

EL EON ROMANTICO Y SUS RETOMBÉES MARXISTAS

Francisco José Martínez (UNED y FIM)

¿Quién nos salvaría de la civilización occidental? (G. Lukács, *Teoría de la novela*, Prólogo de 1962).

Los síntomas de titubeo, de oscilación e inseguridad, cuando han aparecido en el arte, han solido coincidir con épocas de honda perturbación espiritual. ¿No será, pues, lícito suponer una íntima relación entre la inquietud de las formas y el desasosiego de los espíritus, y deducir de ello que ciertos rasgos artísticos puedan ser expresión y reflejo de la incertidumbre espiritual de los tiempos y del extravío de las almas? (M. L. Caturla, *Arte de épocas inciertas*, p. 33)

1.- Romanticismo como crítica del capitalismo

... su crítica romántica de la civilización industrial no aspira a la restauración pura y simple –a sus ojos imposible e indeseable– del pasado precapitalista, sino al advenimiento de un mundo nuevo (concebido por la mayor parte de ellos como una sociedad sin clases ni Estado) donde se recuperen todavía ciertas cualidades sociales, culturales y humanas de la *Gemeinschaft* antigua. (M. Löwy, *Redención y utopía*, 219).

Ya desde su origen en la Ilustración, si no tenemos en cuenta la proto-modernidad del Renacimiento y Barroco, la Modernidad se vio acompañada de su sombra, producto de su autorreflexión y conciencia de sus límites. Esta sombra, que podemos denominar romanticismo, tenía dos versiones: una directamente antimoderna que suponía el retorno a lo premoderno; y otra que podríamos denominar, anacrónicamente, postmoderna, por ir detrás de la modernidad recogiendo su legado positivo y además por ser consciente de sus carencias y costes. En ese sentido, y retomando el enfoque de Eugenio d' Ors sobre el Barroco que lo consideraba un modelo intemporal más que una determinada época histórica, podemos considerar que la oposición ilustración/romanticismo se ha repetido, desde su primera aparición histórica a fines del siglo XVIII, varias veces en la historia occidental. Mariátegui nos habla de la sucesión de ciclos clásicos y románticos: en los primeros se despliegan las formas hasta su degeneración, en los segundos “la vida recupera su energía y su impulso” y desborda las formas caducas (Mariátegui, 1970, 26). Nuestro autor retoma a Picabia y opone los periodos clásicos a los periodos románticos, las épocas de conservación a las de revolución: el clasicismo es “sereno, regular, apacible”, es el momento de la elaboración y el desarrollo de un estilo; en cambio lo romántico es “tempestuoso, desordenado caótico”; es el momento de la destrucción y de la exploración de lo nuevo (Mariátegui, 1977, 61). En este sentido romanticismo designaría no tanto un estilo o una época determinada histórica sino más bien una actitud, lo que permite afirmar que se puede ser romántico de muchas maneras, incluso de una clasicista. Romántico sería un exceso de sensibilidad, una exacerbación de los

afectos, como respuesta a una época desquiciada (Caturla, 2021,73). A fines del siglo XIX también se da una reacción antipositivista y mística que tuvo su expresión artística en el simbolismo y el decadentismo entre otros movimientos. En los años veinte se da una oposición entre el positivismo y determinismo cientificista y un neorromanticismo antimoderno que tuvo en el fascismo y el nazismo su expresión de derechas, y en el expresionismo y el romanticismo marxista de Bloch, el joven Lukács, e incluso Mariátegui, su versión de izquierdas. Por último y como resultado del mayo del 68' también se dio una reacción contra la modernidad capitalista dominante que ya se pudo llamar propiamente postmoderna y en la que se enfrentaron una antimodernidad como la del papa Wojtyla y una postmodernidad de izquierdas en las figuras de Lyotard, Vattimo y Sousa Santos entre otros¹. El modelo, pues, se repite: una modernidad dominante capitalista, positivista y mecanicista por un lado, y luego una postmodernidad antimoderna que no ha sido nunca moderna y que aprovecha los fallos de la modernidad para rechazar en bloque su legado, especialmente lo más progresista: los anhelos de libertad, igualdad y fraternidad y las aspiraciones democráticas universales, y una postmodernidad que continúa los impulsos liberadores de la modernidad siendo consciente, no obstante, de que dicha modernidad no ha sido universal, sino parcial, que no ha afectado a todos los aspectos de la vida humana por igual y, sobre todo, que no ha sido sin costes.

La postmodernidad actual se puede, pues, integrar en una serie de épocas históricas inestables, ingravidas, indefinidas, vacilantes, inciertas, fluidas, líquidas, inseguras, inquietas, oscilantes, divergentes, sinuosas, de curvatura variable, espirales, indeterminadas, fronterizas, equívocas, confusas y confundentes, desconcertantes y desconcertadas, errantes, trashumantes, evasivas, indecisas, vacilantes, zigzagueantes, desazonadas, sin raíces, frágiles, y que cultivan la “complacencia en el equívoco” y lo monstruoso, que intentan “evitar la sensación de permanencia de las cosas” (Caturla, 2021, 21 y 94). Épocas que comprenden el gótico flamígero del siglo XV, el manierismo, el romanticismo, los años veinte y treinta del pasado siglo con el cubismo y el surrealismo, y la postmodernidad propiamente dicha. Estas épocas de crisis cultivan el irrealismo, la separación de la realidad, unas veces por fuga y ascensión hacia lo divino y otros como consecuencia de haber perdido pie respecto a la propia realidad (Caturla, 2021, 45). Estas épocas presentan una falta de tensión vital y este antivitalismo se traduce en unas forma estéticas pasivas, invaginadas. (Caturla, 2021,46)

Los impulsos que se pueden recuperar del romanticismo en todas sus apariciones postmodernas, que no antimodernas, se centran en la idea de un hombre completo que ha reconciliado su razón con los sentidos y los sentimientos y que rechaza la mutilación a la que la modernidad capitalista ha sometido a los individuos; en un “racionalismo de la contingencia “que rompe con el “racionalismo abstracto” y se hace concreto y existencial en la figura por ejemplo de Dionisos (Bloch, 1991, 354-358); en la idea de una sociedad fraternal y democrática humanizada; y en una relación con la naturaleza que no se limite a su explotación unilateral sino que tenga con la misma una relación estética, de contemplación, y una interacción con ella que busque su desarrollo armonioso y sostenible, y no su esquilma.

¹ A. Ruiz Ceballos en su artículo “Mariátegui y la modernidad de la postmodernidad” sitúa la postmodernidad en continuidad con “el ambiente cultural postpositivista y postracionalista de fines del siglos XIX y comienzos del siglo XX” en tanto que una revolución esporitulaista y esteticista contra el culto a la Razón y la Ciencia. (CEME, Archivo Chile, disponible en internet: https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/html/Mariátegui_jc.html)

2.- Marxismo, Romanticismo y Modernismo

El término modernismo es un término ambiguo y polívoco que cambia según los contextos espaciales y temporales en los que se da. Reflexionar sobre el modernismo es fundamental para el marxismo, ya que, por un lado el marxismo es un hijo del modernismo y de la modernidad en tanto que ésta desarrolla la Ilustración entendida como la lucha contra la ignorancia, la superstición y la esclavitud mediante un proceso de liberación en el que el conocimiento de la realidad juega un papel central; pero al mismo tiempo el marxismo es una crítica teórica y práctica al modelo predominante de modernización que ha desarrollado el capitalismo y mantiene una posición ambigua frente al modernismo artístico y las vanguardias, como veremos posteriormente. Por eso se puede decir que el marxismo, como el freudismo, son críticas modernas a la modernidad, son postmodernismos *avant la lettre*, si se entiende por postmodernidad una modernidad consciente de sus límites y de sus costes. Conviene distinguir entre modernización económica y técnica, modernidad ética y política, y modernismo estético y cultural, aunque a veces el término modernidad comprende los tres aspectos aludidos.

Las categorías artísticas y culturales como barroco, modernidad, etc. pueden ser tomadas de forma sistemática, ahistórica, como momentos del desarrollo del arte o la cultura en diversos momentos históricos, o pueden considerarse desde el punto de vista histórico como describiendo un momento único del desarrollo de la humanidad. Nosotros vamos a considerar la constelación de categorías que expresan lo moderno como conceptos históricos aplicables en sentido estricto a una etapa determinada de la historia de occidente: que empezaría sobre el siglo XVI y llegaría hasta nuestros días, teniendo sus puntos culminantes de 1850 a 1950.

La modernidad –cuya genealogía ha trazado de forma magistral H. Jauss (Jauss, 1976,13-81), y que sufrió una serie de transformaciones a través de las diferentes etapas de la modernidad estética (Jauss, 1995,11-63)– se articula en “un todo coherente”, según nos recuerda Berman, y supone “la unidad entre vida y experiencia”, como muy bien supieron verlo el Goethe de *Fausto* y el Marx del *Manifiesto* (Berman, 1988, p. 81). Esta unidad estructural supone que la modernización económica y social va de la mano con el modernismo cultural, aunque a veces se presente a éste como el contrapunto y la crítica de aquella. La modernización y el modernismo se caracterizan los dos por su carácter profundamente revolucionario, ambos contribuyen a disolver las viejas creencias y formas de vida tradicionales y ambos embarcan a la humanidad en un proceso indefinido de cambio constante y acelerado. En resumen, Modernismo alude al proceso de revolución que tuvo lugar en la literatura, las artes plásticas, la arquitectura, el cine, etc. en torno al cambio de siglo, es decir al nacimiento y desarrollo de las vanguardias artísticas que es un proceso paralelo con la modernización económica pero que no coincide exactamente con la misma.

Lo moderno tiene diversas manifestaciones. En el campo económico y tecnológico tenemos los procesos de modernización que han venido marcados por el capitalismo. En el campo ético y político tenemos la modernidad, concretada en una ética universalista y una política basada en la democracia y la defensa de los derechos humanos. Por fin, en el ámbito cultural y artístico tenemos el modernismo entendido como la autonomización de la esfera estética y el despliegue de las distintas vanguardias artísticas. Nosotros aquí nos vamos a limitar a analizar las diversas visiones que desde el marxismo se han defendido en relación con el modernismo artístico, pero hay que tener siempre presente la relación modernismo, modernidad y modernización (Bell, 1977,23-25). Esta tripartición tiene su origen en Max

Weber y en su análisis de cómo la razón occidental se escinde en tres campos relativamente autónomos: la racionalidad teórica, científica y tecnológica; la racionalidad práctica, ética y política; y el gusto estético. Weber despliega y concreta la tripartición que ya Kant había introducido en la razón en sus tres críticas: la razón pura, la razón práctica y el juicio estético o en terminología habermasiana, racionalidad cognoscitiva-instrumental, moral-práctica y estética-expresiva (Habermas, 1985, 27). Los aspectos ligados a la autonomización del campo estético al que designamos como modernismo tienen una cierta primacía en la noción de lo moderno, ya que en su origen la idea de modernidad surge en relación con la famosa ‘Querrela entre los Antiguos y los Modernos’ (Fumaroli, 2008) que tuvo lugar a principios del siglo XVIII y en la que los modernos ponen en cuestión la idea clasicista del privilegio de los modelos antiguos a los que los artistas se debían acoplar basándose en una idea de belleza no ya absoluta y eterna sino cambiante con los tiempos y por lo tanto relativa. Esta polémica resuena en la consideración de Baudelaire, uno de los principales teóricos de la modernidad artística para el que “lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, alternativamente o al mismo tiempo, la época, la moda, la moral, la pasión” (Baudelaire, 1995, 78). De los modelos clásicos solo puede sacarse “el arte puro, la lógica, el método general”, pero la circunstancia imprime la originalidad del presente en la obra artística dotándola de modernidad, como muy bien supo ver Benjamin (Benjamin, 1972, 100). Habermas en su análisis de Baudelaire y de Benjamin afirma en su estela que “solo bajo el disfraz que es el vestido del tiempo se nos muestra la belleza eterna (...) La obra de arte moderna está bajo el signo de la unión de lo auténtico con lo efímero” (Habermas, 1991, 21). Como nos recuerda Octavio Paz, (Paz, 1993, 10) el modernismo, y más en concreto la poesía moderna, tiene una historia: “su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis en el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX”.

El romanticismo puede considerarse como el primer avatar del arte moderno, y por lo tanto como la primera aparición del modernismo. El romanticismo a partir de la teorización de Scheler puede verse como “la autoexperiencia de un yo descentrado” que ha roto todos los vínculos sociales y vive en el autogozo de la interioridad absoluta. Esta autonomización extrema de la experiencia estética ha definido, pues, al modernismo desde sus orígenes. Ya desde el romanticismo el arte modernista se propone como forma de vida específica, libre de ataduras y abierto de forma esencial a la experimentación y la innovación constantes. A partir de la mitad del siglo XIX esta emancipación del arte hace que deje de ser representativo (el arte de representar) y los colores, las palabras y los sonidos, en tanto que medios de la producción artística y de la expresión del creador, se transforman por sí mismos en elementos estéticos; el contenido deja paso a la forma como el verdadero fin artístico. Tratando de forma reflexiva los materiales y la técnica el artista modernista abre un ámbito de experimentación, de innovación y de juego creador que convierte el arte en un trabajo creativo libre de toda sumisión a la mimesis. Pero precisamente el imperativo de originalidad y de novedad constantes conlleva una sumisión a la moda y un peligro de sucumbir a lo efímero.

Lafargue investiga sobre los gustos literarios de Marx y destaca que lo que más le gustaba eran los clásicos: Homero, Esquilo, Dante, Shakespeare, Diderot, Goethe y Heine; en las novelas prefería a Cervantes y Balzac y entre los modernos a Alejandro Dumas y Walter Scott. Respecto al romanticismo, no le gustaba el francés, especialmente Chateaubriand, criticaba a Wagner por la deformación de la mitología alemana y prefería a Shelley sobre

Byron (Marx, Engels, 1972, 191-198). De todas formas, su valoración de la literatura (Lifshits, 2018) era más del contenido que de la forma, aunque, como nos recuerda Mehring, Marx en aspectos artísticos no tenía prejuicios políticos o de clase, "lo cual no quiere decir que estuviera de acuerdo con el "esteticismo puro", tan propenso a confundirse con el indiferentismo, o incluso el servilismo, en política" (Mehring, 2013, 535-536). Frente al arte puro, particularista, introspectivo y apolítico representado por el romanticismo maduro nuestros autores retomaron del movimiento 'La Joven Alemania' la idea de tendencia, pero integrando los aspectos puramente estéticos con los aspectos morales y políticos de la obra de arte. Marx rechazó también el idealismo pequeño burgués de Sue en su obra *Los misterios de París*. Su predilección por los clásicos no hacía de Marx un clasicista ya que le gustaban autores como Shakespeare y Cervantes, más cercanos a lo barroco que al clasicismo (Demetz, 1968).

