para el método de la crítica, para el método de instrucción de los escritores antifascistas.<sup>100</sup>

La convicción de que el «arte de la crítica» debe someterse a los mismos métodos y las mismas reglas que se imponen a la obra de arte, se debe -dice la Seghers- a que en el curso de los últimos años ha llovido a menudo sobre los escritores una mezcla de golpes y caricias, lo que "no haría tanto daño si la dosis fuera útil",<sup>101</sup> pues cuando se quiere ayudar a orientarse hacia la realidad hay que orientar la ayuda en ese sentido.<sup>102</sup> La cuestión si es adecuado hacer del método «el criterio», puede ser un error, pues el método por sí mismo no puede llevar a ninguna parte -cosa que Lukács acepta del expresionismo.

Georg Lukács hace todo lo posible por mantener este intercambio epistolar en el terreno de los principios, en las cuestiones de método. Las objeciones son reveladoras pues concede a su método lo que no cede en ningún momento al arte: que la crítica es una ciencia -no un arte como Anna Seghers había sugerido-; ningún trabajo crítico es por sí mismo acabado y cerrado como la obra de arte;<sup>103</sup> se estima la crítica de un modo artístico-formal estrechamente y no como ciencia cuando -dice

<sup>96</sup> *Una correspondencia entre Anna Seghers y Georg Lukács*, *Ibidem*, p. 51.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>98</sup> "Tampoco los más grandes artistas consiguen siempre hacer consciente la realidad a cada momento [primera objeción] y para toda la sociedad [segunda objeción] [...] todas las grandes síntesis han sido precedidas por balances de la nueva realidad, por experimentos...", *Ibidem*, p. 55.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>100</sup> Carta de Anna Seghers a Lukács del 28 de junio de 1938.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>102</sup> Anna Seghers dudaba que la discusión sobre el realismo hubiera mantenido la orientación a la realidad, *Ibidem*, pp. 74-75, carta de febrero de 1939.

<sup>103</sup> Algunas características de la exposición lukacsiana confesadas por el mismo: el esfuerzo por aludir a la conexión de conjunto, al desarrollo sistemático e histórico, "a pesar de ello toda exposición tiene objetivamente algo de fragmentario", *Ibidem*, p. 79. Tampoco se hace responsable del modo como se lean sus escritos, carta del 2 de marzo de 1939.

Lukács- es ciertamente una ciencia; la tarea de la crítica es poco popular pues es un combate interno contra el decadentismo e irracionalismo.

Acepta el desplazamiento que hizo de la discusión ya que ésta no tenía por objeto el realismo; "yo -dice Georg Lukács- fui el que intento llamar la atención sobre el realismo".<sup>104</sup> No hay que olvidar que sus artículos son una respuesta a una determinada discusión; esta en realidad había empezado desde 1931 cuando "yo -Lukács- fui el primer crítico de nuestra literatura que descubrió errores artísticos de este tipo".<sup>105</sup>

Acerca de todo esto, Lukács resume la situación aclarando su concepto de realismo. El crítico debe orientarse a estudiar las condiciones y las leyes del realismo en general y tiene que "mostrar mediante el análisis artístico, histórico y social lo que hoy es objetivamente posible en materia de realismo, y no puede hacer eso más que si cuenta con un criterio (el realismo en general)".<sup>106</sup>

Puede traerse a colación que aquello considerado por el "nudoso"<sup>107</sup> Lukács como una "lucha actual, necesaria y justa",<sup>108</sup> puede entenderse como un camino empedrado de buenas intenciones según esa vieja verdad expresada popularmente.<sup>109</sup>

La pretensión de máxima simplificación tan en boga en los *mass media* parece estar a la medida de Lukács. Hay que darles las cosas en bandeja, pues al pueblo le cuesta aprender. A la popularidad desde arriba, a la que se está tan acostumbrado en esta época de la industria de la cultura, Bertolt Brecht responde con el lema de en pro del humanismo y contra la situación de propiedad privada.<sup>110</sup>

Contra la gente ilustrada que se entromete con un «esto el pueblo no lo comprende», contra «El Método», Brecht sabía que hacían falta muchos métodos, sabía que no existía sólo el ser popular, sino el "hacerse popular"; que había que "seguir el paso del desarrollo impetuoso de la realidad"<sup>111</sup> y propagar la comprensión.

La batalla que ha estallado entre el público que pone al pueblo ya a punto de marcha, se demuestra por la brutalidad de los enemigos y porque hasta los amigos titubean y se equivocan al conectar el carácter popular y el realismo. Si contra la

<sup>104</sup> Carta del 29 de julio de 1938, *ibidem*, p. 58.

<sup>105</sup> *ibidem*, p. 59.

<sup>106</sup> *ibidem*, pp. 67-68.

<sup>107</sup> *ibidem*, p. 86, carta del marzo de 1939: "cuento con tu capacidad de empatía poética: tú has penetrado vivencialmente en personajes bastante más nudosos que yo".

<sup>108</sup> *ibidem*, p. 70.

<sup>109</sup> *Se trata del realismo*, *ibidem*, p. 34. Lukács la aplica a su desarrollo intelectual hasta justamente *Historia y conciencia de clase*.

<sup>110</sup> [Sobre] carácter popular y realismo, en *El compromiso en literatura y arte*, p. 242.

