

**ESTÉTICAS DEL EXILIO:
EL DEBATE ACERCA DEL EXPRESIONISMO**

María Verónica Galfione

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Natal, v. 21, n. 36
Jul.-Dez. 2014, p. 259-293

Principios
Revista de filosofía

E-ISSN: 1983-2109

Resumen: El presente trabajo reconstruye los aspectos fundamentales del debate acerca del problema del expresionismo que tuvo lugar a mediados de la década de 1930 entre diversos intelectuales alemanes de izquierda que se encontraban exiliados. Este debate, que fue protagonizado por autores como Georg Lukács, Ernst Bloch, Anna Seghers o Bertolt Brecht, se hallaba orientado a determinar el modo en que debía ser concebido un arte de carácter auténticamente revolucionario. En este contexto, resulta de nuestro interés referirnos a los aportes de Ernst Bloch y de Georg Lukács en la medida en que estos ilustran los dos extremos entre los cuales se debatió el pensamiento marxista de la década de 1930. Por un lado, la defensa del arte de vanguardia y la apuesta a descubrir un nuevo tipo de registro temporal. Por el otro, la apelación al realismo del siglo XIX y el intento de rescatar la sincronía histórica y la expectativa de un desarrollo inmanente del socialismo a partir de las contradicciones de las sociedades capitalistas avanzadas.

Palabras clave: Crisis de la representación; Realismo; Expressionismo; Ernst Bloch; Georg Lukács.

Abstract: This work presents the main aspects of the debate about the problem of expressionism that took place in the mid-30s between various German leftist intellectuals who were exiled. This debate, which was led by authors such as Georg Lukács, Ernst Bloch, Anna Seghers and Bertolt Brecht, was found focuses on determining how should be conceived a genuinely revolutionary art. In this context, it is in our interest to refer to the contributions of Ernst Bloch and Georg Lukács insofar as they illustrate the two extremes between which Marxist thought in the 30s discussed. On the one hand, the defense of avant-garde art and the commitment to discover a new type of temporary registration. On the other hand, the appeal of nineteenth-century realism and the attempt to rescue the historical synchronicity and the expectation of an immanent development of socialism from the contradictions of advanced capitalist societies.

Key-words: Crisis of representation; Realism; Expressionism; Ernst Bloch; Georg Lukács.

Introducción

El presente trabajo reconstruye los aspectos fundamentales del debate acerca del problema del expresionismo. Como es sabido, se trata de un debate que tuvo lugar a mediados de la década de 1930 entre diversos intelectuales alemanes de izquierda que se encontraban exiliados. Este debate se desarrolló en las páginas de la revista *Das Wort*, con sede en la ciudad de Moscú,¹ y fue protagonizado por personalidades tales como Georg Lukács, Ernst Bloch o Bertolt Brecht. El desencadenante de estas discusiones fue la crítica al poeta expresionista Gottfried Benn que realizó Klaus Mann en 1937, en un artículo publicado en la misma revista moscovita. Este artículo encontró eco en la intervención de Alfred Kurella quien, bajo el seudónimo de Ziegler, radicalizó las acusaciones que había realizado K. Mann. A la intervención de Kurella se le sumó la respuesta de Ernst Bloch, defensor del movimiento expresionista, la cual fue contradicha, a su vez, por un artículo de Georg Lukács. Según ha sido comprobado, también Bertolt Brecht había tenido intenciones de participar en este debate. De hecho, durante este período, aquel redactó una serie de artículos que aparecieron 30 años más tarde en sus *Schriften zur Literatur und Kunst* (Brecht, 1966).² Por otra parte, también es necesario reconocer la participación de Anna Seghers en esta discusión, aun cuando esta autora hubiese expuso su punto de vista algunos años más tarde y bajo la forma de un intercambio epistolar. Dicho intercambio, que tuvo como interlocutor a Lukács,

¹ Esta revista había sido creada en 1935 durante el *I Congreso de escritores para la defensa de la cultura*, que tuvo lugar en la ciudad de París. A este acontecimiento nos referiremos más adelante.

² Brecht se oponía tanto a las formas artísticas del expresionismo como al concepto lukacsiano de realismo. Mientras el primero era rechazado en función de su marcado subjetivismo, el segundo era caracterizado por Brecht en términos de un formalismo. No obstante, Brecht no publicó sus comentarios acerca del problema para evitar discusiones en el seno del frente popular. Sobre la disputa Brecht-Lukács se puede consultar: Mittenzwei, 1968, p. 12-43; Lunn, 1986, p. 109c. y Jameson, 2007, p. 198-201.

fue publicado en 1939 en la revista *Internationale Literatur* (Lukács, 1952, p. 319-351).