M. Löwy (2001) acerca a Marx al romanticismo no tanto por la forma literaria sino por la crítica que el mismo desarrolla del capitalismo a partir de modelos del pasado, como el comunismo primitivo que, junto a Engels, recuperaron al final de sus vidas. Según Löwy, el romanticismo es: "una protesta cultural contra la civilización capitalista moderna, refiriéndose a valores sociales, culturales, políticos, religiosos, precapitalistas, o premodernos, o preindustriales"; la estima que nuestros autores tenían por escritores como Balzac, Dickens, Ch. Bronte y Mrs. Gaskell se basaba en su romanticismo, es decir en la crítica que llevaban a cabo del capitalismo a partir de valores pasados destruidos por éste. Marx compartía con estos autores románticos la idea de la dialecticidad del progreso, es decir, la idea de que el mismo era contradictorio ya que tenía unos costes y que incluso presentaba en algunos aspectos una cierta regresión. En un intercambio de cartas de 1868 entre Marx y Engels sobre el antropólogo alemán G.L. von Maurer, Marx dice que la crítica al capitalismo no es una vuelta nostálgica a la edad media sino que hay una crítica que se remonta hasta el comunismo primitivo y que lamenta la pérdida del sentido comunitario que ha entrañado el progreso capitalista.

Continuando con M. Löwy, por su parte Engels afirma sobre el mismo tema: "Tenemos que superar el preconceito de la filosofía de las Luces, del siglo XVIII, según el cual a partir de la Antigüedad, de la Edad Media, hubo un constante progreso para lo mejor. Esta visión nos impide ver el carácter contradictorio y antagonista del progreso real, y también los elementos de regresión social". Aquí nuestros autores constatan el carácter contradictorio, dialéctico del progreso que supone también una regresión en algunos aspectos, como la pérdida del sentido comunitario y la pérdida de la idea del valor de uso de los objetos eclipsado por el predominio capitalista del valor de cambio. Respecto a la idea de comunismo, nuestros autores lo presentaban como la recuperación a otro nivel de algunos aspectos centrales del comunismo primitivo, como la idea de comunidad y de solidaridad igualitaria en un nivel evolucionado de las fuerzas productivas que recogiera los avances del capitalismo. Como nos recuerda C. Gould la libertad se desarrolla a través de la historia: en las sociedades precapitalistas solo hay libertad para unos pocos; en el capitalismo el individuo goza de una libertad personal basada en la dependencia objetiva y solo en la sociedad comunista podrá desplegarse una individualidad social libre basada en el paso del reino de la necesidad al reino de la libertad lo que permite el autodesarrollo del individuo (Gould, 1978, 165-175). Como vemos Marx describe esta última etapa, la comunista, con ciertos tintes románticos. También es romántica la crítica marxiana a la cuantificación y mecanización capitalista. De igual manera, Marx critica la idea de un progreso lineal y uniforme para todos los pueblos y analiza

las posibilidades revolucionarias de la comuna rusa en sus escritos tardíos, así como los efectos contradictorios del colonialismo inglés en la India e Irlanda (Löwy, 2001).

Volviendo al ámbito estético, hay que tener en cuenta que la aproximación de Marx a la estética partía de la consideración de la especificidad del arte y de su desarrollo desigual respecto de la producción material y que se ocupó esencialmente de la condición del arte y el artista en la sociedad capitalista y, por último, del papel esencial del arte en el libre desarrollo del individuo. Las consideraciones acerca del lenguaje artístico y de la autorreferencialidad del arte moderno, en su caso el romanticismo, le eran ajenas, lo que no obsta para que tuviera una especial sensibilidad para el lenguaje y que él mismo desarrollara un estilo idiosincrático muy cuidado, preciso y a la vez con un amplio uso de figuras retóricas como la metáfora y, especialmente en sus escritos de juventud, el quiasmo. Como nos recuerda H. Arvon, las reflexiones de Marx y Engels sobre cuestiones estéticas comparten con la estética hegeliana el centrarse sobre los contenidos procurando evitar tanto el formalismo como el psicologismo sin caer sin embargo en un sociologismo vulgar: “la estética marxista es pues necesariamente una estética del contenido; se opone, en este sentido, a todas las estéticas de lo gratuito y del juego arbitrario y a todos los formalismos” (Arvon, 1970, 41). Las posiciones estéticas de Marx y Engels podrían considerarse como una defensa del realismo y la mimesis, definido por cuatro criterios fundamentales como nos recuerda Lunn: tipicidad, individualidad, construcción orgánica de la trama y presentación de los individuos a la vez como sujetos y objetos de la historia (Lunn, 1982, 38). Pero esta tendencia realista se acompañaba de un análisis del arte como trabajo, como producción, y de un reconocimiento de las aportaciones del arte a la construcción de una sociedad más humana en el futuro.

El llamado marxismo occidental desarrolló las intuiciones de Marx sobre la estética y el arte confrontándolas con el desarrollo del arte moderno, especialmente con el despliegue de las vanguardias artísticas que tiene lugar desde finales del siglo XIX. Las riquezas de estos desarrollos del marxismo en el campo estético se explican también por la necesidad de desplegar la investigación en campos no directamente políticos para evitar el enfrentamiento con los dirigentes. Esta exigencia fue especialmente fuerte en los marxistas relacionados con la III Internacional.

Para E. Lunn (1982), las características principales del modernismo sobre las que van a discutir los autores marxistas son: la autoconciencia y autorreflexión estética; la utilización del montaje, la yuxtaposición y la simultaneidad como principios compositivos de las obras artísticas; la paradoja, la ambigüedad y la incertidumbre que presenta la realidad en la modernidad; la deshumanización y la desintegración del sujeto como realidad individual integrada (pp. 47-51). La cultura del modernismo surge como consecuencia de la crisis de la sociedad burguesa liberal. El impresionismo, el simbolismo, el expresionismo, el cubismo, el constructivismo, el futurismo, el surrealismo son los distintos estilos modernistas que se van sucediendo en el fin de siglo y décadas posteriores. El modernismo es una cultura artificialista y urbana y su escenario suele ser la gran metrópolis capitalista, vista como elemento seductor o como elemento aterrador, pero en cualquier caso imprescindible. Es un rechazo de la mimesis clásica y de la autoexpresión romántica en aras de la objetivación y despersonalización de la realidad.

Ya desde la revolución rusa se puede ver en la estética de inspiración marxista una doble tendencia en su relación con el arte en general y con el arte moderno en particular: una, más clásica y clasicista, centrada en los contenidos y más atenta a los aspectos políticos de las

obras artísticas, y otra más abierta respecto a las innovaciones formales introducidas por el modernismo en sus distintas facetas. Las dos tendencias, sin embargo, comparten la necesidad de recuperar la herencia de la cultura burguesa, aunque filtrada de diferente manera: para unos habría que retomar los contenidos y las ideas y para la otra también la forma –solo la tendencia más radical del *Proletkult* quería acabar con toda huella de la burguesía y crear una cultura proletaria desde cero–. Las dos tendencias también pretendían contribuir a la creación de un arte y una cultura socialista abierta a las masas más amplias, pero mientras que las tendencias clasicistas eran conservadoras en el nivel formal, las tendencias más favorables a la experimentación vanguardista querían poner en contacto a los obreros con los productos más refinados y experimentales de las vanguardias. Esta oposición se da ya entre Lenin (1975) y Trotski (1924), más clásico y atento a los contenidos el primero y más abierto y fascinado por las proezas formales de movimientos, como el futurismo o la Bauhaus, el segundo. Lenin se sitúa en la estela de la estética rusa de Bielinski y Tchernycheuski volcada sobre el contenido y sobre los aspectos morales y nacionales de las obras artísticas, mientras que Trotski se abre al futurismo y al formalismo.

G. Lukács es el exponente más destacado de la tendencia clasicista por su rechazo al experimentalismo que consideró siempre como un esteticismo decadente y su defensa de la literatura clásica, en la línea de Marx y Lenin. Frente a este clasicismo defensor de la gran Kultur burguesa de Goethe a Thomas Mann, autores como Bloch, Benjamin y Brecht defendieron la necesidad para el marxismo como teoría y para la política socialista el recuperar las innovaciones técnicas del expresionismo y el surrealismo, por ejemplo, para construir un arte capaz de contribuir a la lucha antifascista (Burger, 1987). La conciencia de que la realidad moderna es fragmentaria es lo que hace que estos autores defiendan que un arte que sea capaz de representar dicha realidad no puede ser realista en un sentido clásico, decimonónico, sino que tiene que utilizar técnicas nuevas, especialmente el montaje. El cambio de la propia realidad a representar y expresar exige un cambio en las técnicas representativas mismas. Mientras que Brecht y Benjamín (y posteriormente Sánchez Vázquez) fueron sensibles a esta necesidad, Lukács fue más reacio a admitir dichas innovaciones técnicas: “Lukács define por tanto la salud por la unidad de la forma y por el carácter distinto de los géneros; la decadencia -la modernidad- por la disolución de la forma y por la confusión de los géneros” (Reszler, 1976,114). Todos los autores marxistas estaban de acuerdo en la necesidad de utilizar el arte para luchar contra el fascismo, pero las discrepancias se centraban en los medios para conseguir ese fin. Para unos había que desarrollar un arte realista que retomara los modelos clásicos, mientras que para los otros había que utilizar medios nuevos adaptados a los nuevos tiempos (Lunn, 1982, 91-150).

En los años 30 tuvo lugar un debate sobre el expresionismo (Machado, 2016; Vilar 2011) que enfrentó a Lukács con Bloch y Brecht entre otros. Lukács rechazaba el expresionismo como una crítica subjetiva, abstracta y bohemia a la burguesía basada en la destrucción y la ruptura total, crítica alejada de la realidad que se consideraba incognoscible y caótica. Frente al mismo defendía el realismo, un poco antes de que la URSS declarara el realismo socialista como el estilo oficial de la literatura soviética. Bloch respondió a Lukács criticando el subjetivismo, pero también el realismo naturalista y chato. Mientras que unos consideraban el expresionismo, y en general las tendencias vanguardistas y modernistas, como una decadencia que conducía al fascismo, los otros apoyan el modernismo como la mejor manera de adaptar formas nuevas y revolucionarias a los contenidos contemporáneos en una forma que superara la dicotomía entre forma y contenido, entre formalismo y contenidismo, y lo consideraban útil

no sólo para oponerse al nazismo sino también para construir el realismo nuevo que tenía que orientar la literatura socialista. El expresionismo se oponía al arte burgués, era antifascista y proponía una reconstrucción tras su fachada nihilista y destructiva. Para sus críticos, en cambio, era subjetivista, elitista, formalista y experimental, centrado en la destrucción de la forma y carente de compromiso social, basado en una crítica abstracta de la realidad. Lukács opone realismo y expresionismo y en general toda vanguardia modernista. El expresionismo refleja la realidad visible en la superficie mientras que el realismo marxista tiene que mostrar la esencia detrás de las apariencias. Los expresionistas eternizaban el caos y la inhumanidad que veían sin proponer alternativas. La literatura modernista para el autor húngaro es decadente, subjetivista, abstracta, inmediateista, sin contenido y su técnica favorita, el montaje, presenta una realidad caótica e inconexa en la que las partes se han independizado del todo y es además incomprensible. El realismo, al contrario, responde a las preguntas humanas y es comprensible por las masas. Para Bloch el Expresionismo no se basaba tanto en lo arcaico como intentaba integrar lo ya-no-consciente con lo todavía-no-consciente; no aludía tanto a lo irracional en sí mismo considerado sino más bien a la racionalidad inscrita en lo irracional; no mostraba una falta de objeto sino más bien descosificaba los objetos. El Expresionismo era una revuelta todavía burguesa, una conquista intramitológica de la mitología, un intento por destilar la luz presente en la oscuridad de la opresión. Era un esfuerzo por explorar los misterios de la humanidad y conectar al hombre con el mundo y al mundo con el hombre; un intento de combinar imágenes arcaicas con una imaginación revolucionaria (Bloch, 1991, 238,245).

B. Brecht y A. Seghers defienden la literatura modernista vanguardista porque para ellos el realismo tiene que incluir lo fragmentario, lo experimental y la abstracción, así como fantasía, creatividad y originalidad. Ambos rechazan que se imponga un solo estilo y encima trasnochado como modelo para la literatura socialista. Para Brecht el mantenimiento de las viejas formas expresivas también es formalismo. Hay que distinguir entre los esfuerzos dirigidos a entender las obras de arte y los esfuerzos dirigidos a dar las reglas de composición de las novelas actuales. Estos pueden ser el monólogo interior, el distanciamiento, el montaje que buscan incidir sobre los receptores para que adopten una postura crítica. La obra socialista tiene que ser popular, comprensible, pero también enriquecedora de las formas de expresión populares, aceptando el punto de vista de las masas, pero corrigiéndolo y ampliándolo, recogiendo las tradiciones, pero innovando. Si la realidad no es estática, el realismo tampoco lo es. Brecht distingue entre ‘ser popular’ adaptándose a lo que hay, y ‘el proceso de volverse popular’ mediante la transformación del público receptor. Mientras que para Lukács la obra de arte tenía que ser cerrada gracias a la conciliación impuesta por el autor omnisciente, para Brecht la obra tenía que ser abierta para que el público la completara mediante la reflexión y su actuación fuera del escenario. Al humanismo clasicista de Lukács se opone la estética de la producción de Brecht (y de Benjamin) generadora de un humanismo modernista, tecnológico y científico; al elitismo organicista e idealista burgués de la Kultur, añorada por el húngaro, se enfrentaba el plebeyismo abierto a la cultura popular urbana y maquinista del alemán. Contra la idea del arte como reflejo de la realidad, para Brecht el arte era una construcción de la realidad. Frente a Hegel y Goethe, Brecht se vuelve hacia los materialistas ilustrados franceses del XVIII. Contra todo subjetivismo idealista individualista e introspectivo, Brecht se centra en el dinamismo de las estructuras sociales colectivas, en el comportamiento social activo de los personajes. El modernismo de Brecht se sitúa en la estela

del constructivismo y del cubismo, mientras que se separa del simbolismo y el expresionismo ya que no le satisface la mera transformación poética y metafórica de la realidad.

Por su parte, Walter Benjamín mostraba una ambigüedad en relación con la modernidad entendida como la crisis de la cultura tradicional que se situaba entre la consideración lukácsiana de la modernidad como decadencia y el optimismo de Brecht acerca de las posibilidades que el modernismo suponía para el arte socialista. Benjamin constata la desaparición del aura debido al efecto de las nuevas tecnologías sobre la cultura. En línea con el Marx de *El Manifiesto* Benjamin entiende esta pérdida del aura como efecto del desencantamiento del mundo moderno analizado por Weber, como pérdida del halo teológico, idealista. La reproducción de la obra de arte por medio de la fotografía y del cine destruía la unicidad de la obra de arte, pero permitía su disfrute por las masas. La técnica permitía superar las distancias espaciales, temporales y sociales, entre aquí y allá, entre ayer y hoy y entre lo alto y lo bajo. La reproductibilidad técnica separa lo reproducido de la tradición en la que estaba inserto. La función social del arte cambia, en lugar de fundamentarse en el ritual pasa a fundamentarse en la política (Benjamin, 1989, 22-31). Este pensador logra articular la estética modernista con el materialismo histórico y con la tradición judía de la cábala de una forma *sui generis* que transforma todos estos componentes en una síntesis original. Su especificidad reside precisamente en esta compleja articulación y olvidar algunos de los elementos tergiversa su obra, aunque creo que el componente materialista y marxista es el dominante frente al cabalista. En la estela de Baudelaire, Benjamin describe la experiencia de la vida en las grandes urbes capitalistas, especialmente París, donde los individuos se ven sometidos a una serie de shocks continuos en un tiempo discontinuo y no evolutivo centrado en el aquí y ahora del instante mesiánico (Benjamin, 1972, 132). El fin de la tradición abre para Benjamin perspectivas catastróficas y mesiánicas a la vez.