<sup>111</sup> Sobre carácter popular y realismo, *ob. cit.*, p. 241.

barbarie creciente sólo hay un amigo, el pueblo, si la estética dominante y la creciente racionalización ponen una distancia que parece infranqueable, entre el artista y el pueblo, lo más lógico es dirigirse hacia el pueblo<sup>112</sup>

Parece decirse fácil: las imágenes fieles de la realidad sirven únicamente al pueblo. Los lemas "carácter popular" y "realismo" conciden de manera natural. La cuestión es que el concepto de popular no es popular.<sup>113</sup> Aún más si se piensa que hay una serie de conceptos abstractos que presentan al pueblo hecho de propiedades inalterables.<sup>114</sup>

Cuando se quiere una cultura, un arte y una educación para las «masas populares»<sup>115</sup>, hay que impugnar esta historia de falsificaciones en la que la masa de productores es mantenida como objeto de la política por poderosos institutos e instituciones. Para que sea el sujeto de la política, para que sea posible la refuncionalización de estos institutos e instituciones, para que el autor sea un productor, han de emplearse "todos los medios, viejos y nuevos, probados y sin probar procedentes del arte o de cualquier otra parte [...] Porque los tiempos corren, y si no corrieran, las cosas andarían mal para aquellos que no se sientan a las mesas de oro".<sup>116</sup>

*Eilen Sie sich!*<sup>117</sup>



Georg Lukács, *La Cultura en México*, no. 1228, p. 40

112 *Ibidem*, p. 235

113 *Ibidem*, p. 236

114 Brauchtum, *Volkstum*, *Volkstümlich*, respectivamente folklore, lo nacional-popular y popular. Cfr. *ídem*.

115 "...«los pueblos mismos»...", *ídem*.

116 *Ibidem*, pp. 237-238.

117 Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder* 1938/39, p. 107.

## CONCLUSIONES

**PRIMERA:**

Los aspectos todos de un problema están presentes al mismo tiempo, y han de tomarse en cuenta al mismo tiempo, si se quiere reconstruirlo teóricamente. La globalidad de él consiste en investigar las relaciones entre cada uno de estos aspectos considerándolos en esta globalidad. La consideración vale tanto para lo simultáneo como para la génesis de los aspectos.

**SEGUNDA:**

La apropiación del problema es la apropiación de la realidad. Esta aprehensión recorre un camino diferente cada vez que se intenta una reconstrucción; sin embargo, han de considerarse las reconstrucciones anteriores.

**TERCERA:**

La exposición contempla los diferentes aspectos del problema. Los medios de que se dispone están presentes en ella, desarrollando los aspectos históricos, filosóficos, artísticos y literarios.

**CUARTA:**

La función del aparato crítico es interrumpir esta exposición pero es sólo un aspecto de ella.

**QUINTA:**

La exposición de la confrontación intenta no sólo demostrar sino mostrar un método. Este está expuesto a cada momento. Lo que domina es un aspecto del problema cuando se trata un punto. Sus aspectos están mezclados en su tratamiento; el tratamiento de la herencia y la tradición queda demostrado en él. La cuestión de la herencia, la tradición y la cultura encuentran una solución por la institución de la educación.

**SEXTA:**

Las relaciones intelectuales, literarias, sociales y políticas de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács, a propósito

De una controversia en torno a la refundición de las formas artísticas, lleva a la cuestión de la refundición de las formas culturales. Estas relaciones están mediadas por un efecto pedagógico cuya incidencia en las instituciones del presente está vigente.

**SEPTIMA:**

La controversia entre Benjamin, Brecht y Lukács es un debate construido. Considerando que la posición de Lukács fue pública en tanto que la de Brecht es pública sólo en cierta medida: literariamente, los verdaderos interlocutores de Lukács son Brecht y Benjamin; aunque un oponente real al que Lukács cita en sus artículos es Wilhelm Worringer, es decir, el idealismo de coleccionista del que habla en *Grandeza y decadencia del expresionismo*. El centro del debate es el contenido y la forma del presente.

**OCTAVA:**

La confrontación demuestra que el debate no permanece anclado en un tema. La movilidad es producto de la relación consciente que se establece con los medios de producción, reproducción y circulación de los productos culturales. Ello también queda mostrado en la imposibilidad de circunscribirse a determinados textos. La selección de los materiales es un problema tanto del debate como de la confrontación. Ahí quedan incluido lo público y lo privado, las cartas, los diarios, las «obras» y los artículos.

**NOVENA:**

La controversia que comenzó con la cuestión del expresionismo como una herencia a la que pudiera referirse la lucha contra el fascismo terminó con la cuestión del realismo como una herencia a la que se refirió el socialismo realmente existente. El planteamiento visto de esta manera es una elaboración de Lukács a la que Brecht hizo el juego al menos en sus escritos que usualmente se han considerado como parte de su debate.

**DECIMA:**

Las posiciones de Brecht que hacen de la cuestión no sólo un problema ideológico sino material, es decir, las posiciones didácticas, amplían las conexiones de la problemática. El terreno en el cual se montan y desmontan los aspectos de la cuestión es ahora el de la educación.

**UNDECIMA:**

En este terreno se actualiza la cuestión de la diada base-superestructura. La refuncionalización del término de cultura como un proceso -no circunscrito únicamente a lo intelectual sino- material permite reconocer la importancia de la reflexión de lo cultural dentro del proceso de producción de la vida material; así como de la génesis y uso de los medios de producción artística pertenecientes a diferentes tradiciones, antiguos y modernos, en la creciente secularización y masificación del mundo; finalmente, del papel de la crítica sobre el papel tanto del aparato de producción como de quienes lo poseen.

**DUODECIMA:**

El criterio decisivo de una función revolucionaria de la literatura consiste en cómo se inserta en los medios de producción.

**DECIMOTERCIA:**

Esta función tiene una validez restringida, pues está limitada a un universo específico. El criterio de esta validez es la identidad la cual, a su vez, sólo se ha dejado juzgar como representación ideológica; esta identidad puede establecerse aún dentro de las relaciones de producción, como una identidad cuyo rasgo es la proletarización del trabajo intelectual. El rasgo se encuentra tanto en la institución «cultura» como en la institución «escuela».

**DECIMOCUARTA:**

Ciertamente, tanto la teoría de la correspondencia y/o reproduccionista como la del reflejo han proveído de un instrumento teórico que permite comprender la relación entre las instituciones -escuela y literatura- y el capitalismo, pero también asfixian cualquier esperanza de emancipación al trasladar la explicación del fracaso de la transformación cultural y social a la dinámica social dominante.

**DECIMOQUINTA:**

El dominio cultural debe ser visto como una esfera activa de determinación. El problema de las relaciones entre la transformación social y la transformación cultural empieza a resolverse cuando se logra diferenciar entre las formas residuales, las dominantes y las emergentes y cuando se supone que estos órdenes se forman activa y continuamente. El énfasis debe ponerse no sólo en la visión del mundo dominante y la reproducción de las prácticas sociales sino en la complejidad del control hegemónico y las experiencias que conforman la vida cotidiana.

**DECIMOSEXTA:**

Ello trae consigo la cuestión de la selección del material y la legitimación de las relaciones, en el caso de la escuela entre el maestro y el alumno; en la literatura, entre el artista y su público. Pero sobre todo la cuestión de la distribución de los conocimientos y la experiencia, la cuestión de la distribución y el acceso a diferentes tipos de cultura. Es decir con el concepto de hegemonía puede entenderse que la dominación no se localiza sólo en la base económica.

**DECIMOSEPTIMA:**

El factor más importante de este proceso es el ser humano. Así se considera a los seres humanos y a la sociedad como un conjunto dinámico de relaciones sociales estructurados por los seres humanos mismos. El análisis consiste en no fragmentar las estructuras de producción de las acciones de los sujetos que pugnan por cambiarlas. El conflicto entre fuerzas sociales



productivas y relaciones de producción se explica por las contradicciones de la vida material y no sólo por la conciencia de los sujetos.

**DECIMOCTAVA:**

El criterio principal en la valoración crítica del orden cultural es el papel de «modelos» anticipatorios en la formación de seres humanos alienados de la sociedad alienante. Las condiciones de producción «espiritual» y las condiciones de producción general de la época son reconstruidas con la condición de que la cultura no pierda sus cualidades esenciales de liberación.

**DECIMONOVENA:**

Las discusiones del exilio y las anteriores a él ponen de manifiesto esta cualidad. Ahí se pusieron en el tapete de la discusión las formas residuales, dominantes y emergentes, manifestadas de manera contradictoria en los medios técnicos masivos como el periódico. Al encontrarse con que puede explicarse la dominación y superación de estas formas, se pudo promoverlas conscientemente. En esta superación juegan un papel decisivo todas las instituciones.

**VIGESIMA:**

El papel de la herencia es redefinido junto con la herencia misma. Los medios nuevos y viejos son puestos en entredicho. Y sobreviven los que son asimilados al modo de producción dominante o los que lo transforman. Este rasgo es decisivo y no tanto el discurso al que suscriban su posición. Aun los materiales son dirimidos como productos de las condiciones de vida material, no sólo como productos ideológicos.

**VIGESIMOPRIMERA:**

Georg Lukács elige junto con la defensa de la cultura dominante, el lugar que ésta le asigna dentro de las condiciones de producción de la vida material. Walter Benjamin y Bertolt Brecht intentan ir más allá de esta cultura elaborando conscientemente los rasgos de las diversas culturas emergentes.

Esta superación consiste en mostrar estas cuestiones como aspecto parcial de algo más general: La historia.

**VIGESIMOSEGUNDA:**

La subsunción a la historia obliga a considerar las disciplinas como un momento de la historia. Y a rechazar la estetización de la política que es la tendencia de las disciplinas aisladas de su contexto, de carácter museográfico. Con ello recuperan las disciplinas la tarea más importante: La didáctica. Esta recuperación y renovación disciplinaria se da a través de la educación.

**VIGESIMOTERCIA:**

La superación de la situación de las obras culturales y de las disciplinas que las hacen sus objetos de estudio debe conducir a la elaboración de una historia cultural material; no pueden ser arrancadas del mercado intelectual y de su condición de mercancías para devolverlas a su estado anterior. El papel jugado por las masas y la reproducción técnica de los materiales culturales es insoluble.

**VIGESIMOCUARTA:**

Un análisis que presenta estos aspectos es el texto de Walter Benjamin *Eduard Fuchs, der Sanniler und der Historiker*. El carácter particular de las obras de masas es el de una recepción asimismo particular; integran su prehistoria y su historia en una constelación de efectos y procesos, y con ello su anticipación histórica. La historia se convierte en una construcción que hace el ser humano mientras se hace a sí mismo. Su tiempo no es el tiempo vacío de los «rasgos eternos» sino la época determinada cuya conciencia del presente puede transformarla.