En nuestra época Galvano Della Volpe y, entre nosotros, Adolfo Sánchez Vázquez (2005) se abrieron a las aportaciones de la vanguardia, no limitándose al clasicismo. En esto se sitúan, en la estela de Benjamin, Adorno y Brecht más que en la de Lukács y claramente opuestos al realismo socialista de corte soviético a partir de los años sesenta. El autor comunista italiano destacó la importancia de los medios expresivos de las distintas artes y la necesidad del estudio de los aspectos formales de las mismas, de sus poéticas específicas. Los fenómenos artísticos presentan unos rasgos semánticos definidos y se insertan en el conjunto de la cultura mediante una dialéctica semántico-formal específica. Para Della Volpe se trataba de establecer una estética científica y materialista que resaltara los aspectos cognoscitivos y racionales del arte en contra de todo privilegio de cuño romántico otorgado a la fantasía y a la intuición. El método de esta estética tiene que ser “el método científico-materialista, no el método de hipóstasis o abstracciones apriorísticas, genéricas, viciadas o estériles, sino el método de ‘abstracciones determinadas’, o históricas, y, por tanto, funcionales y científicamente rigurosas” (1967, 62) Dicha estética trataría de establecer la lógica específica del objeto específico, en este caso de los productos artísticos; lógica que supone la elaboración de una pluralidad de significados, o polisentidos, que se superponen a los significados propios del lenguaje cotidiano. El autor italiano analizó las obras simbolistas de Mallarmé, el cubismo de Picasso, el cine como arte de nuestro tiempo, etc.

Por su parte Sánchez Vázquez se educó en las vanguardias artísticas y literarias de los años veinte lo que le permitió ser consciente del agotamiento de la burguesía y de la impotencia de un capitalismo que tiene que acudir al fascismo para retardar su caída, así como de la

necesidad de una nueva cultura en la que vanguardia artística y vanguardia política vayan unidas creando nuevas formas de vida y no solo de arte. De todas formas, la adhesión de Sánchez Vázquez a la vanguardia no le hacía compartir su esteticismo deshumanizado, ni la apuesta por lo infrahumano de algunos surrealistas. Logro combinar los hallazgos formales de la vanguardia, como nuevos modos de expresión poética, con una apuesta clara por el humanismo solidario para con los más débiles. La reflexión de Sánchez Vázquez sobre la estética y especialmente sobre el modernismo ha pasado por diferentes fases: años 60-70; estudio de las relaciones entre arte y revolución y de la revolución en el arte; años 70 y 80, reflexión sobre la conciencia artística y crítica de la mercantilización del arte; años 80 y 90, crítica del clasicismo y eurocentrismo y paso de la teoría de la recepción a la teoría de la participación. En sus estudios la experiencia estética en general y la fruición del arte en particular tiene una dimensión utópica en tanto que al expresar la esencia humana genérica libre de las constricciones sociales y económicas prefigura esa relación con las cosas y de los hombres entre sí que sólo podrá realizarse en el comunismo, cuando el hombre pase del reino de la necesidad al reino de la libertad. En ese sentido, Sánchez Vázquez, como el propio Marx, se sitúa en la gran tradición occidental que apuesta por el arte y la estética como el despliegue de las mayores potencialidades de la esencia humana, su universalidad y genericidad.

Desde su perspectiva, la Modernidad es vista como un proceso de diferenciación y autonomía de las diversas esferas, presidido por un dinamismo y un cambio incesantes, por un enfoque primordialmente racionalista y progresista, con una fuerte tendencia hacia el universalismo y que pilota un proyecto de emancipación. La modernidad estética se ve continuada, radicalizada y autocuestionada en los movimientos de vanguardia del siglo XX. La continúan por su espíritu de ruptura, innovación y emancipación; la radicalizan en una utopía estético-social que piensa que el arte por sí solo puede cambiar el mundo; la cuestionan al propugnar la disolución del arte en la técnica o en la vida cotidiana. Museo y mercado son las dos instituciones que estructuran el arte moderno. Las vanguardias han realizado una parte de su utopía: la propiamente estética y formal, pero no han logrado la transformación de la vida, debido fundamentalmente a su sumisión al mercado. En nuestra época se da una escisión entre un arte elitista y un arte de masas con funciones económicas e ideológicas. La vanguardia ha producido una mera subversión estética, aislada de la realidad social, que ha sido integrada en la academia y por el mercado, poniendo en peligro la libertad de creación. Intentos de escapar a la mercantilización y al museo como el arte conceptual y las performances, no lo han logrado del todo y son recuperadas continuamente por el mercado artístico.

Sánchez Vázquez respondió a la llamada de la vanguardia artística especialmente la de Picasso y una vez en México, se encontró con el muralismo mexicano y, posteriormente, con la política cultural de la revolución cubana. Como siempre su análisis de la vanguardia estaba concretado en las condiciones históricas y sociales y planteaba al mismo tiempo la relación entre la revolución artística y la revolución política. Entrando en su posición sobre el modernismo podemos recordar que este pensador lleva a cabo un análisis semiológico del arte abstracto al que considera un lenguaje artístico significativo que estructura signos (líneas y colores) para transmitir significaciones que no derivan tanto de una referencia a lo real como de “un modo peculiar de presentar esta referencia”. Estas formas organizan el campo perceptivo sin pasar por una referencia figurativa a lo real. El análisis de la obra pictórica de Lam es un ejemplo de las posiciones de Sánchez Vázquez ante esa vanguardia recibida fuera

de Europa. La aproximación a la obra de Wilfredo Lam no se puede hacer a partir del arte como representación verídica de la realidad; tampoco a partir de la idea del arte como expresión subjetiva, emocional del artista. El enfoque del vanguardismo cubista y surrealista quizás sea más útil, pero tampoco suficiente. El arte de Lam es un 'acto de descolonización' que aprovecha el vanguardismo pero va más allá. Su arte es un lenguaje que se sitúa entre el realismo y la abstracción, como el de Picasso, Matisse y Miró entre otros, un arte que da cabida a través de los medios de la vanguardia europea de un mundo no europeo, la unidad de hombre y naturaleza de las Antillas. Al no ceder “a la representación directa ni al subjetivismo romántico ni al juego de formas en la búsqueda del hecho plástico autónomo”, Lam consigue, sin embargo, presentar la profundidad de lo humano en el mundo que le ha tocado vivir empleando los logros del arte vanguardista contemporáneo (Sánchez Vázquez, 1996,150).

No se contempla la disolución del arte en la vida sino una socialización del arte, tanto en su recepción como en su producción, con la perspectiva de una estetización general de la vida cuando la alienación debida al capitalismo se disuelva en el socialismo. La socialización de la producción artística hace que el proceso creativo sea permanente, no acaba con la producción del objeto sino con su consumo creativo por diversos públicos. Se propone pasar de la estética de la recepción a una estética de la participación, “entendiendo por ésta la intervención del receptor en el proceso creador mismo al afectar con ella a la obra no sólo en su aspecto significativo, sino también como objeto sensible, material, dotado de cierta forma”. (Sánchez Vázquez, 2005,79), es decir, en el artefacto y no solo en la obra. La cibernética ha abierto la posibilidad de esta estética de la participación en la que el receptor es coautor de la obra no solo en sus aspectos significativos sino también en sus aspectos sensibles y materiales. Los videojuegos y los viajes virtuales son ejemplos de cómo el arte juega con una realidad virtual que se despliega en un tiempo real y genera espacios ficticios. El receptor manipula y construye la obra concreta dentro de las posibilidades abiertas por el programa. De esta manera se consuma la superación que la estética marxista lleva a cabo sobre la estética del genio creador. La participación del receptor en la producción de la obra de arte democratiza la producción artística y va contra la idea del genio semidivino, aunque no se puede olvidar que estas intervenciones se dan en el marco de una industria cultural capitalista centrada no tanto en la creatividad humana como en la obtención de beneficio económico.

3.- El marxismo romántico de entreguerras (Lukács, Bloch y Mariátegui) como una postmodernidad avant la lettre

La crítica romántica del capitalismo va a seguir acompañando al capitalismo como su sombra, hasta que llegue el día bendito en que se acabe con el capitalismo (K. Marx, *Gründrisse*).

Los años posteriores a la Primera Guerra Mundial fue una época donde la crisis de la Kultur burguesa produjo la necesidad de buscar un nuevo rumbo. En esta encrucijada los focos fundamentales de atracción fueron; la modernidad occidental, tecnológica y democrática y el oriente ruso, primero en su aspecto místico a través de la novelística de Tolstoi y Dostoievski y posteriormente en su aspecto revolucionario posterior a *Octubre*. Los tres pensadores que vamos a tratar aquí sintieron profundamente la crisis cultural de la época y rechazado la tentación occidentalista y tras una época de decadentismo romantizante se orientaron hacia el

bolchevismo como opción de futuro y apertura a una nueva época. En el momento de la crisis pensadores como Simmel y Sorel fueron decisivos para nuestros autores por su crítica de la modernidad capitalista. Los dos reciben la influencia de Bergson que marca sus posiciones vitalistas y antipositivistas que se transfieren a sus seguidores marxistas. En los tres autores que vamos a considerar aquí la crítica decadentista de la modernidad fue el preludio de su paso al comunismo, Simmel influyó decisivamente en Lukács y Bloch, mientras que Sorel lo hizo especialmente sobre Lukács y Mariátegui.

El romanticismo revolucionario, al contrario del reaccionario, no es una mera nostalgia del pasado perdido sino más bien, un desvío por el pasado para iluminar un futuro utópico (Löwy, 2018 b). Como ya decía Mariátegui: “el romanticismo condena radicalmente el presente en el nombre del pasado o del futuro” (Mariátegui, 2007, 232). Lo fundamental, pues, de la actitud romántica es la crítica del presente; bien en un sentido pasadista, nostálgico, o bien en un sentido prospectivo al vislumbrar un futuro mejor. Por otro lado, el romanticismo reaccionario repudia el presente en nombre de la nostalgia del pasado, reivindica la aristocracia frente a la burguesía y rechaza los mitos de la democracia para restaurar los mitos de la feudalidad (Mariátegui, 1977,14). Lo romántico se sitúa, así, en la conjunción del deseo, la subjetividad y la utopía, como sucedió posteriormente en mayo del 68 (Passerini, 2002). Es la conjunción de la crítica económica y la crítica cultural, crítica artística (según Boltanski), crítica de la explotación económica y de la alienación vital. El romanticismo no se agota en sí mismo, sino que prolonga su individualismo crítico del presente en otros movimientos posteriores, como el simbolismo o el decadentismo que no han sido sino “estaciones románticas”. Y lo han sido también las escuelas modernistas en los artistas que no han sabido escapar al subjetivismo excesivo de la mayor parte de sus proposiciones.

Será, recién, la épica revolucionaria del socialismo –ese “nuevo romanticismo”– la que se liberará del individualismo: “El romanticismo del siglo XIX fue esencialmente individualista; el romanticismo del novecientos es, en cambio, espontánea y lógicamente socialista, unanimista” (Mariátegui, 2007, 256-265). En este romanticismo marxista de los años veinte y treinta se produce una reacción idealista que une un hegelianismo antipositivista, anticientificista y antimecanicista con un eticismo místico y voluntarista antieconomicista, recibido a través de Bergson y Sorel. El romanticismo para estos autores, como afirma el más anarquista de ellos, Gustav Landauer, no era tanto una nostalgia por el pasado, ni un medievalismo, como una reacción contra el filisteísmo de la burguesía, es decir contra su vulgaridad, estrechez y mezquindad (Löwy, 2018,142). El romanticismo revolucionario y anticapitalista de los autores aquí tratados es la síntesis del idealismo alemán que aporta su racionalismo y la sensibilidad romántica, y no supone en absoluto el rechazo antirracionalista de la ilustración *in toto* sino de su corrección mediante una inflexión hacia el romanticismo y su reevaluación de la sentimentalidad humana y el anhelo de una nueva relación más pacificada, más cualitativa que cuantitativa, con la naturaleza. En estos autores se combina la admiración por la Revolución Francesa, el idealismo de Kant, Fichte y Hegel, con la recuperación de la *Naturphilosophie* romántica y schellingniana y del esteticismo del *Frühromantismus* de Schlegel y Novalis.

Simmel desarrolla una visión trágica de la modernidad debido a que los productos culturales creados por los individuos se objetivan en unas estructuras que al final someten a dichos individuos. La cultura objetiva se impone sobre la cultura subjetiva, la *Kultur* se impone sobre la *Bildung*; los productos de la vida, las formas, se configuran como una más-

vida (*merh-leben*) que al final se impone como un más que la vida (*merh-als-leben*) sobre la propia vida. Para este autor la modernidad se configura a partir de la mercancía, la metrópolis y las transformaciones del individuo concomitantes al desarrollo de la cultura monetaria del capitalismo y el surgimiento de la ciudad moderna. Simmel pasa del paradigma de la producción al paradigma del consumo en sus análisis de la modernidad. Frente a Weber que analiza el aspecto psicológico del hombre moderno como productor y empresario capitalista, Simmel se ocupa del individuo moderno como consumidor sometido a la moda. A la alienación del trabajador se une la alienación del consumidor, ya que pasamos de ser esclavos del proceso de la producción a ser esclavos de los productos. Las cosas se rebelan y forman una costra de necesidades, costumbres y exigencias exteriores que se imponen sobre la autarquía del individuo y lo someten al exterior impidiendo su desarrollo interno centrípeta (Simmel, 1977, 610-611). La presión exterior sobre los individuos provoca la fragmentariedad de su experiencia y la falta de sentido de sus existencias. Frente a esto solo el arte y la estética permitirían cierto sosiego y conciliación ante el torbellino loco de la modernidad. Mientras que Lukács desarrollará su noción de alienación a partir de Weber, Benjamín y otros autores de la escuela de Frankfurt se centrarán en los fenómenos del consumo, la moda y la metrópolis capitalista. La subjetividad desaparece en los dos ámbitos ya que los productores anodinos producen para consumidores también anónimos e impersonales. La huella del productor desaparece del producto que está destinado a ser adquirido también por consumidores impersonales y anónimos. Simmel interpreta la modernidad desde un punto de vista psicologista, es decir a partir de la visión que el individuo tiene de los fenómenos, a partir de la disolución de lo sólido exterior en la fluidez de la conciencia subjetiva interior, como el imperio de lo nuevo, lo fragmentario y lo estético.