**VIGESIMOQUINTA:**

El término de «cultura» se refiere a una teoría del proceso social constitutivo de estilos de vida específicos y diferentes. En el uso de las técnicas de reproducción y el carácter de masas de ella se funda la posibilidad de terminar con la significación determinante de la recepción del material cultural en el cual se

abriga un rasgo fetichista; así como de corregir hasta cierto punto, el proceso de cosificación.

**VIGESIMOSEXTA:**

Walter Benjamin es el teórico más importante de esta posición. Al romper con las divisiones de la tradición dominante, prepara el terreno para una tradición emancipatoria. Este terreno se encuentra en los temas brechtianos tratados por Benjamin que están en la mayoría de los textos escritos por él después de 1929.

**VIGESIMOSEPTIMA:**

Los textos de Benjamin demuestran el papel de la reproducibilidad técnica en la distribución y recepción del material cultural; así como su carácter de masas y el derecho de ellas a transformar las relaciones de producción de la vida material. El carácter de masas afecta no sólo a los materiales y al público sino a los artistas mismos haciendo evidente su papel de productores.

**VIGESIMOCTAVA:**

La transformación de las relaciones de producción comienza con la transformación de las instituciones culturales y de los roles que ahí se juegan, hasta alcanzar a los materiales y a los seres humanos. Esta demanda la ve en primer lugar en el arte mostrando de paso su carácter anticipatorio. Después, en que el crecimiento del número de participantes ha modificado la índole de la participación.

**VIGESIMONOVENA:**

Tanto como la proletarización y el alineamiento creciente de las masas, la refuncionalización y refundición de las instituciones y el material artístico son las dos caras de una misma moneda.

**TRIGESIMA:**

En virtud de estas transformaciones, el puesto de autor puede ser ocupado casi por cualquiera, pues se ha convertido en

un bien común. Esto conlleva dos propuestas: El escritor como escritor operante y los modelos de producción artística de Bertolt Brecht. Con ellos se superan las antinomias tradicionales que fragmenta a los términos de la comunicación.

**TRIGESIMOPRIMERA:**

Los elementos de estos modelos son la refuncionalización, la literarización.

**TRIGESIMOSEGUNDA:**

El teatro épico de Brecht es uno de estos modelos, pues pone a la disposición un aparato mejorado. El héroe de la *Bildungsroman* se convierte en un héroe cotidiano (es más fácil representar a un profesor que a un héroe).

**TRIGESIMOTERCIA:**

El teatro épico es el contexto del montaje, el gesto y la interrupción que ahora se extienden a otros contextos. El teatro épico altera los elementos del teatro que ahora corresponden a funciones alteradas.

**TRIGESIMOCUARTA:**

La transformación de las formas en los modelos corresponde a las formas inéditas hasta la aparición del cine y la radio.

**TRIGESIMOQUINTA:**

Al refuncionalizarse las formas, incluida la de las relaciones de producción, el interés artístico es idéntico al político.

**TRIGESIMOSENTA:**

Aún las corrientes y géneros artísticos tanto como las disciplinas están en proceso de refundición. Es decir, el expresionismo y el realismo, la novela y el teatro. La relación entre el arte y la ciencia está en transformación, su terreno es el de la distribución de sus productos y sus usuarios, y se manifiesta como una crisis de producción.

**TRIGESIMOSEPTIMA:**

El escenario de esta refundición es el periódico, organizado por la impaciencia del lector.

**TRIGESIMOCTAVA:**

El contexto de la tradición deja su lugar al contexto de la reproductibilidad, fundando una nueva tradición que de los elementos preexistentes toma su bien donde lo encuentra.

**TRIGESIMONOVENA:**

Estos modelos pueden ser tratados de manera técnica.

**CUADRAGESIMA:**

La compenetración del teatro tradicional es artísticamente ineficaz para la refuncionalización del aparato de producción.

**CUADRAGESIMOPRIMERA:**

El debate sobre el expresionismo y el realismo es un debate formal si no abandona estos límites autoimpuestos.

**CUADRAGESIMOSEGUNDA:**

El carácter de masas no puede contraponerse a aquel popular de los materiales artísticos. Ahí se funda la relación dialéctica entre el carácter popular y el realismo.

**CUADRAGESIMOTERCERA:**

La posición teórica de Lukács que interviene decisivamente en el debate a través de otras voces es la anterior a 1928 y la posterior a los años sesenta cuando logró asimilarse el método de Marx y expresarlo en el lenguaje del presente.

**CUADRAGESIMOCUARTA:**

La oposición de Lukács a Brecht es una crítica negativa y abstracta a su teoría de la producción artística.

**CUADRAGESIMAQUINTA:**

Esa oposición mantiene paralelismos con otras dos oposiciones en el trabajo sistemático de Lukács. La primera es entre los contrapuestos métodos de la ciencia y el arte; la segunda derivada de la primera, es la contraposición entre su trabajo como crítico (por tanto, científico e infalible) y el de Brecht (artístico y falible).

**CUADRAGESIMOSEXTA:**

A esta oposición corresponde la división lukacsiana entre los naturalismos (el expresionismo entre ellos) y el realismo.