Respecto a Sorel sus aportaciones fundamentales a los marxistas románticos aquí considerados son: la recuperación de la importancia del mito en la lucha social; la apuesta por el sindicalismo revolucionario; y la reevaluación de la violencia. El impacto sobre Benjamín fue decisivo en la oposición entre violencia mítica, fundamento del poder político y estatal, y la violencia divina, revolucionaria, 'medio puro' de la acción política opuesta a la violencia estructural del Estado y la clase capitalista, que retoma la oposición soreliana entre la Fuerza (estatal) y la Violencia (revolucionaria), aunque Benjamin sitúa el mito en el lado negativo de la oposición frente al aspecto positivo de la divinidad, base de su mesianismo. La recuperación positiva del mesianismo como aspecto clave de la divinidad permite a Benjamín oponerse tanto al positivismo ilustrado como a la antiilustración reaccionaria basada en el mito. Benjamin, siguiendo a Cohen y a Rosenszweig, recupera la religión basada en la revelación como un tipo de verdad que remite al logos y que se opone tanto a lo profano, propio del positivismo ilustrado, como a lo mítico, base del romanticismo reaccionario.

Sorel fue un crítico de la modernidad en el sentido de rechazar el progreso, el positivismo, el utilitarismo, el cartesianismo y, a partir de Bergson y W. James, critica el evolucionismo parcial y defiende el mito, las imágenes y la intuición con clara conciencia de la contingencia de los hechos históricos que impide que un conocimiento adecuado del presente permita predecir con seguridad el futuro, debido a su radical imprevisibilidad, lo que denota su claro antiutopismo. El movimiento histórico se expresa mejor a través de imágenes que se articulan en mitos movilizadores que mediante conceptos. Mitos sociales como el de la revolución que no se pueden descomponer en tramos sucesivos sino que se dan de golpe, en bloque, como un todo indivisible. Sorel alimenta el antiparlamentarismo de los marxistas románticos al oponer la evolución gradualista propia del socialismo parlamentario la revolución en bloque

marxiana que él relaciona con la huelga general que supone la llegada del mundo futuro. La idea soreliana de revolución presenta dos caras; la blanquista que supone la adaptación a las circunstancias, y la propiamente marxiana que se refiere a un cambio ideal global, en bloque, expresado en imágenes. Para Sorel el blanquismo es la revuelta de los pobres contra los ricos dirigida por una minoría revolucionaria, mientras que la revolución marxiana era la revolución del proletariado como clase productora, disciplinada, unida y organizada. Bergson está presente en Sorel a través de la idea de que el movimiento es un todo indivisible y de su noción de la huelga general como un acto que produce una serie de imágenes evocadoras en bloque y de forma intuitiva, antes de todo análisis racional, de los sentimientos que imponen el socialismo a la sociedad moderna. Sorel recupera la idea de evolución global de Bergson, indivisible y contingente, así como el papel de las imágenes, la intuición y los sentimientos, factores irracionales, pre-reflexivos, en la lucha política que el marxismo dominante de su tiempo de cuño positivista y determinista había preterido (Lacasta, 1994,335-343).

3.1. El joven Lukács: del misticismo trágico al bolchevismo

El joven Lukács defendía un misticismo antimoderno que unificaba a Dios y la comunidad en clave antiindividualista y antirracionalista cartesiana basada en la recepción del misticismo hasidita retomado por Buber y el misticismo ruso, procedente de Tolstoi y sobre todo de Dostoievski, muy vigente en el círculo weberiano que en esos años nuestro autor frecuentaba junto con Bloch, y que era el sustento espiritual de su crítica de occidente como individualista y carente de alma. Del misticismo el joven Lukács extraía un rechazo radical del mundo y la esperanza de trascenderlo de golpe mediante un milagro; ahí reside su mesianismo (Löwy, 2014, 43-44, 47). Lukács (y Bloch) contemplan la revolución de octubre como la superación del orden social burgués entendido como el dominio de la burocratización, la mecanización, el militarismo y el imperialismo en dirección a un nuevo mundo en el que reine el espíritu y el alma pueda vivir de nuevo (Löwy, 2014, 53-54). Ambos autores se consideran herederos de los anabaptistas en su crítica de lo existente como algo que no se ajusta a su ideal ético y como defensores de la bajada inmediata del reino de Dios a la tierra.

La posición anímica del joven Lukács se muestra muy bien en el Diario que escribió entre 1910 y 1911 durante la época de su relación con Irma Seidler. En esta época y ante la imposibilidad práctica de cambiar la situación de su país nuestro autor se enfrenta al dilema entre esteticismo o eticismo, entre Dostoievski o Kant: Si no es posible transformar la realidad social solo podemos intentar cambiar nuestro interior. Su apuesta estética se basa en la autonomía de las formas respecto de la vida en la línea de la obra de Dilthey de 1905, *Experiencia y Poesía*, traducida al castellano como *Vida y Poesía*, mientras que su eticismo trata de realizar en la historia el deber ser y distingue dos éticas: una ligada al deber ser y otra que responde a “los imperativos del alma”. En esta época Lukács se repliega en un ascetismo que renuncia a la vida para consagrarse a la obra.

Como subraya L. Goldman, Lukács en *El Alma y las formas*, defiende una posición trágica que opone al mundo realmente existente, entendido en la fórmula fichteana como “la época de la pecaminosidad consumada”, un mundo ideal absoluto, la idea de una vida auténtica en oposición a la vida concreta cotidiana, alcanzado mediante un milagro, milagro primero místico y luego político al encarnarse en la revolución bolchevique. De esta manera reinterpretaban la idea de la torre de Babel como un intento no tanto de llegar a los cielos

desde la tierra como de hacer descender los cielos sobre la tierra en línea con el anabaptismo analizado por Bloch en su *Thomas Münzer*. En esta obra se defiende la importancia del ensayo como estilo literario situado entre la ciencia y la poesía, se distingue entre el poeta y el crítico entendido como platónico y se retoma la posición de Kierkegaard en su idea de “poner puntos fijos bajo las transiciones constantemente oscilantes de la vida y diferencias de cualidad absolutas en el fundido caos de los matices” (Lukács, 1975,62). La vida no se sujeta a ningún sistema y se articula en tres estadios discontinuos, estético, ético y religioso, entre los que solo se puede pasar mediante un salto, a través de una ruptura radical. Lukács retomará de Kierkegaard la radicalidad del *aut-aut*, de lo uno o lo otro, rechazando cualquier compromiso, la apuesta por lo absoluto a pesar de que conlleve la pérdida de la felicidad. En Novalis ejemplifica el autor la filosofía romántica de la vida. En Jena los primeros románticos se disponen en un mundo caótico marcado por los ecos de la Revolución y las conquistas de Napoleón construir una nueva cultura armoniosa y completa. Lukács querrá hacer lo mismo: crear una nueva cultura que entronque con la antigua *Kultur* puesta en crisis por la *Zivilisation* capitalista, en ese sentido es romántico. La imposible revolución real solo deja espacio a una revolución espiritual, una babel espiritual cuyo único cimiento fuera el aire. Buscaban una ética, una forma de vida, y para ello necesitaban una nueva mitología y religión. Su anhelo es la *Bildung*, una formación basada en la poesía, tendente a un panpoetismo, ya que para ellos, como dice Novalis, “la poesía es el modo de acción peculiar del espíritu humano”. Se trata de la edad de oro, pero no una edad de oro pasadista sino una meta futura cuyo alcance es un deber ser para todo el mundo. Esa edad de oro por venir sería “una época que no conozca ya ninguna imposibilidad” donde se unifique la unidad y la universalidad y eso solo es posible en la poesía, de ahí su panpoetismo. La vida para ellos es una poesía hecha acción.

La vida es una anarquía, una mezcla confusa que nunca alcanza la conclusión, algo que permanece siempre alejado de su esencia. Frente a la vida empírica, la vida verdadera es siempre irreal, siempre imposible. Por ello la posibilidad de la tragedia es la cuestión del ser y la esencia. El ser no es tanto una propiedad de todas las cosas como un juicio de valor y un principio de jerarquización de estas. Por ello la paradoja de la tragedia es cómo se puede hacer viva la esencia, ya que al dar forma a los hombres les quita la existencia meramente vital y los eleva a la esencia, al ser-perfecto. Lo trágico es solo un instante que interrumpe el transcurso ordinario del tiempo. La tragedia supone la destemporalización del tiempo ordinario, la unificación del pasado, el presente y el futuro. La tragedia se sustrae al transcurso temporal y establece un reposo, de manera que sus partes más que sucesivas son copresentes. El mundo de la tragedia no tiene nada que ver con el mundo empírico y su esencialidad hace que el realismo destruya los valores formales y vitales del drama trágico. La tragedia es la puesta en forma de los puntos culminantes de la existencia, de sus últimos objetivos y de sus límites últimos. La sabiduría que pone en pie la tragedia es la sabiduría de los límites. En la tragedia el límite vital se confunde siempre con la muerte, al contrario que en la vida real que no se alcanza nunca el límite y que en la mística que ha saltado ya el límite y por eso elimina la realidad de la muerte. En cambio, en la tragedia la muerte, el límite por antonomasia, es inmanente, y está presente en todos los acontecimientos. En la tragedia, lo singular al elevarse hasta su límite supremo se adecua con su idea y se convierte realmente en ente. La tragedia toma de la totalidad de las vidas de los individuos solo el momento que ha llegado a ser destino. La conclusión es que “la forma es el juez supremo de la vida”. El poder dar forma es algo ético que juzga, lo que supone que en toda configuración, en toda dación de forma, está implícito un juicio de valor.

En sus esbozos sobre Dostoievski el joven Lukács opone la religión de Jehovah, institucional y autoritaria, al nihilismo ruso que llega al punto de sacrificar su alma por su proyecto político y ético antiautoritario aceptando la tragedia de la Juditt de Hebbel consciente de que Dios ha puesto el pecado en su camino y que sin embargo no puede resistirse. Lukács interpreta la posición de Dostoievski no tanto como un rechazo pasadista del presente burgués sino como el anuncio de un futuro revolucionario de una nueva vida en la que los bolcheviques construyan el sueño de Aliosha de una vida pura y libre.

El anticapitalismo romántico del joven Lukács no entraña ninguna nostalgia pasadista sino que apuesta por una ‘nueva cultura’ capaz de superar la destrucción de la Kultur a manos del capitalismo y la recuperación de sus principales logros pero en un contexto nuevo dominado por el socialismo y el predominio del proletariado. En ese sentido retoma la idea del joven Marx de que el heredero de la filosofía clásica alemana era el proletariado. No hay en Lukács la apuesta por el retorno a modos de producción superados sino todo lo más la recuperación de algunos valores cualitativos y comunitarios perdidos por el individualismo mecanicista capitalista.

Entre *El Alma y las formas* y la *Teoría de la novela* se insertan los escritos sobre *Filosofía del arte* y la *Estética de Heidelberg* en un camino tortuoso y complejo que hacen pasar a nuestro autor de la escisión trágica entre vida y obra a un utopismo eticista que sirvió de prólogo a su adhesión al marxismo y la afiliación al Partido Comunista. En *La Filosofía del Arte* se niega el presente en tanto que mera existencia no reconciliada con su esencia en aras de un futuro otro que pone como imperativo la conversión en ser del deber ser, en construir una realidad no desligada de su esencia (Lukács, 2015 b, XVIII). En ese empeño es esencial un arte entendido como primado de la forma que genera un supramundo de aire platónico (Lukács, 2015 b, XIX) que sobrevuela el mundo actual. En ese sentido el arte es esencialmente utópico ya que se basa en la nostalgia acerca de lo que no es pero podría ser: un mundo realmente humano. La obra de arte es al mismo tiempo un resultado y un don, algo gratuito, que supone un salto radical respecto de los esfuerzos del creador y que cae sobre él como una gracia (Lukács, 2015 b, XX). El arte es utópico en el sentido de que busca lo que no es todavía, la conciliación de la forma con su otro como ideal a conseguir (Lukács, 2015 b, XXXII). Las reflexiones de este Lukács inicial se esfuerzan en asegurar la autonomía de la estética, respecto de la lógica y de la ética, al igual que de la metafísica y de la psicología basándose en un neokantismo que combina de forma *sui generis* las aportaciones de Simmel, Dilthey, Weber y Lask. La autonomía de la estética analiza el aspecto de la creación así como el de la fruición artística y plantea la relación de la historicidad y la atemporalidad de la obra de arte introduciendo una reflexión sobre la temporalidad que rompe la continuidad del historicismo y que pone la esencia de la obra de arte en un más allá de la historia que interrumpe la continuidad temporal y supone el advenimiento de algo diverso a la historia misma. Sería algo parecido a la idea del devenir deleuziano que tiene la historia como su condición de posibilidad pero que no se reduce a la mera repetición sino que introduce la ruptura y la novedad mediante la singularidad. La obra de arte deja atrás la fugacidad y la fluidez de la experiencia y se eleva a una objetividad que se sitúa sobre los hombres y las épocas (Lukács, 2015 b, 25). La autonomía del arte exige no considerar la obra de arte como una mera expresión del sujeto creador y la dota de una normatividad propia (Lukács, 2015 b, 41). Cada obra de arte genera su propio espacio y su propio tiempo, heterogéneos respecto al espacio y al tiempo empíricos, que la convierte en una realidad completa que se puede experimentar de forma inmediata y concreta (Lukács, 2015 b, 72).