**CUADRAGESIMOSEPTIMA:**

Lukács constata la refundición de los métodos de las ciencias y los del arte. Constata que en el arte «naturalista», el método creador en el proceso de abstracción es llevado al extremo. Sin embargo, no analiza históricamente esta cuestión, simplemente se limita a utilizar la supuesta contraposición entre estos métodos por definición diferentes, en su esquema de defensa de la herencia cultural dominante.

**CUADRAGESIMOCTAVA:**

El bagaje expresionista no puede ser analizado si sólo se lo toma en cuenta ideológicamente. Lukács elude el análisis histórico, técnico, social y concreto de las obras de arte cuando contrapone dos métodos de creación (el naturalismo versus el realismo) y su relación con los objetos, a pesar de sus declaraciones en el sentido de valorarlas como una cuestión histórico-social y una cuestión estética.

**CUADRAGESIMOVENENA:**

Los problemas del carácter contradictorio del progreso son trivializados eclécticamente y separados unos de los otros si no son insertados en el análisis del proceso de producción social de las formas culturales.

**QUINCAGESIMA:**

Al trabajo del crítico debe aplicársele la misma crítica que se le aplica al trabajo del artista. En todo caso la actitud de ésta debe estar centrada en la eficacia de la crítica, la eficacia pedagógica de la crítica y de las obras artísticas.

## RESUMEN



## PROPOSICION

Al examinar la relación de la sociedad con la cultura, las condiciones de producción «espirituales» con las condiciones de producción de la vida material en una época, es rearticulado el papel de la cultura en la formación de los seres humanos. El proceso de refundición de las formas culturales está acompañado de un análogo de valoración, su fin es la modificación del aparato de producción. El llamado debate Brecht-Lukács abre un espacio para la posibilidad de una reconstrucción de las mediaciones entre los órdenes culturales y la sociedad, en particular de la literatura.

La universalización de las comunicaciones, la simultaneidad de las culturas y la creciente secularización de la vida material, hacen de la escuela un lugar privilegiado. En ella, se redescubren la interdependencia de los sujetos sociales y sus tradiciones, la simultaneidad de las culturas y el núcleo que comparten con las herencias artísticas. Se trata de reconstruir, sintetizar y profundizar las posiciones que adoptaron Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács, principalmente, acerca del rol social de las prácticas culturales y las asunciones asumidas por los sujetos sociales. La discusión se dio a propósito de la literatura. Sin embargo, se extiende a los demás órdenes culturales y a la discusión de la historia literaria como un elemento particular de una problemática global de la sociedad. Esta globalidad rompe con los límites académicos que se asignan tradicionalmente a las disciplinas y a otras instituciones e institutos.

Las fuentes utilizadas son las obras de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács, en primer lugar; además de algunas reconstrucciones de esta controversia. El análisis comparativo es el procedimiento que permite una reconstrucción global de la problemática tanto a nivel de la investigación de los materiales como en su exposición, todo ello orientado en la elaboración de una historia material de la cultura.

#### DEMOSTRACION-CONCLUSIONES

La exposición de la confrontación intenta no sólo demostrar sino mostrar un método. No sólo demostrar con una argumentación sino mostrar las posibilidades de la argumentación. Esta reconstrucción teórica considera como una de sus principales tareas rescatar las proposiciones de aquella controversia que ahora son productos de esta confrontación, es decir, considera importante su aspecto pedagógico. Rescata así una proposición de Walter Benjamin que señala un sentido de la literatura y la investigación hacia su principal tarea: La didáctica. La elección que se hace de los materiales suscribe de hecho el compromiso con una tradición. La cuestión de la herencia se resuelve, por tanto, tanto en la investigación de las fuentes y su material como en su exposición.

La cuestión de la modificación del aparato de producción "espiritual" encuentra su solución en la refuncionalización de los institutos y las instituciones. La escuela es una institución privilegiada en este sentido, pues ahí al igual que en el periódico, se da el escenario de esta literarización. Las relaciones intelectuales, literarias, sociales y políticas de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Georg Lukács, a propósito de una controversia en torno a la refundición de las formas artísticas lleva a la cuestión de la refundición de las formas culturales. Estas relaciones están mediadas por un efecto pedagógico cuya incidencia en las instituciones del presente está vigente.

El examen describe una circunferencia en una problemática donde los planteamientos y las soluciones se tocan la nariz, generando unos a las otras. De la valoración de Lukács de los problemas culturales como superestructurales y de éstos como reflejo de la base económica, se pasa a las posiciones de Brecht que hacen de la cuestión no sólo un problema ideológico sino material. Su actitud didáctica amplía las conexiones. El terreno en el cual se montan y desmontan los aspectos de la cuestión es ahora el de la educación. Lo que sucede entonces es la actualización de la cuestión de la diada base-superestructura.

El marxismo de Benjamin y su eficaz crítica cultural son decisivos. El método de análisis estético que Benjamin

experimenta en Bertolt Brecht y de ahí hacia los intentos brechtianos por construir «modelos» como una posibilidad concreta de crítica cultural y literaria de transformación de las relaciones de producción de la vida material, este método sintetiza y profundiza esos «modelos» construyéndose él mismo como un modelo más.