La *Estética de Heidelberg* presenta un matiz más hegeliano y no tan kantiano-fichteano como la *Filosofía del Arte* y sus capítulos presentan la esencia de la posición estética; la relación de equilibrio que se da entre sujeto y objeto en la estética al contrario del predominio respectivo del sujeto en la ética y del objeto en la lógica; y en la segunda parte el análisis de la belleza planteando su dialéctica trascendental, la noción lógico-metafísica de belleza de raíz platónica y neoplatónica y la idea filosófica especulativa y evolucionista de la belleza de impronta hegeliana. Un punto esencial de estos escritos es la distinción entre el ‘hombre entero’ de la experiencia común y el ‘hombre todo’, ‘completamente empeñado’, estilizado por el arte. (Lukács, 2015 c: 92,117,120). En este paso tiene una gran importancia el entendimiento intuitivo que permite ir más allá del mero sujeto cognitivo discursivo y conocer la realidad a través de otra realidad distinta de la primera (Lukács, 2015c, 230). Esta transformación del sujeto es el resultado de una fenomenología más hegeliana que husserliana y supone el camino que permite que el hombre ‘natural’ se transforme en el sujeto estético tanto en su aspecto creativo como en el receptivo (Lukács, 2015 c, 278)

En su *Teoría de la novela* nuestro autor describe la situación del hombre moderno como la de alguien situado en la escisión, separado de la vida y sin patria en la que recogerse. Aquí el influjo hegeliano se traduce en una historización de las categorías estéticas. Para lo que nos interesa aquí Lukács presenta la novela como la forma correspondiente a una época, la moderna, en la que el sentido ha dejado de ser inmanente a la vida, como lo era en la época griega caracterizada por su épica, pero que sigue buscando la totalidad. La epopeya da forma a una existencia que en sí misma era ya una totalidad mientras que la novela intenta construir una totalidad a partir de la vida oculta (Lukács, 2010, 54). La epopeya es la expresión de una comunidad lo que hace que en ella el héroe nunca es un individuo y que su ética sea comunitaria y no individual. Por el contrario el héroe de la novela se encuentra extraño respecto del mundo exterior y adquiere una individualidad autónoma. La novela supone ya la desaparición definitiva de lo orgánico y se configura como una abstracción. Frente al infantilismo de la epopeya la novela es la expresión artística de la madurez viril. La novela se instala en la disonancia entre la vida y la forma. Se basa en la ética y muestra no tanto el ser como el devenir que se convierte en un estado propio. La novela despliega la ironía como “La autocorrección de la fragilidad del mundo” (Lukács, 2010, 70). La forma externa de la novela es la biografía como objetivación de la oscilación entre un sistema que nunca puede captar la vida del todo y una vida que no alcanza nunca la completitud que se muestra siempre como utópica. La biografía es la exposición de la relación entre un mundo contingente y un individuo problemático. Esta biografía se despliega como un proceso de autoconocimiento y de autorreconocimiento del héroe que sale a buscarse y que a través de las aventuras se pone a prueba para poder encontrar su propia esencia. “La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios. La psicología del héroe de la novela es demoníaca” (Lukács, 2010, 84). Dado que la novela es una carrera de obstáculos su signo es lo demoníaco ya que los demonios son las divinidades de los obstáculos. La carencia de Dios exige la ironía en tanto que libertad del autor respecto a un Dios ausente como la condición trascendental del acto de dar forma, de crear objetividad en la obra. La novela del siglo XIX es la expresión del desacople entre un alma muy amplia y la estrechez del destino que le ofrece la vida, lo que la convierte en la novela de la decepción. La novela expresa la fragmentariedad tanto del héroe como del mundo exterior. Dicha fragmentariedad solo puede ser conjurada a través de la continuidad ininterrumpida del flujo del tiempo que homogeneiza los diferentes fragmentos. Tras la exposición de Goethe como reconciliación del idealismo con una vida prosaica la obra

concluye con la apertura a la novela rusa de Tolstoi y espacialmente de Dostoievski que ya empieza a dibujarse como la salida de los impasses derivados de la crisis de la Kultur burguesa. Solo el misticismo ruso primero y luego la revolución bolchevique se mostrarán para nuestro autor como la salida de dicha crisis histórica y cultural. La vuelta a la comunidad y a la naturaleza son la apuesta de la novela de Tolstoi que aquí retoma Lukács. Pero será en Dostoievski donde nuestro autor encontrará atisbos de ese mundo nuevo que rompe con la “época de la pecaminosidad consumada” que caracteriza nuestra época.

El joven Lukács defendía en su diálogo “La pobreza del espíritu” una noción de castas retomada de la mística hindú que separaba a los individuos en grupos aislados. Solo algunos a través de la gracia alcanzaban la bondad, es decir una vida lograda, más allá de las formas culturales objetivas mientras que el resto solo podía llevar una vida cotidiana inauténtica o como mucho producir un mundo de formas objetivas (A. Heller, 1972, citado en Löwy, 1979, 107). Las castas se refieren a los tres tipos de vida que se distinguen precisamente por su diversa posición frente a las formas, es decir, frente a la cultura, al espíritu objetivo. La vida viva carece de forma, se encuentra más allá de las formas, la vida corriente más acá y “la bondad es la posesión de la gracia: es poder superar las formas” (Lukács, 2015 a, 164). La obra nace de la vida, pero va más allá y se vuelve contra ella, deviene inhumana. La pobreza de espíritu supone la renuncia a sí con el objeto de realizar la obra, una obra que tiene una relación fortuita con el creador pero gracias a la que dicho creador se convierte en necesario (Lukács, 2015 a, 172). La creación de la obra transforma al ‘hombre entero’ (der ganze Mensch) de la realidad vivencial en el ‘hombre en su plenitud’ (der Mensch’ganz’), el hombre de la esfera estética, hombre esencial y normativo que se ha despojado de todo lo episódico, que ha convertido la vida en forma al precio de perderla.

El joven Lukács retoma de Sorel su antipositivismo misticista y especialmente su crítica del Estado. En unos apuntes sobre Dostoievski de 1915 define el Estado como una “tuberculosis organizada” (Löwy, 1997). Este antiestatismo radical se conjuga con visiones apocalípticas anunciadoras de la Parusía. Lukács conoce la obra de Sorel a través de Ervin Szabo impulsor de una tendencia sindicalista revolucionaria en el socialismo húngaro basada en una concepción eticista e individualista de la revolución. Es precisamente esta posición eticista que sitúa el *sollen* sobre el *sein* y que rechaza todo compromiso lo que les aproxima a autores como Szabo y Sorel, así como la gran poeta Endre Ady. En esta época era el neokantismo y el fichteísmo la epistemología que servía de soporte a este eticismo extremo basado en el predominio absoluto del *sollen* sobre el *sein*, en su radical trascendencia e independencia respecto de todo lo que existe y en el rechazo de cualquier ética de la responsabilidad que supusiera la reconciliación con lo dado. En esta época Lukács oponía la ética primera basada en las instituciones a la ética segunda basada en las ordenes de la propia alma. Con el gran poeta compartía no solo el rechazo del feudalismo conservador sino también el del progresismo burgués, así como su rechazo de toda reconciliación con la realidad. También en el círculo de Weber se profesaba cierta simpatía por el anarquismo antiestatista y sindicalista de Sorel (Löwy, 1979, 43). En una conferencia de 1918 sobre “Idealismo conservador e idealismo progresista” Lukács subordina la política a la ética y habla de una ‘acción directa ética’, concepto que remite directamente a Sorel, del que que retoma su rigorismo moral, su rechazo del parlamentarismo y el reformismo de la socialdemocracia, su anticapitalismo romántico y su rechazo del individualismo burgués y sobre todo su visión apocalíptica del futuro (Löwy, 1979, 124). Para Löwy, Lukács, paulatinamente, se aparta del moralismo de cuño fichteano, y por lo tanto de Sorel, y se

acerca a la dialéctica hegeliana y posteriormente al marxismo bolchevique. Cuando este giro se haya concluido ya en los años 30 Sorel deja de ser considerado como un sindicalista revolucionario y pasa a ser considerado un irracionalista, precursor del fascismo, llegando a establecer un lazo teórico entre Bergson, Sorel y Mussolini. Este paso antisoreliano nunca lo dio Mariátegui en cambio que siempre mantuvo la importancia soreliana del mito y de la religión para el movimiento socialista.

Lukács debido a la influencia de la revolución de octubre transformó paulatinamente su rigorismo ético y mesiánico en un leninismo heterodoxo a través de una etapa intermedia ultraizquierdista, de 1919 a 1921, que Löwy separa en tres periodos (Löwy, 1979, 147): ultraizquierdismo ético, (Lukács, 2014), ultraizquierdismo político dentro del partido húngaro en 1920, en esta época concibe la Internacional como una entidad moral más que como una estructura política como una guía moral para la acción del proletariado tiene el carácter de un deber, una naturaleza teleológica y un ser ideal (Löwy, 1979, 157) y bolchevismo de izquierdas, artículos en *Die Internationale y Kommunismus*, de 1921, defiende que la disciplina no es una cuestión burocrática sino una cuestión ideológica, espiritual, política y moral (Martinez, 1987). El periodo izquierdista de Lukács acaba con el Tercer Congreso según Löwy. El año 1923 supone ya la superación del izquierdismo utópico de los años anteriores. En su adhesión al bolchevismo Lukács conserva un voluntarismo éticista de impronta kantiana y fichteana rebelde a cualquier concesión a la realidad cuyo objetivo último es la instauración de un orden mundial nuevo producto de la revolución proletaria: “Para la realización de la verdadera libertad resulta, en cualquier caso, necesaria la voluntad de un orden mundial nuevo, una voluntad que va más allá de las comprobaciones y legalidades y que no resulta derivables de ellas: la voluntad de un orden mundial democrático. Y esta voluntad es un elemento tan decisivo en la visión socialista del mundo que su eliminación podría en peligro la construcción entera. Esta voluntad hace del proletariado el redentor socialista de la humanidad (...) en el proletariado se ha hecho realidad aquel idealismo ético destructor de todas las dependencias terrenales (...) con el que Kant y Fichte quisieron cambiar -metafísicamente- desde la raíz el viejo Mundo” (Lukács, 2014). La posición de nuestro autor reúne aquí la tradición mesiánica que ve en el proletariado el redentor de la humanidad, de forma paralela como los cabalistas veían al pueblo judío como redentor de toda la humanidad con el idealismo ético kantiano-fichteano independiente del mundo y postulado como un deber ser categórico.

3.2. Bloch: milenarismo y sueños diurnos

Bloch retomó de Simmel la tragedia de la cultura moderna debida a la contraposición entre el alma y las formas en las que se objetiva: el alma es el oro y sus formas objetivadas simplemente el papel moneda. Bloch compartió con el romanticismo revolucionario de estos años el misticismo y el misticismo revolucionario dando mucha importancia al aspecto religioso heterodoxo del socialismo, pero al contrario que Marx, Engels y Rosa Luxemburgo, nuestro autor no recuperó la comunidad primitiva sino que rastreó los sueños diurnos y las aspiraciones de las culturas pasadas, especialmente las recogidas en las sectas milenaristas y heréticas cristianas (Löwy y Sayre, 2008, 169-187). Bloch considera que estamos al final de la modernidad y que el futuro tendrá que recuperar un catolicismo medieval, especialmente en sus versiones heréticas más que en su versión feudal (al contrario que los románticos reaccionarios), en una época dominada por el protestantismo,

(especialmente el calvinista que transformó la ética comunitaria del cristianismo primitivo en la religión de Mamon), base ética e ideológica del capitalismo, como muy bien supo ver Max Weber. Bloch retoma el medievalismo comunitario y herético, no el heráldico y nobiliario, como hace en cambio “el romanticismo de la nueva reacción” (Bloch, 2004, 314-315) y su recuperación de la religiosidad cristiana le opone de forma radical al filisteísmo burgués, banalmente ateo. Para Bloch el socialismo sería la instauración de una nueva iglesia que reanuda el flujo de la tradición que se proyecta hacia el Fin último (Löwy, 2018, 154-155). Este milenarismo le lleva al anarquismo, en la línea de Landauer, criticando duramente la idea de Estado, en tanto que la realidad anticristiana por excelencia. Bloch, como Landauer, otorgará un papel esencial al mesianismo judío en la revolución que se avecina, junto con los rusos y los alemanes. Una revolución entendida, también a la manera de Landauer, como el fin mesiánico de la historia, como su interrupción y la apertura a otra cosa. En su obra sobre Münzer se expone esta concepción de la revolución que no pretende mejorar las cosas sino “el fin de los tiempos” y la “irrupción del Reino”, que coincide con el quiliasmo de Joaquín de Fiori y con el milenarismo cabalístico que esperaba la restauración (*Olam Tikunn*) del reino de Dios. El objetivo de los anabaptistas era acabar con el trabajo y la *restitutio omnium*, la vuelta de las cosas a su primitiva perfección paradisiaca (Löwy, 2018, 159). Münzer entendía la buena nueva cristiana como el anuncio de que “seréis como dioses”, es decir el sueño de lo incondicionado, y así es un pasado que ilumina el futuro dando sentido a nuestro presente (Bloch, 2004, 293)

Para Adorno la filosofía de Bloch es expresionista (Adorno, 2009, 235-236) en el sentido de que constituye una crítica de la reificación producida por la Zivilisation capitalista, unida a una tendencia revolucionaria y una apuesta por el modernismo artístico como Brecht y Segher frente al clasicismo de Lukács. Bloch critica el maquinismo capitalista por ser infrahumano, por ir contra la vida y sobre todo por haber abandonado la imaginación. El capitalismo comparte con la civilización egipcia su culto de la muerte y su rigidez y se opone en esto al vitalismo organicista medieval. La producción mecánica con su abandono de los valores cualitativos en beneficio de lo meramente cuantitativo ha liquidado el trabajo artesanal, como muy bien han destacado Ruskin y R. Willians. De igual manera la utilización capitalista del maquinismo tiene que ser sustituida por una tecnología de alianza con la naturaleza que establezca una relación con la misma más cooperativa, más orgánica, una coproducción humano-natural. De todas formas hay que resaltar que el pasadismo blochiano está al servicio de la construcción de un futuro utópico que recoge los sueños y aspiraciones no conseguidas de la humanidad. Más que una mera vuelta al pasado es un intento de recuperar las ilusiones perdidas para construir algo nuevo, un futuro utópico que se puede vislumbrar en algunos rasgos del pasado que conserva su latencia y su potencial subversivo. Bloch busca una comunidad nueva en la forma de un socialismo que no haya perdido su fuerza mesiánica. Se trata, como muy bien expresa en *Herencia de nuestro tiempo*, de retomar la potencia de lo no contemporáneo para desarrollar el ideal socialista y no dejar estos restos arcaicos e imaginativos en manos del fascismo: se trata de “movilizar las contradicciones de los estratos sociales no contemporáneos contra el capitalismo bajo la dirección socialista... bajo la hegemonía proletaria”. Aquí vemos el bolchevismo de Bloch y su apuesta por el futuro socialista. Pero nuestro autor piensa que “el marxismo tiene una crítica de la razón pura para la cual todavía no se ha escrito una crítica de la razón práctica” (Bloch, 2004, 325) ya que el marxismo vulgar no ha reflexionado sobre el hacia donde ir y sobre el objetivo a alcanzar, y de igual manera critica el “iluminismo parcial” que aleja de sí los antiguos sueños heréticos

referidos a una vida mejor en lugar de validarlos y heredarlos” (ibídem). En última instancia lo que Bloch echa de menos tanto en los herederos de la ilustración como en el marxismo vulgar es el abandono del elemento voluntarista y de los anhelos religiosos de una vida mejor. El alma, el Mesías, el Apocalipsis están en la base, para Bloch, de la acción y del conocimiento y en ese sentido son “los a priori de toda política y toda cultura”(Bloch, 2004, 363)

La obra central de estos años es *El espíritu de la utopía* publicada en 1918 y reformada en la edición de 1923. En esta obra se plantea la cuestión fundamental del encuentro con el sí mismo (*Selbstbegegnung*) que pasa esencialmente por el encuentro con el Nosotros (*Wirbegegnung*), con la idea de que la única forma de superar el extrañamiento del individuo producido por el capitalismo como sistema de relaciones humanas basada en la producción y el intercambio de mercancías mediada por la forma dinero es a través de una nueva forma de producción colectiva más respetosa con la naturaleza. La obra critica “el romanticismo de la nueva reacción” privado de espíritu, no universal solo centrado en “la decadencia de Occidente” y en una “agonía irreligiosa” (Bloch, 2009, 4), con lo que comprobamos de nuevo nuestra hipótesis: frente a la crisis introducida por el positivismo y el capitalismo que hace que estos años sean vistos por Bloch como un desierto y un tiempo de peste, hay una respuesta romántica conservadora y reaccionaria, que pretende volver al gótico histórico, el heráldico-feudal, y una respuesta romántico revolucionaria que es la que defiende Bloch, como también su amigo Lukács, basada en la utopía: *incipit vita nuova*. Bloch en *Herencia de nuestro tiempo* vuelve a criticar lo que denomina “el socialismo del caballero” y su anticapitalismo reaccionario y patriarcal folclórico, con un misticismo estatista romántico-reaccionario y una fe ciega en la autoridad (Bloch, 1991, 147). En *El espíritu de la utopía* se despliega también una filosofía utópica que combina la filosofía de la historia con la ética y la política y que despliega dos conceptos esenciales: “la tiniebla del instante apenas vivido”, o sea, “la tiniebla del hic et nunc” y “el saber no todavía consciente” dirigido a “lo todavía no devenido”. Por un lado se destaca la oscuridad del momento presente y por otro se vuelca hacia lo todavía no desarrollado pero cuya tendencia y latencia se perciben ya. Esta filosofía utópica se basa no en los sueños nocturnos referidos al pasado y analizados por Freud sino a los sueños diurnos, como anhelos utópicos dirigidos ahí al futuro. No se trata del “Ya no” sino más bien del “todavía no”. Esta filosofía utópica pasa por el análisis del ornamento cuyos extremos históricos son el cristal geométrico egipcio ligado a la geometría y la muerte, al triunfo de la naturaleza inorgánica sobre la vida, y la vida y la resurrección que explota en el gótico, como revitalización de lo inorgánico, y se retoma en el barroco y que desaparece en el siglo XIX. El ornamento es una indicación de que es posible a través de las artes figurativas intentar un reencuentro con el sí, rompiendo con el maquinismo, en dirección a una técnica humanista, no dirigida a la ganancia. Pero la clave utópica está en la música que por su radical apertura es un viaje hacia la utopía de nosotros mismos, una marcha hacia el encuentro con el Sí. La música es una nostalgia, pero no de un país abandonado sino de una tierra inexplorada, una nostalgia del futuro y no del pasado (Bloch, 2009, 197). También se trata la idea de problema a partir de una idea clásica de la filosofía como asombro y admiración ante lo que hay que generar preguntas que se enfrentan a las respuestas disponibles. La filosofía es la puesta en pensamientos de “este cielo cristalino de la realidad renovada” (Bloch, 2009, 222) en el que “la nueva Jerusalén entra en la antigua Roma” (Bloch, 2009, 224). Esta filosofía pretende ir más allá del cartesianismo mediante un “racionalismo del corazón” y busca la salida por Oriente ya que el camino ético y espiritual señala en esa dirección: *Ex Oriente lux*.

(Bloch, 2009,219-220). Este nuevo racionalismo es el producto de un espíritu-éxodo que entiende el conocimiento como “una fuerza explosiva y contraria al mundo, dirigida hacia el éxodo y no hacia el origen del mundo” (Bloch, 2009, 263), es decir, dotada de una fuerza utópica. El anhelo humano como inquietud y como sueño diurno no se dirigen hacia el mundo pasado, subsistente, sino hacia un mundo nuevo todavía por venir pero que ya está latente en el presente que ya tiende hacia él. La obra se cierra con un capítulo expresionista “Karl Marx, la muerte y el apocalipsis” en el que se despliega una concepción del marxismo como utopía concreta y apocalíptica en el sentido de que la génesis no se encuentra en el inicio sino en el final, ya que el mundo justo y verdadero todavía no ha aparecido y es tarea nuestra contribuir a su generación. Esta visión apocalíptica concibe el mundo como un experimento, todavía no concluido, y por lo tanto abierto, no conseguido ni tampoco fallido. El libro lo considera el propio Bloch un libro *Sturm und Drang*, es decir prerromántico y expresionista (Bloch, 2004, 372-382). La utópica búsqueda del Si mismo parte de la oscuridad del instante vivido y de la forma del problema inconstruible en dirección a una universalidad unificadora antipositivista. Bloch critica el iluminismo clásico porque ha perdido el mesianismo que es su secreto (Bloch,2004, 292).

Herencia de nuestro tiempo es una reflexión sobre el surgimiento del nazismo y las carencias de la política comunista frente al mismo, basadas fundamentalmente en el abandono de los elementos no contemporáneos que presentaban contenidos capitalistas y que fueron abandonados a los nazis. De igual manera un racionalismo romo abandonó lo Irracional al fascismo. De esta manera se fracasó en la movilización de los estratos no contemporáneos, campesinos, comerciantes, pequeños burgueses, en clave anticapitalista bajo la dirección del proletariado, y de igual manera se ridiculizó los elementos irracionales en lugar de intentar ocuparlos (Bloch, 1991,2). Es un análisis de la coyuntura que constata como la decadencia se articula con el surgimiento de algo nuevo que se presenta de una forma muy compleja, y cuyo desenlace Bloch conjetura que “no será burgués” (Bloch, 1991, 1). El libro trata desde un punto de vista marxista la cuestión del herencia que el movimiento revolucionario ha de tomar de la burguesía y no solo de sus momentos ascensionales sino incluso de su actual decadencia. Bloch retoma los análisis de Kracauer sobre los empleados y su psicología, especialmente como su proletarización real se ve enmascarada por la falsa conciencia de su pertenencia al centro burgués, facilitada por el hecho de que su relación con la producción directa es mucho más remota que la de los verdaderos proletarios. Su falsa conciencia los separa de los proletarios y su anticapitalismo queda reducido a pegar a los judíos por considerarlos usureros. Estos estratos sociales que podían haber sido integrados políticamente por el proletariado en realidad fueron ‘distraídos’ de la dirección correcta y ‘di-vertidos’ por y hacia el nazismo. La categoría central del libro es la de “lo no contemporáneo” concentrado principalmente en el campo y en las profesiones artesanales típicas de la pequeña burguesía. Esta noción parte de la base de que “no todas las personas existen en el mismo Ahora”: lo hacen de forma externa pero no vitalmente; tienen mala disposición hacia el presente, aunque pertenecen a él. (Bloch, 1991, 97, 104).El campo, base de una fascinación mítica y reaccionaria por la tierra, fundamento de una fascinación por la persistencia de lo ctónico, se convirtió en un frente sólido, la Alemania secreta, frente a Berlín como encarnación de la metrópolis moderna capitalista. El viejo dios Pan se rebela contra el homo faber. Este culto de la tierra tiene ribetes mágicos, supone un rechazo de la racionalidad y además consagra las formas antiguas de propiedad. Su crítica de la ciudad y del capitalismo se enfrenta a la vez al proletariado y al capital industrial y financiero, de aquí su idealismo reaccionario y su aroma

anticapitalista engañoso. Precisamente es en este caldo ideológico en el que se formó el joven Heidegger, como hemos analizado en otro sitio². Estas corrientes tienen bases no solo económicas sino fundamentalmente ideológicas, inconscientes, apoyadas en la imaginación y la magia; constituyen una utopía reaccionaria, supersticiosa y mítica, que solo de forma aparente se opone al capitalismo. Estas posiciones son el fermento del fascismo que actúa a nivel político para contener al proletariado y a la vez para impedir la confluencia de las capas medias proletarizadas con el proletariado, mientras mantiene una relación pacífica con el gran capital, lo que hace de su pretendido anticapitalismo una falacia. Para Bloch el capitalismo en esos años mantiene dos verdades: una irracional y mítica para sus seguidores reaccionarios, y otra abstracta y mecánica en las fábricas (Bloch, 1991, 48-55). El nazismo es esa mezcla tan curiosa de modernismo tecnológico, industrial y económico muy avanzado por un lado, y de irracionalismo mítico y mágico por otro, resultado de su recepción sesgada y parcial de la modernidad: recepción sin reservas de la modernización tecnológica capitalista y rechazo de la modernidad ética y política, de la democracia, y del modernismo artístico, de las vanguardias culturales. Su base no es tanto una conciencia de clase clara, sino más bien una ideología basada en elementos inconsciente y subconscientes. El nazismo muestra lo superficial que es la capa racional de la edad moderna y como debajo de ella permanecen intocados los antiguos impulsos instintivos irracionales o pre-racionales, emotivos y afectivos, un remanente arcaico emocional oculto, capaz de llegar a la superficie en épocas de crisis. El voluntarismo es la base de un movimiento que se basa en la idea de que uno no sigue el programa que entiende sino el programa que ama; por eso lo peligroso del nazismo no es su teoría sino su energía. Precisamente el fallo del marxismo vulgar ha sido no tener en cuenta estos elementos irracionales y habérselos entregado al fascismo. Tanto Bloch, como Mariátegui, para quien el marxismo era “una espiritualidad agónica” (sobre gandi), a través de sus tendencias religiosas, míticas y místicas pretenden recuperar la potencia del mito y la emotividad para la revolución, como intentan, en otro plano, mantener las técnicas artísticas de la vanguardia para el arte proletario. Las masas proletarizadas víctimas del desarrollo capitalista veían como equivalentes la racionalización capitalista y un movimiento obrero guiado por la misma ideología positivista y mecanicista por haber abandonado los aspectos emotivos, voluntaristas de la política. Bloch, como Benjamín, considera que tanto el capitalismo como la socialdemocracia comparten la misma idea de progreso unilineal y mecanicista, producto de una pseudo-ilustración abstracta, frente al que erigen una concepción “polirítmica y multiespacial” de la historia con muchos desarrollos no controlados en los que los restos de modos de producción arcaicos con sus correspondientes ideologías coexisten con las más modernas y tecnológicas formas de producción. Estos estratos arcaicos son la base de un ‘anticapitalismo romántico’ que ve al liberalismo y al marxismo como dos aspectos de la misma realidad, ‘abstracta y mecanizada’. El romanticismo Nacional-Socialista se presenta como opuesto a la civilización moderna, como un ‘jacobinismo mitológico’ (Bloch, 1991, 62). El nazismo despliega una retórica basada no tanto en la verdad como en la sorpresa, y utiliza los elementos no contemporáneos presentes en Alemania para intensificar la lucha contra las formas racionales de existencia a partir de lo arcaico y lo primitivo defendiendo un “barbarismo decadente e histriónico”, que apuesta por lo natural

² “Heidegger entre el liberalismo, el nazismo y el bolchevismo”, en T. Oñate, J.L. Diaz Arroyo y P. Veraza (coordinadores), *Heidegger revolucionario: Crítica al Capitalismo, Arte y Políticas del ser. Pensamiento al margen*, ISSN-e : 2386-6098, Número especial, 2021, pp. 34-58.

que crece frente a lo artificial que se fabrica; por el campo frente a la ciudad, que se ve como el ámbito de las formas de vida materialistas y mecanizadas; por lo orgánico basado en la sangre y el suelo sede de la patria, según el ideario medieval feudal, precapitalista, frente a la idea moderna, liberal, del Estado heredero de los ideales de la Revolución Francesa. Los remanentes no contemporáneos declinantes, arcaicos, residuos de un pasado no actualizado y no resuelto en términos capitalistas se muestran como distantes y ajenos al presente y aparecen hoy como rabia acumulada. Nociones como hogar, suelo y nación son elementos tradicionales contradictorios con el Ahora capitalista que los ha destruido y no los ha reemplazado. El capital usa su contrario no contemporáneo como distracción de sus propias contradicciones actuales (Bloch, 1991, 108-109). Frente a esta situación Bloch defiende la 'triple alianza' entre el proletariado, el campesinado y la pequeña burguesía bajo la hegemonía del proletariado. Se trata de utilizar la contradicción de lo no contemporáneo en una nueva articulación que, mediante el despliegue de una dialéctica revolucionaria multi-capa, multi-temporal y multi-espacial, polirítmica, y de una idea de totalidad crítica y no-contemplativa, impida su utilización por la burguesía y transforme la rabia acumulada de un pasado no integrado en la conciencia de clase revolucionaria y en un futuro ya latente en el Ahora capitalista. A través de esta dialéctica y de esta totalidad la contradicción contemporánea impulsada por el proletariado enriquece su melodía con las variaciones debidas a las contradicciones de lo no contemporáneo. Pero no hay en Bloch nostalgia pasadista, él retoma la utopía implícita en el origen más que anhelar la vuelta de los arcaicos primeros tiempos; rechaza los tiempos pasados pero pone su atención en los contenidos encapsulados no devenidos todavía, no completados; en resumen no se apoya en el pasado consumado sino que apuesta por el camino mantenido hacia el futuro; defiende un Hoy genuino en el sentido de que contiene también un Mañana concreto (Bloch, 1991: 150,206). En ese sentido, nuestro autor prefiere los cuentos de hadas que expresan revuelta frente a lo que hay y anhelo de otra cosa, así como una anticipación de la felicidad por venir, mientras que las leyendas por su contenido mítico supersticioso al servicio del poder inducen a someterse y aceptar el destino (Bloch, 1991, 164). La irracionalidad y el neo-ocultismo, la superstición, el sinsentido y los arcaísmos místicos que resurgen en el fascismo incitando a un escapismo que genera canciones donde resuenan los tiempos remotos se aprovechan de las lagunas, vacíos y debilidades que presenta la ideología burguesa para responder a las preguntas vitales del individuo debido a su mecanicismo positivista y calculista y su abandono de la naturaleza. En resumen para nuestro autor los tres fundamentos del nazismo son: unas clases medias no contemporáneas declinantes; unos embaucadores que deforman las contradicciones producidas por lo no contemporáneo y las ponen al servicio del gran capital; y el declinar del capitalismo liberal (Bloch, 1991, 184-185).

3.3 Mariátegui: del decadentismo al socialismo iberoamericano

La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. (...) Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales (J.C. Mariátegui, 1972: 27).

Mariátegui es el otro autor romántico revolucionario que vamos a tratar. Se trata de un autor autodidacta, periodista, que en su juventud estuvo muy influido por el decadentismo y el

bizantinismo de finales de siglo lo que le hizo concentrar su atención en la estética, la mística y la religión, temas que no abandonó nunca. D'Annunzio, del que prefería la acción a la ideología, y el futurismo, considerado posteriormente como “un impetuoso y complejo afán de renovación”(Marinetti y el futurismo), influían mucho en los ambientes culturales en el que el joven Mariátegui se movía. Sufrió en estos años juveniles la impronta del impulso antipositivista simbolizado en el libro *Ariel* de José Enrique Rodó que dio lugar a la ‘generación arielista’ o ‘generación del novecientos’ surgida en 1905 en la Universidad limeña de San Marcos. En esta época se empezó a pensar que la crítica del positivismo era un paso necesario para la reforma social por ser el positivismo la base filosófica del poder oligárquico. A continuación estuvo en Italia expulsado por el gobierno peruano desde 1919 a 1923, se empapó de la cultura europea especialmente de la italiana y la francesa y cuando volvió a Perú continuó muy atento a las novedades culturales y políticas europeas. Su decadentismo esteticista juvenil, muy crítico con la sociedad moderna de su época, místico y religioso, evolucionó desde el misticismo intimista e individual de su juventud, dominado por el dolor y la tristeza productos del catolicismo barroco, primero hacia un misticismo colectivo, cuyo ejemplo más señero ve en Juana de Arco, mística dinámica inspiradora de luchas de masas, abierto al mesianismo y a la esperanza, y luego hacia el socialismo marxista. Su contacto periodístico con la realidad social de su país le lleva del yo a la política. Su inicial “esteticismo d’annunziano” inspirado por su amigo y maestro Valdelomar, evolucionó hacia un “criticismo socializante” que se expresó a través de la revista *Nuestra Época*, versión peruana de la revista *España*. Su marxismo, tamizado por Sorel y Croce, le permitió en los 7 ensayos utilizar el dato económico como “límite y control del voluntarismo espiritualista” (Terán,2016,22). Mariátegui es un pensador moderno que asumió el legado de la Ilustración pero puso en duda su base epistemológica desde un punto de vista vitalista, pragmático y relativista que lo convierte en un postmoderno *avant la lettre* y que le lleva a separar el programa socialista de la racionalidad que lo sustentaba(Ruiz Ceballos,2013). Mariátegui opuso a lo colonial y oligárquico de su tierra, primero el cosmopolitismo abierto a las influencias italianas y francesas, y posteriormente su visión indigenista y socialista de la realidad peruana, expuesta en los *Siete Ensayos*.