Los modelos de la crítica de Benjamin son el teatro épico y la literatura de asfalto de Bertolt Brecht. Ellos se encuentran en polémica contra los modelos propuestos por Lukács, sacados del realismo clásico burgués. Junto y antes de ellos están dos rasgos determinantes de la producción artística y cultural: El carácter de masas de esta producción y la reproductibilidad técnica, ejemplificadas las dos por el film y la radio.

La controversia entre Lukács y Brecht en parte pública y en parte privada, acerca del expresionismo, primero, y luego del realismo, salta en pedazos con los análisis que hace intervenir Benjamin. El describe el proceso de destrucción del ámbito de autenticidad de la obra de arte. Aunado a este proceso de proletarianización, la vanguardia artística pone las condiciones de la posibilidad de la solidaridad entre el autor y el productor. Esta conversión, secularización y racionalización instrumental de la obra de arte conduce al crecimiento masivo del número de participantes que modifica al mismo tiempo, la índole de su participación. Ello provoca una demanda cuando todavía no puede satisfacerse, mostrando su carácter anticipatorio. Este carácter está estrechamente conectado a la práctica artística que no se limita únicamente a la elaboración de productos, sino que se extiende al trabajo sobre los medios de producción. Es por esto que el comportamiento del artista posee una alta función pedagógica, que oriente e instruya al mismo tiempo; que traslade consumidores hacia la producción socializando los medios de producción.

La modificación del contexto funcional entre escena y público, texto y representación, director y actores, conocimiento y educación, el comportamiento docente y el discente, la razón y la emoción, la diversión y el aprendizaje, que Brecht monta en su teatro, Lukács lo hace *mutatis mutandis* en sus artículos sobre el realismo de los años treinta. El examen de la valoración que Georg Lukács hiciera de la cultura de su tiempo; la síntesis de la

cultura, el arte y la educación que orientaba su trabajo teórico como intelectual, constituye la participación de Lukács en esta confrontación. Lukács asiste a esta modificación entre el arte y la ciencia, el método creativo del realismo y el del naturalismo, la crítica y la producción artística. El intento de elaborar material metodológicamente independiente a partir de Marx, constituye el trabajo explícito de Lukács. Uno de los principales logros de este trabajo que él considera como preludeos teóricos a su producción posterior, es el concepto de lo típico que comienza a bosquejarse en sus artículos de los años treinta. Los análisis de la literatura emprendidos por Georg Lukács están sentados en la fundamentación de dos elementos mínimos. Primero, la orientación del análisis está dada por la ideología y, segundo, la perspectiva de la obra artística es básica para su valoración. Es aquí donde el análisis de la literatura se une al socialismo. Piensa firmemente que no hay perspectiva si no hay, al mismo tiempo, una reflexión por éste. El realismo y sus problemas están en el centro de estos esfuerzos intelectuales.

El planteamiento del problema como una cuestión de definición del realismo es la conexión con Brecht y sus respuestas no publicadas entonces. Para Brecht se trata de ampliar tal concepto; sin embargo, piensa que el debate es políticamente inoportuno por sus consecuencias para la lucha contra el fascismo. Tanto Georg Lukács como Bertolt Brecht coincidían en este punto: La lucha contra el fascismo es lo más importante. El cómo es lo que hace la diferencia. Más allá de la discusión sobre el expresionismo, convertida por Lukács en una discusión sobre el realismo, queda el trabajo teórico de Brecht acerca de lo que Benjamin llama "modelo". El teatro épico y la literatura de asfalto, por ejemplo. También los hace intervenir Brecht en la discusión sobre el realismo pero en la dimensión en que lo plantea Lukács.

Tales son los estudios del presente que dan forma a la tesis.

**BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA**

BENJAMIN, Walter. *Versuche über Brecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

- **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972..
- *Der Autor als Produzent*, en *Gesammelte Schriften* II.2. Tomo 5. 1977, pp. 681-701.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1984 .

LUKACS, Georg. *Materiales sobre realismo*. Obras completas, vol. 8. Barcelona : Grijalbo, 1977.

- **Problemas del realismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1966 .
- **Sociología de la literatura**. Barcelona: Península, 1973.

## BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

### I. Bibliografía primaria.

- BENJAMIN, Walter. *Der Autor als Producent* (1934), en *Gesammelte Schriften* 11.2, Hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, werkausgabe Tomo 5, 1977, pp. 683-701. Tr. de Bolívar Echeverría: *El autor como productor, La cultura en México*, 2 de agosto de 1972, no. 547, pp. III-VII.
- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972
  - *Versuche über Brecht.* Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971. Tr. de Jesús Aguirre: *Tentativas sobre Brecht.* España: Taurus, 1975.
- BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte.* Barcelona: Península, 1984.
- *Schriften zur Literatur und Kunst. 1. 1920-1932.* Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1967
  - *Schriften zur Literatur und Kunst. 2. 1934-1941.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967
  - *Schriften zur Literatur und Kunst. 3. 1934-1956.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967
- LUKACS, Georg. *Materiales sobre realismo, Obras completas, vol. 8.* Barcelona: Grijalbo, 1977.
- *Problemas del realismo.* México: Fondo de Cultura Económica, 1966
  - *Sociología de la literatura.* Barcelona: Península, 1973

### II. Bibliografía secundaria.

- ADORNO, Theodor W. *Crítica cultural y sociedad.* Barcelona: Ariel, 1973.
- APPLE, Michael W. *Ideología y currículo.* Madrid: Akal, 1986.
- ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin; Bertolt Brecht; Hermann Broch; Rosa Luxemburgo.* Barcelona, Anagrama, 1971.
- ARNHEIM, Rudolf. *Estética radiofónica.* Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- BARTHES, Roland. *Brecht y el discurso. Contribución al estudio de la discursividad: La Cultura en México,* suplemento de *Siempre!*, marzo 22, no. 839, 1978, p.p. iv-vii.
- *Essais Critiques.* Paris: Editions du Seuil, 1964.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe, 2 volúmenes.* Hrsg. u. mit Anmerk. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- *Diario de Moscú.* Madrid, Taurus, 1986. El diario de Moscú, tr. y pr. José Ma. Pérez Gay, *La Cultura en México*, enero 6, no. 1032, 1982, pp. ii-viii.

- *Gesammelte Schriften*. 6 vols. Editado por Rolf Tiedemann y Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp V, 1972.
- *Infancia berlinesa al cambiar el siglo: La Cultura en México* agosto 18, 1982, no. 1053, pp. ii-x.
- BERARDINELLI, Alfonso. *La cultura del novecientos, 1. Literatura*. México: siglo xxi, 1984
- BERMAN, Marshall. *La audacia cósmica de Georg Lukács: La Cultura en México*, agosto 28, 1985, no. 1228, pp. 36-4
- BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*, 1935. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973 .
- *Una entrevista con Ernst Bloch* por A. Münster: *La Cultura en México*, junio 21, 1978, no. 852, pp. ii-v
- y otros. *Ernst Bloch. Text & Kritik. Zeitschrift für Literatur*. München: Text + Kritik, 1985.
- BRECHT, Bertolt. *Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp V, 1976.
- *Brecht in der Kritik*. Zürich: Kündle, 1977 .
- *Cinco dificultades para quien escribe la verdad*. Cuadernos populares, serie PHJ, s/f (1935, *Unsere Zeit*).
- *Diario de trabajo, I. 1938-1941*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- *Diario de trabajo, II. 1942-1944*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- *Diario de trabajo, III. 1944-1955*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979 .
- *Escritos políticos y sociales*. México: Grijalbo, 1978 .
- *Schriften zum Theater, 3. 1933-1947*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963 .
- BRÜGGEMANN, Heinz. *Ernst Bloch und Hanns Eisler: Die Kunst zu erben*: Burghardt Schmidt (Hrsg.), 1978 *Materialen zu Ernst Bloch. Prinzip Hoffnung* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973, pp. 90-104
- BUCK-MORSE, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: siglo xxi, 1981.
- CANCLINI GARCIA, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina; teorías estéticas y ensayos de transformación*. México, Grijalbo, 1977 .
- CANETTI, Elias. *Das Gewissen der Worte; Essays*. Munich, Hanser Verlag, s/f
- .CASTRI, Massimo. *Por un teatro político*. Piscator, Brecht, Artaud. Madrid: Akal, 1978 .
- CLAAS, Herbert. *Die politische Ästhetik*. Bertolt Brecht von Baal zum Caesar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- DADA, DOCUMENTOS. Intr. y recopil. de Ida Rodríguez P., estudio de Rita Eder. México, UNAM, 1977.
- EISLER, Hanns. *Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht Übertragen und erläutert von Hans Bunge*. München: Rogner & Bernard, 1975 .
- FIEBACH, Joachim. *Von Craig bis Brecht. Studien zu Kuenstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert*s. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975.
- FREIRE Paulo y Ana P. de Quiroga. *El proceso educativo según Paulo Freire y Enrique Pichón-Riviere*. Argentina: Ediciones cinco, 1986.
- FRIEDMAN, George. *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*. México: FCE, 1986 .
- FULD, Werner. *Walter Benjamin. zwischen den Stühlen. Eine Biographie*. München: Hauser, 1979.



- GALLAS, Helga. Teoría marxista de la literatura. México: siglo xxi, 1972..
- GIROUX, Henri. *Más allá de la teoría de la correspondencia. Notas sobre la dinámica de la reproducción y la transformación educativa*, en La nueva sociología de la educación. México: SEP/El Caballito, 1986, pp. 21-66.
- HABERMAS, Jürgen. Teoría de la acción comunicativa. I. Racionalidad de la acción y racionalización social. Madrid: Taurus, 1987.
- *Walter Benjamin y la escuela de Francfort*, tr. y nota José Ma. Pérez Gay: La Cultura en México, agosto 24, 1976, no. 758, pp. iv-x.
- HEINZ HOLZ, Hans y otros. Conversaciones con Lukács. Madrid: Alianza., 1971.
- *La importancia de la filosofía de Bloch para el marxismo: Cuadernos Políticos*, no. 26, oct.-dic., 1980, pp. 12-18.
- HERMAND, Jost y Frank Trommler. Die Kultur der Weimarer Republik. Munich, Nymphenburger Verlagshandlung, 1978.
- HIJAR, Alberto. *Engels y el realismo: Historia y sociedad*, no.9, 1976, pp. 53-57.
- HORMIGON, Juan Antonio. Teatro, realismo y cultura de masas. Madrid: cuadernos para el diálogo, 1974.
- JHA, Prabhakara . *Lukács, Bajtin y la sociología de la novela: Diógenes*, 129, rev. trimestral/primavera. México, UNAM, 1985, pp. 65-91.
- KNOPE, Jan. Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Mit einem Anhang: Film. Stuttgart: Metzlersche, 1984.
- *Brecht-Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzlersche, 1980.
- LABASTIDA, Jaime. *Alejo Carpentier\* realidad y conocimiento estético (sobre el discurso del método)*. Casa de las Américas, nov.-dic., 1974, año xv, no. 87. La Habana, Cuba, pp. 21-31.
- LICHTENHEIM, George Lukács, pról. y tr. Jacobo Muñoz. Barcelona: Grijalbo, 1972.
- LIFSHTITZ, Mijail. Literatura y marxismo: una controversia. México: siglo xxi, 1981.
- LÖWY, Michael. Para una sociología de los intelectuales revolucionarios. La evolución del joven Lukács, 1909-929. México: Grijalbo., 1978 .
- LUKACS, Georg. Aportaciones a la historia de la estética. México: Grijalbo, 1966.
- *Estética.*, tr. Manuel Sacristán, tomo I, 4 vols. Barcelona, Grijalbo, 1965-.
  - *GEORG LUKACS. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*, 39/40. München: TEXT + KRITIK, 1973..
  - *Marx y el problema de la decadencia ideológica*. México, siglo xxi, 1981
  - *La novela histórica*. México: ERA, 1977 .
  - y otros. *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
  - *Significación actual del realismo crítico*. México: ERA, 1977.
- LUNN, Eugene. Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno. México: FCE, 1986.