Abierto a la vanguardia desde su juventud, tras la vuelta de Italia mantuvo la idea de la libertad de experimentación en el arte y la literatura pero criticó también el puro formalismo vacío y pretendió siempre armonizar la estética con la ética: la experimentación con los valores humanos. Hablando de César Vallejo nuestro autor nos recuerda que “Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también” (Mariátegui, 2007, 259). Su cosmopolitismo se mantuvo durante toda su vida, hasta el punto de afirmar en la ‘Advertencia’ que inicia los *Siete Ensayos*: “He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales” (Mariátegui, 2007,6). El mismo conservó en su visión madura del marxismo las tonalidades historicistas y vitalistas, (gobertianas, sorelianas y bergsonianas), de su juventud. Este europeísmo de Mariátegui le impidió defender un indigenismo antioccidental. Su apertura a la diferencia la realiza desde el mantenimiento de los aspectos más salvables de la mismidad europea y norteamericana, como Walt Whitman, por ejemplo. Y así dice: “No renegamos, propiamente, la herencia española; renegamos la herencia feudal” (Mariátegui, 2007, 42). En este sentido, afirma también: “La destrucción de esta economía [la indígena] –y por ende de la cultura que se nutría de su savia– es una de las responsabilidades menos discutibles del coloniaje, no por haber constituido la destrucción de las formas

autóctonas, sino por no haber traído consigo su sustitución por formas superiores. El régimen colonial desorganizó y aniquiló la economía agraria incaica, sin reemplazarla por una economía de mayores rendimientos” (Mariátegui, 2007, 43) La crítica de la colonia es por haber sido, al contrario que la colonización inglesa de los Estados Unidos, más feudal que capitalista, más una mera conquista militar y religiosa que una verdadera colonización económica. Mariátegui resalta el carácter religioso, protestante y judío, de la formación de los Estados Unidos y su base individualista, pragmática y activista frente al feudalismo medievalizante de la colonización hispánica. Frente al racionalismo positivista decimonónico que pretendió disolver la religión en la filosofía, el pragmatismo del siglo XX reconoce un lugar al sentimentalismo religioso, mientras que Sorel, por su parte, afirma que hoy los mitos políticos y sociales pueden ocupar en la mente de los individuos un lugar equivalente al que ocupaban antes los mitos religiosos (Mariátegui, 2007, 160).

Su estilo fue periodístico y ensayístico lo que le supuso fuertes críticas por parte de los dirigentes de la III Internacional, pero que al mismo tiempo le situaba en la estela del joven Lukács en *El Alma y las formas*, de Bloch y de Musil y de Kracauer, por hablar solo de sus contemporáneos. En las “Palabras Preliminares” a *La Escena contemporánea* justifica su estilo periodístico y cinematográfico debido a que una sola teoría es incapaz de captar la totalidad de la escena contemporánea, es incapaz de seguir su movimiento: hay que explorarlo: “episodio por episodio, faceta por faceta”. Y además su visión no es aséptica sino partidista: “No soy un espectador indiferente del drama humano. Soy, por el contrario, un hombre con una filiación y una fe.” (Mariátegui, 2010, 83-84). El ensayo era un género literario centrado en la exposición y análisis de un aspecto concreto de la realidad y que se aborda sin ideas premeditadas sino más bien con el intento de seguir sus ondulaciones y ramificaciones y con el objeto de adoptar una posición subjetiva evaluadora del mismo, escapando del cientificismo y el positivismo. La defensa del punto de vista es enérgica en nuestro autor: “no soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones.” (Mariátegui, 2019, 6). A su labor de crítico cultural, dotado de una fuerte carga ética que poco a poco se fue transformando en crítica social, añadió una importantísima actividad editorial con las revistas *Amauta*, un hito señero de la cultura política iberoamericana y *Labor*, y una gran labor política como fundador del Partido Socialista del Perú, afiliado a la III Internacional, con cuyos dirigentes, no obstante, tuvo Mariátegui fuertes discrepancias.

Sus aportaciones al marxismo en español han sido esenciales. Se esforzó en comprender su época, una época enormemente compleja, que él consideró “romántica, revolucionaria y quijotesca”, y cuyo análisis no se podía abordar con el marxismo positivista y mecanicista de la II Internacional. Por ello construyó un marxismo original, heterodoxo, antipositivista, antimecanicista y antideterminista, muy influido por el historicismo idealista italiana y por la tradición sindicalista revolucionaria francesa, en el que recoge influencias de Gioberti, amigo también del joven Gramsci, del que adopta su método historiográfico y su idea del presente como historia, y de Sorel, del que adopta su idea de mito, su antiparlamentarismo y el sindicalismo revolucionario en primer lugar pero también de Croce, de quien toma la idea del marxismo como canon de interpretación histórica; Labriola del que recoge la importancia de la historia frente al economicismo, el enfoque ético y la importancia de la educación obrera; Bergson de quien toma el vitalismo y la intuición; de Spengler de quien toma la idea de la decadencia de occidente; de W. James con el que concuerda en cierto pragmatismo relativista y vitalista; y de Unamuno de quien toma su misticismo voluntarista y la noción de agonía, de

la vida humana como lucha heroica y como combate quijotesco. El mito es la base de la actuación revolucionaria y es más una convicción firme y la expresión de una voluntad que la descripción de un estado de cosas o una construcción intelectual como es la utopía. Desde el punto de vista político construyó un socialismo indio que tuviera en cuenta la tradición indígena y sus valores solidarios y comunistas intentando conjugar el comunismo preincaico con las aportaciones de la modernidad para impulsar un socialismo específico para las naciones indígenas americanas, especialmente el Perú. Su marxismo no pretende ser “calco ni copia” sino “una creación heroica”: la creación en nuestro propio lenguaje de una reflexión sobre nuestra realidad que dé lugar al “socialismo indo-americano”. Su marxismo es latinoamericano en el sentido de que articular las pretensiones universalistas de marxismo con su aplicación al caso concreto y singular de la realidad peruana de los años veinte. Se trata de la traducción del marxismo al lenguaje específico del socialismo indoamericano, que no indigenista.

Su marxismo presenta unas facetas vitalistas, activistas, pragmatistas donde resuena Nietzsche, Bergson, Sorel y el historicismo italiano. Es voluntarista y centrado en la praxis, sin pretensiones ontológicas ni epistemológicas y hace suya la conocida frase de Vasconcelos: “pesimismo de la realidad, optimismo del ideal”. Sin metafísica materialista ni filosofía de la historia y centrado en la especificidad del momento y del ámbito en el que se ejerce el análisis en el que el marxismo solo oficia de canon interpretativo en línea con la interpretación de Croce de la obra de Marx. Este interés por el pasado hace que su apertura al futuro desde el presente siempre tenga en cuenta las deudas contraídas con los pasados no cumplidos, truncados, derrotados que se mantienen latentes en el presente y que exigen, en términos benjaminianos, su redención. Pero su interés por el pasado no es pasadista sino que se inserta en el presente; no supone un ideal a recuperar sino más bien se contempla como una raíz del presente: “El pasado nos interesa en la medida en que puede servirnos para explicarnos el presente. Las generaciones constructivas sienten el pasado como una raíz, como una causa. Jamás lo sienten como un programa”(Mariátegui, 2007,283). Nuestro autor puesto a elegir entre el pasado y el porvenir se orientó hacia el porvenir, sin nostalgia, pasando de protagonizar “una escaramuza literaria” a combatir en “una batalla histórica” (Mariátegui, 2007, 292). Para Mariátegui los ideales humanos no son producto del cerebro ni siquiera de la imaginación humana sino que surgen de la vida, “de la realidad histórica presente” (Historia crisis mundial). Aquí vemos su historicismo y su vitalismo que le sitúan en el cruce entre Bergson-Sorel y Gioberti-Croce.

Mariátegui en su ensayo de 1925, “Dos concepciones de la vida”(Mariátegui, 1970,12-14) opone “la filosofía evolucionista, historicista y racionalista” basada en la idea de progreso a un retorno al espíritu de aventura, a los mitos heroicos, al romanticismo y al donquijotismo unamuniano.(Löwy, Mariátegui) Mariátegui retoma la idea de mito de Sorel en su crítica del positivismo como una noción encantada del alma que se opone al desencantamiento del mundo weberiano. En este sentido Mariátegui en “El hombre y el mito” interpreta la revolución como algo místico, religioso, basado no tanto en la ciencia como en la fe, la pasión y la voluntad, punto este en el que sigue a Giobetti que también consideraba, tras la experiencia de los Consejos de Turín, que la revolución estaba tomando un aire religioso basada en el espíritu de sacrificio y en un heroísmo idealista que iba más allá de los intereses materiales. Para nuestro autor la emoción revolucionaria es una emoción religiosa, la revolución y el comunismo son fenómenos religiosos. En consonancia, Mariátegui considera que una de las causas fundamentales del declive de occidente, que él analizó en la estela de

Spengler a la vuelta de su periplo europeo, reside en la carencia de mitos operantes por parte de la burguesía, en su falta de fe y de esperanza históricas (Ferretti, 2015,77). Para Löwy la noción de religión de Mariátegui reúne la idea de un reencantamiento del mundo, el reconocimiento de la necesidad de infinito que hay en el interior del hombre y la búsqueda de un fermento espiritual que permita el heroísmo revolucionario (Löwy, 2004). El autor peruano considera su época como neorromántica, basada en la vuelta del Héroe, del Mito y de la Acción, en detrimento de la burocracia y de la ciencia (Mariátegui, 2010,97). Mariátegui critica la mecanización del trabajo y en la línea de Ruskin defiende la noción del trabajo artesanal que él retrotrae al periodo incaico. El neo-romanticismo no surge del liberalismo individualista sino que tiene un alma socialista. En el mundo artístico el principal representante de este romanticismo de nuevo cuño sería el surrealismo entendido más que como un estilo artístico como “una protesta espiritual” contra la civilización burguesa racionalista. La religiosidad que nunca abandonó fue evolucionando desde un misticismo esteticista a través del que buscaba más el autoesclarecimiento y las emociones profundas de lo sublime que una relación directa con Dios. Ese psicologismo nunca abandonó su posición entre la religión. Incluso cuando considera la revolución y el comunismo como realidades religiosas con ello se refiere a ese aspecto de sentimiento profundo de fe en la justicia de los ideales que le lleva a impulsarlos de forma voluntarista, independientemente de su reusabilidad a corto plazo. La recuperación del mito por nuestro autor la hace en la estela de Sorel al que, al contrario que los demás románticos marxistas de su época, nunca abandonó. De Sorel toma el enfoque místico en clave antipositivista como una forma secularizada de la emoción religiosa que baja del cielo a la tierra. Sorel continúa las críticas de Bergson y el pragmatismo al positivismo historicista y evolucionista. A partir de Sorel Mariátegui destaca los aspectos voluntaristas y antideterministas del bolchevismo: “La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito. La emoción revolucionaria, como escribí en un artículo sobre Gandhi, es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales” (Mariátegui, 1970,22). Su romanticismo llevaba a nuestro autor a criticar la necesidad de una etapa democrática burguesa antifeudal como necesaria para pasar al socialismo en los países americanos. Mariátegui en cambio pensaba, de forma paralela a los populistas rusos, que se podía retomar la virtualidad de las tradiciones comunitarias de los campesinos andinos en el paso al socialismo.

En conclusión, frente al positivismo y el parlamentarismo que serían la versión de la ilustración racionalista chata que trata de criticar y que para nuestro autor desemboca en el escepticismo del ‘alma desencantada’ orteguiana, Mariátegui expone dos versiones de la crítica: la fascista y la revolucionaria, ambas basadas en mitos, ambas voluntaristas e impulsadas por la esperanza, ambas sostenidas más en la acción directa que en el pensamiento, ambas con una relación selectiva con la modernidad, ambas basadas en un intento de vivir peligrosamente de manera heroica frente al conformismo burgués: “en esta época de neo-romanticismo, las muchedumbres no quieren estadistas sino caudillos, no quieren sagaces pensadores, sino bizarros, míticos y taumatúrgicos capitanes” (Mariátegui, 2010, 149). Nuestro autor rechaza la idea de recibir solo los aspectos materiales de la modernidad e impugnar a la vez su patrimonio espiritual y cultural: “No será posible, empero, repudiar del siglo diecinueve el pensamiento o la literatura -liberalismo, democracia, socialismo, romanticismo- para aceptar y usufructuar, sin ninguna reserva, su ingente

patrimonio material o físico” (Mariátegui,1976,171).Pero mientras que la revolución socialista intenta ir más allá del capitalismo al que pretende superar, el fascismo es un movimiento reaccionario que se presenta como la anti-revolución, como la contra-revolución. El fascismo es más un “plan de acción que un programa. Suscita más una adhesión sentimental que conceptual. No se sitúa sobre las clases sino que defiende los intereses de la clase dominante; es un movimiento y más que un fenómeno político es un movimiento espiritual , místico, parecido a una religión, crítico del Renacimiento, el protestantismo y el liberalismo (Mariátegui, 2010, 91,94,103,105,109, 114).La crisis de la democracia liberal da lugar a dos reacciones revolucionarias: la fascista y la comunista, ambas enfrentadas a la idea de progreso y abiertas a “hechos superiores a las previsiones de la ciencia y también hechos contrarios al interés de la Civilización” , las dos acciones, combates, basados en la fe y en mitos; mitos, fe y esperanza que es lo que precisamente le falta a la decadente sociedad burguesa, según nuestro autor(Mariátegui, 1970,15,17). Vemos de nuevo ,pues, confirmada en Mariátegui nuestra tesis: frente a la ilustración burguesa dominante, hay dos revueltas neorrománticas: una reaccionaria, directamente antimoderna en muchos aspectos, y otra que pretende ir más allá del capitalismo moderno conservando sus aportaciones más importantes.

4.- Por una postmodernidad crítica como resistencia y alternativa frente al neoliberalismo

La modernidad capitalista que ha eliminado o congelado todas las posibles alternativas modernas que aspiraban a superar el capitalismo no da ya más de sí, su agotamiento es palpable, sobre todo por sus elevados costes humanos y ambientales. Pero esta conciencia de fracaso no puede hacernos caer en un retorno , por otra parte imposible, a una situación premoderna estamental y jerárquica, gobernada por ideologías trascendentes, místicas, patriarcales, y destructora del medio ambiente. Solo una modernidad consciente de sus límites y de sus costes, pero que no renuncia a sus valores y pretende liberarnos de su sumisión a los imperativos de la economía capitalista y de la ideología neoliberal, puede estructurar una ideología capaz de hacer frente a los retos de la actualidad. Una postmodernidad ‘moderna’ que no se deja seducir por los cantos de sirenas del irracionalismo teológico, del individualismo ideológico y de la economía neoliberal. Que reconoce los errores de la modernidad, pero no se entrega alegremente a cualquier proclama antimoderna, antiburguesa, antiblanca, antimasculina, sin analizar si supone una mejora o un retroceso respecto de los estándares democráticos actuales.

La modernidad ilustrada ha desarrollado la ideología más avanzada y democrática que ha aparecido hasta la fecha en la historia universal. Su problema principal no es el universalismo, sino precisamente que el universalismo proclamado no era aplicado completamente dejando fuera amplias capas de la población, las mujeres, los no blancos, etc. La cuestión no es ,pues, oponer los particularismos identitarios a las proclamas universalistas sino tomarles la palabra y exigir que el programa libertador e igualitario ilustrado, se cumpla hasta el final. Para ello hay que separar de forma neta la modernidad del capitalismo, insistiendo en que el tipo de modernidad dominante ha sido una sola de las posibles y su triunfo ha exigido la eliminación o congelación del resto de alternativas posibles. Como nos recordaba Walter Benjamín, la historia la escriben siempre los vencedores, y por ello hay que volver la mirada hacia los vencidos y rescatar las posibilidades que los mismos defendieron y que continúan ahí disponibles como una reserva de valores que pueden enriquecer en gran medida la situación actual. La consideración de las víctimas de la historia no es solo una exigencia de justicia y de

reparación de las injusticias cometidas con ellas sino también una ocasión para reactivar posibilidades históricas y vitales no desarrolladas y que guardan intactas sus virtualidades liberadoras.

La postmodernidad romántica en su versión de izquierdas retoma la idea del filósofo alemán Ernst Bloch de ‘no-contemporaneidad’, aludiendo con ello a los residuos arcaicos, precapitalistas, todavía vigentes como huellas, como trazas del pasado en el presente, a pesar del triunfo de la modernidad capitalista, que han sido las víctimas de dicha versión de modernidad y que gruñen y protestan en sus márgenes. Para Bloch y los posmodernos de izquierdas hay que tener en cuenta esas supervivencias arcaicas, no contemporáneas, y retomar sus virtualidades anticapitalistas, no abandonándolas a los intentos de la extrema derecha de capitalizar ese descontento en clave antimoderna, antidemocrática y antiliberal en nombre de un neoliberalismo económico y una ideología cultural y vital ultrareaccionaria. Frente al “iluminismo parcial” que ha desplegado la modernidad capitalista al alejar de sí los antiguos sueños utópicos y heréticos de una vida mejor reconciliada, Bloch propone, en su primer libro *El Espíritu de la utopía*, que lo que hay que hacer con estos sueños diurnos, con estas aspiraciones insatisfechas, es validarlos y asumirlos como una herencia aprovechable, sin abandonarlos a su recuperación por el fascismo renaciente. El materialismo blochiano en esta obra y en las sucesivas es un materialismo dinamista de raíz aristotélica, hegeliana y marxista que se opone al realismo ingenuo y al objetivismo pasivo del positivismo decimonónico. Su noción de materia es dinámica y está preñada de virtualidades y posibilidades no desarrolladas que pugnan por actualizarse. Es una materia abierta al horizonte utópico que anticipa posibilidades que ya se insinúan en la realidad actual y que solo esperan las condiciones adecuadas para hacerse presentes.

En ese sentido no se puede abandonar ideas como la de libertad o incluso la de patria en manos de la derecha y de la extrema derecha, porque dichas ideas son más necesarias para los más humildes, pretendida clientela de la izquierda, que para las clases más pudientes. No se trata de rechazar la idea de libertad sino de denunciar las limitaciones que la misma sufre a manos del neoliberalismo, exigiendo que las libertades puramente formales se hagan reales, lo que requiere unos mínimos de riqueza en manos de todos los ciudadanos. La libertad tiene que ser universal y no solo para los que tienen medios económicos de disfrutarla. De igual manera, la idea de patria no se agota en una historia compartida, en la que las clases dominadas han sido siempre sojuzgadas, sino más bien en un proyecto democrático, fraternal e igualitario que no puede convivir con la miseria de los compatriotas en el interior y mucho menos expandirse de forma agresiva en el exterior y que se basa en una memoria histórica que hace justicia a los vencidos y a las víctimas, que en el caso español han sido precisamente, como resultado de una perversa selección negativa, los mejores, los más desarrollados cultural y económicamente, los más liberales ideológicamente y los más tolerantes en sus costumbres. La debilidad de nuestro Renacimiento, de nuestra Ilustración y de nuestro liberalismo han sido elementos que han supuesto unas trabas casi insuperables para conseguir un desarrollo económico y cultural paralelo al resto de los países de nuestro entorno. Las carencias de nuestra burguesía han impedido un desarrollo dinámico y autónomo del capitalismo en nuestro país que ha necesitado siempre la muleta del Estado y se ha visto sometido a la dominación extranjera hasta prácticamente nuestros días. El peso de los factores antimodernos ha lastrado siempre nuestra débil modernidad y precisamente la postmodernidad tiene que superar a la vez las deficiencias de nuestra débil modernidad y el peso de nuestras fuerzas antimodernas dominantes.

El carácter cosmopolita, que no universal, y el neoliberalismo globalista de la modernidad capitalista dominante ha dejado atrás a una gran cantidad de individuos y grupos que se ven como víctimas de la globalización salvaje que se ha desarrollado en los últimos tiempos y que tienden a atribuir a la modernidad y no al capitalismo la causa de sus males y por ello piensan que una vuelta a sus identidades premodernas o arcaicas es su mejor defensa. Campesinos, indígenas, trabajadores de la industrias obsoletas, jóvenes, mujeres, se sienten marginados por la globalización y se refugian en sus identidades como defensa. En ese sentido se produce una recuperación de todas las ideologías premodernas y arcaicas sin ser sometidas a ninguna crítica y se oponen no solo al capitalismo sino fundamentalmente a la modernidad como forma de vida liberal, tolerante y con pretensiones universalistas. Frente al capitalismo uniformizado y uniformizador se erige un multiculturalismo excluyente, atomizado y autista, que refuerza los valores autóctonos de cada tradición cultural contraponiéndolos a los de las demás culturas. Pero habría que recordar que frente al uniformismo cultural y económico del capitalismo neoliberal la salida no es el multiculturalismo excluyente y autista (cada loco con su tema) sino una interculturalidad igualitaria que establezca relaciones entre las diversas culturas mediante el diálogo sin prejuicios y sin imposiciones, y que favorezca la hibridación y el mestizaje cultural mediante la reproducción cruzada de los diversos genes culturales, en lugar del monocultivo cultural aislado y excluyente. Igual que en biología también en el encuentro cultural es más favorable a la supervivencia y al enriquecimiento de cada conjunto genético la exogamia, la apertura reproductiva al otro, que la clausura endogámica en lo propio. No hay pureza posible, ni en la biología ni en la cultura, y si la pureza total fuera viable conduciría a la esterilidad por la eliminación de la variedad en beneficio de la uniformidad.

En ese sentido no es de recibo que ,por odio a la modernidad capitalista, se ensalcen posturas radicalmente antimodernas como el radicalismo islámico o algunas culturas indígenas, que son integristas en el aspecto religioso, y patriarcalistas y misóginas en la vida cotidiana. No cualquier ataque a la modernidad tiene que ser acogido favorablemente sin someterlo a crítica. No se puede olvidar el rasgo definitorio de la ilustración moderna: atrévete a ser libre y a saber; esfuérzate por salir de la minoría de edad ;y la idea de un tribunal de la razón ante el que todas las ideologías tienen que comparecer. Solo las ideologías o propuestas que demuestren ir más allá que la ilustración en universalidad, libertad, igualdad y fraternidad podrán ser defendidas, y muchas propuestas islamistas o indigenistas no cumplen dichos requisitos y suponen un claro retroceso respecto a los valores y derechos defendidos por la modernidad, incluso en su versión liberal capitalista. Aunque una crítica de la modernidad sin matices puede ser compatible con posiciones de derecha y todavía más con las actuales posiciones de extrema derecha, en cambio no cualquier crítica a la modernidad es aceptable desde posiciones de izquierda. No se puede olvidar que el socialismo y el comunismo son críticas modernas de la modernidad, es decir críticas de los aspectos en los que la modernidad capitalista no ha estado a la altura de sus ideales y ha utilizado un universalismo ideológico para encubrir un particularismo real .

Referencias Bibliográficas

- T.W. Adorno, “*Rastros de Bloch*” en Adorno, *Notas sobre literatura II*, Akal, Madrid, 2003, pp. 224-241.
- H. Arvon, *L'Esthetique marxiste*, PUF, París, 1970.
- Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Colegio Aparejadores, Murcia, 1995.
- D. Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1977.
- W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.
- , *El Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005.
- , *Illuminaciones II. Baudelaire*, Taurus, Madrid, 1972.
- M. Berman, *Todo lo sólido se disuelve en el aire*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- E. Bloch, *Heritage of Our Times*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- , *Spirito dell'utopia*, BUR Rizzoli, 2009.
- P. Burger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- M.L. Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2021.
- P. Demetz, *Marx, Engels y los poetas*, Fontanella, Barcelona, 1968.
- Flavia Pierina Ferretti, *Del misticismo decadentista a la religiosidad revolucionaria. Estudio sobre el desarrollo de la dimensión religiosa en el pensamiento de José Carlos Mariátegui*, Universidad de Chile, 2015.
- D. Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor, Madrid, 1992.
- M. Fumaroli, *Las Abejas y las Arañas. La Querrela de los antiguos y los modernos*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- C. C. Gould, *Ontología social de Marx*, FCE, México, 1978.
- J. Habermas, “La modernidad, un proyecto incompleto” en Hal Foster, *La postmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985, pp. 19-36.
- , *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1991.
- D. Harvey, *La condición de la postmodernidad*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1998.
- A. Heller, “Von der Armut am Geiste: A Dialogue by the Young Lukacs”, *The Philosophical Forum*, vol. III, nos.3-4, primavera-verano 1972, pp. 363-4.
- F. Jameson, *Postmodernismo revisado*, Abada, Madrid, 2012. *Una modernidad singular*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- H. R. Jauss, *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976.
- , *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor, Madrid, 1995.
- J.I. Lacasta, *George Sorel en su tiempo (1847-1922) El conductor de herejías*, Talasa, Madrid, 1994.

- V. I. Lenin, *Escritos sobre literatura y arte*, Península, Barcelona, 1975.
- M. Lifshits, *La filosofía del arte de Karl Marx*, Siglo XXI, México, 2018.
- M. Löwy, *Georg Lukács: From Romanticism to Bolshevism*, NLB, Oxford, 1979.
- M. Löwy, “Georg Lukács e Georges Sorel”, en *Revista Crítica Marxista*, N° 4, Sao Paulo, 1997, pp. 113-122.
- M. Löwy, *Marx, Engels y el Romanticismo*, <http://www.pagina12.com.ar/>, 2001.
- , “Comunismo y Religión. La Mística Revolucionaria de José Carlos Mariátegui”, *Actual Marx*, n° 2, 2004, pp. 73-85.
- , *El marxismo olvidado (R. Luxemburgo, G. Lukács)*, Edit. Dynamis, Buenos Aires, 2014.
- , *Redención y Utopía. El judaísmo libertario en Europa central. Un estudio de afinidad electiva*, Ariasda Ediciones, Santiago, 2018.
- , “El romanticismo revolucionario de mayo 68”, en <https://blogs.mediapart.fr/michael-lowy/blog/160218/le-romantismerevolutionnaire-de-mai-68>, 2018.
- M. Löwy y R. Sayre, *Rebelión y Melancolía. El Romanticismo a contracorriente de la modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2008.
- G. Lukács, *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona, 1968
- , *El Alma y las formas*, Grijalbo, Barcelona, 1975.
- , *Teoría de la novela*, Ed. Godot, Buenos Aires, 2010.
- , *Táctica y Ética. Escritos tempranos (1919-1929)*, E. Herramienta, Buenos Aires, 2014.
- , *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*, Ed. Gorla, Buenos Aires, 2015.
- , *Filosofía dell’arte. Primi scritti sull’estetica (1912-1914)*, Ghibli, Milán, 2015.
- , *Estetica di Heidelberg. Primi scritti sull’estetica (1916-1918)*, Ghibli, Milán, 2015.
- E. Lunn, *Marxismo y Modernismo*, FCE, México, 1982.
- C. Machado, *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade Estética*, Unesp, Sao Paulo, 2016.
- H. Marcuse, *La dimensión estética*, Materiales, Barcelona, 1978.
- J.C. Mariátegui, *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Biblioteca Amauta, Lima, 1970.
- J. C. Mariátegui, *Defensa del marxismo. Polémica revolucionaria*, Biblioteca Amauta, Lima, 1976.
- J. C. Mariátegui, *El artista y su época*, Biblioteca Amauta, Lima, 1977.
- , *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.

- , *La escena contemporánea y otros escritos*, Fundación El perro y la rana, Caracas, 2010.
- F.J. Martínez, “Lukács y la elaboración de una ética comunista” en Aa VV, *La obra de Lukács hoy I*, FIM, Madrid, 1987, pp. 135-156.
- K. Marx y F. Engels, *Textos sobre la producción artística*, Comunicación. Madrid, 1972.
- F. Mehring, *Carlos Marx*. Historia de su vida, Editorial Marat, Buenos Aires, 2013.
- W. Menninghaus, ”Science des seuils: la théorie du mythe chez Walter Benjamin” en : H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque International 27-29/Juin/1983*, Editions du Cerf, París, 1986. p. 529-558.
- L. Passerini, “ ‘Utopia’ and Desire ”, *Thesis Eleven*, Nº 68, Febrero 2002, pp. 12-22.
- O. Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1993.
- A. Reszler, *Marxismo y Cultura*, Fontanella, Barcelona, 1976.
- A. Ruiz Ceballos, “Mariátegui y la modernidad de la posmodernidad”, CEME, 2013.
- A. Sánchez Vázquez, *Antología de textos de Estética y Teoría del arte*, México, Era, 1970.
- , *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1965
- , *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, FCE, México, 1996.
- , *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM, 2005.
- E. Simmel, *Filosofía del dinero*, IEP, Madrid, 1977.
- O. Terán, “Mariátegui: el modernismo revolucionario”, *Revista CELEHIS*, Mar del Plata, 2016, pp. 17-27.
- Trotsky, *Literatura y revolución* en <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm>, 1924.
- M.L. Vilar, “La herencia del expresionismo. Sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38”, *Revista de Filología Alemana*, vol. 19, 2011, pp.189-205.
- G. della Volpe, *Crítica del gusto*, Seix Barral, Barcelona, 1966; *Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética*, Ciencia Nueva, Madrid, 1967.
- , *Historia del gusto*, Comunicación, Madrid, 1972.