- LUNACHARSKY, Anatoly V. *El arte y la revolución (1917-1927)*, sel, y pról. de Adolfo Sánchez Vázquez, México, Grijalbo, 1975.
- MARCUSE, Herbert. *La dimension esthétique; pour une critique de la esthétique marxiste*. Paris, eds. Scuil., 1979.
- *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona, Ariel, 1981.
- MARX, Karl. *Introducción general a la crítica de la economía política*. México: Pasado y Presente, 1984.
- MATA, Oscar. *Georg Lukács en busca de Thomas Mann*. México, UAM-A, 1987.
- MISSAC, Pierre. *Walter Benjamin: De un siglo al otro*. Barcelona, Gedisa, 1988.
- MORAWSKI, Stefan. *Reflexiones sobre estética marxista*. Pref. Giuseppe Prestipino. México: ERA, 1977.
- NUÑEZ LADEVEZE, Luis. *Crítica del discurso literario*. Madrid: Cuadernos para el diálogo, 1974.
- PACHECO, José Emilio. *Inventario: Las ruinas de la utopía*: Proceso, octubre 10., 1990, no. 726, pp. 50-51.
- *Inventario: Walter Benjamin ante el libro del mundo*: Proceso, septiembre 24, 1990, no. 725, pp. 50-51.
- PALMIER, Jean Michel. *L'expressionnisme et les arts*. Paris, Payot., s/f.
- PAPPE, Silvia. *La mesa de trabajo, un campo de batalla (una biografía intelectual de Walter Benjamin)*. México: UAM-A, 1986.
- PORTILLA, Jorge. *Thomas Mann y el irracionalismo alemán: Fenomenología del relajo*. México: FCE/CREA, 1984, pp. 183-198.
- POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Galerna, 1969.
- PRESTIPINO, Giuseppe. *La controversia estética en el marxismo*. México: Grijalbo, 1980.
- RADDATZ, Fritz J. *Georg Lukács*. México: siglo XXI, 1975.
- Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie*. Hamburg: Albrecht Knaus, 1979.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo (presentación y selección de textos). *Estética y marxismo*. 2 tomos. México: ERA, 1978.
- SARTRE, Jean-Paul. *Un théâtre de situations*. France: Editions Gallimard, 1973.
- SCHMIDT, Burghart. *Materialien zu Ernst Blochs Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- SCHOLEM Gershom. *Walter Benjamin, la historia de una amistad*, tr. José Ma. Pérez Gay: *La Cultura en México*, marzo 18, 1981, no. 990, pp. ii-viii.
- SEFCHOVICH, Sara. *La teoría de la literatura de Lukács*. México: UNAM, 1979.
- SHAPIRO, Henri. *Sociedad y educación en la obra de Raymond Williams: La Cultura en México*, febrero 19, 1987, no. 1298, p.p. ii-iv.
- STEINER, George. *Walter Benjamin. No ha habido en nuestra época un lector mejor: La Cultura en México*, abril 23, 1975, no. 689, p.p.ii-iv.
- TROTSKI, León. *Sobre arte y cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- VÖLKER, Klaus. *Crónica de Brecht; datos sobre su vida y su obra*. Barcelona, Anagrama, 1976.

WEIDELI, Walter. Bertolt Brecht. México: FCE, 1983 .

WILLIAMS, Raymond. Drama. From Ibsen to Brecht. Gran Bretaña: Penguin Books, 1973 .

- *Hacia muchos socialismos*, La Cultura en México, marzo 19, 1986, no. 1257.
- *The Long Revolution*. Gran Bretaña: Penguin Books, 1961.
- *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980 .
- *Los significados de reproducción*, en La nueva sociología de la educación. México, SEP/El Caballito, 1986, pp. 131- 156.

WORRINGER, Wilhelm. Problemática del arte contemporáneo. Buenos Aires : Nueva Visión, 1958.

ZEMELMAN, Hugo. Conocimiento y sujetos sociales. Contribución al estudio del presente. *Jornadas III*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológico, 1987.s.