En la interpretación del debate acerca del expresionismo cobra sin duda una particular importancia el contexto de emergencia del mismo. Puesto que las discusiones tuvieron lugar en el marco de acontecimientos históricos tan decisivos como el ascenso de Hitler al poder, la conformación del frente popular antifascista y la proclamación del realismo socialista como doctrina oficial de la Unión Soviética.³ No obstante, en este trabajo intentaremos mostrar que en dicho debate no solo se hallaban en juego decisiones de carácter coyuntural. Ciertamente las discusiones fueron motivadas por la necesidad de definir el posicionamiento que debían asumir frente a la herencia cultural burguesa aquellos intelectuales de izquierda que, ante la emergencia del nacionalsocialismo, se habían inclinado por la política del frente popular.⁴ No obstante, las diversas estrategias que fueron adoptadas reflejaban diferentes maneras de posicionarse frente a la crisis de los supuestos histórico-filosóficos del marxismo. En sentido, sería posible decir que lo que estaba en el centro de las discusiones de *Das Wort* era el estancamiento de la dialéctica social que había tenido lugar desde comienzos del siglo XX, y la pregunta

³ El “realismo socialista” fue adoptado durante el *I Congreso Unitario de escritores Soviéticos* que tuvo lugar a mediados del año 1934. En dicha ocasión, Andréi Aleksándrovich Zhdanov lo definió en aquellos términos en los cuales sería incorporado en los estatutos de la *Liga de escritores Soviéticos*. Cf. Schmitt/Schramm, 1974, 49. De esta forma se cerraba un proceso que había comenzado en 1932 con la disolución de la *Asociación soviética de escritores proletarios* y la creación de la *Liga de escritores Soviéticos*. La primera de estas asociaciones había sido fundada en 1928 y, desde entonces, había ejercido funciones de control sobre otras agrupaciones artísticas. Esto había dado lugar a numerosos conflictos con los grupos artísticos de vanguardia, tales como LEF. Con la creación de una liga nacional, el partido intentaba poner fin a estas disputas. No obstante, no se trataba de una liberación de los controles. Pues con la fundación de la liga se sometió a todos los artistas a un estatuto general.

⁴ La adopción de la política de frente popular fue decidida durante el VII Congreso mundial de Moscú, en 1935. Este cambio tornó particularmente necesaria la discusión acerca del problema de la herencia cultural burguesa.

acerca de las posibilidades del marxismo en el nuevo contexto epocal.

Como veremos a continuación, en su intento por dar una respuesta a este problema teórico-práctico, los intelectuales marxistas de comienzos del siglo XX recurrieron a la dimensión estética. De hecho, tanto quienes asumieron la herencia burguesa del siglo XIX como quienes optaron por los movimientos vanguardistas, le atribuyeron al arte una importante responsabilidad en la tarea de superar la crisis de las concepciones teleológicas de la historia. En este contexto, resulta de nuestro interés referirnos a los aportes de Ernst Bloch y de Georg Lukács en la medida en que estos ilustran los dos extremos entre los cuales se debatió el pensamiento marxista de la década de 1930. Por un lado, la defensa del arte de vanguardia y la apuesta a descubrir un nuevo tipo de registro temporal. Por el otro, la apelación al realismo del siglo XIX y el intento de rescatar la sincronía histórica y la expectativa de un desarrollo inmanente del socialismo a partir de las contradicciones de las sociedades capitalistas avanzadas.

Según intentaremos mostrar hacia el final de estas páginas, los dos planteos mencionados se hallaban atravesados por profundas dificultades. No obstante, antes de referirnos a ellas, debemos revisar el contexto histórico-filosófico que hizo posible la emergencia de esta discusión en torno al problema del expresionismo. En este punto, haremos alusión a la interpretación simmeliana de la crisis histórico-filosófica de comienzos del siglo XX. Posteriormente repasaremos las posiciones que asumieron tanto Bloch como Lukács en el marco del debate de *Das Wort* y procuraremos vincularlas con los problemas histórico-filosóficos que atravesaban dichas discusiones. Al final del trabajo, extraeremos algunas consecuencias relativas a los límites de las dos posiciones consideradas.

Crisis del concepto de realidad

Como ha sido señalado en diversas oportunidades, el comienzo del siglo XX coincidió con la progresiva toma de conciencia acerca

del fracaso del proyecto de emancipación que había sido llevado adelante por las burguesías europeas. Un testimonio contundente con respecto a este fracaso lo constituye la caracterización de la crisis de las sociedades europeas en términos de una “tragedia de la cultura” que realizó hacia 1911 el sociólogo y escritor Georg Simmel. Por medio de esta expresión, Simmel impugnaba aquella interpretación del desarrollo cultural a partir de la cual el idealismo alemán había logrado sostener la concepción moderna del progreso ante la emergencia de procesos de carácter asincrónico. De hecho, la referencia de Simmel a la tragedia de la cultura se hallaba orientada a poner en evidencia la imposibilidad de capitalizar de manera racional la profunda divergencia que existía entre las intenciones subjetivas y el resultado de las acciones objetivas. Dicho concepto intentaba dar cuenta del carácter no transitivo de las relaciones que se establecían entre el espíritu subjetivo y sus realizaciones objetivas y se oponía, en tal sentido, a aquella concepción dialéctica por medio de la cual Hegel o incluso Marx habían logrado rescatar el momento de racionalidad que se hallaba contenido en los procesos modernos de alienación. Al carácter insalvable de la contraposición que tenía lugar entre la actividad humana y el producto de la misma se refería Simmel al sostener que la vida: “La vida no se puede expresar a no ser en formas que son y significan algo por sí, independientemente de ella. Esta contradicción es la auténtica y continua tragedia de la cultura” (Simmel, 2007, p. 218).

Dicho en otros términos, la autonomización de los medios que tenía lugar en las sociedades modernas no daba lugar a una situación de enajenamiento de carácter transitorio. Por el contrario, en la medida en que cada uno de los principios en disputa se hallaba orientado a la destrucción absoluta del elemento contrario, el ofuscamiento del sentido asumía rasgos metafísicos. Pues, a diferencia de lo que sucedía en el caso de la filosofía hegeliana, la oposición que se establecía entre el principio subjetivo y las diferentes formas objetivas solo podía conducir a una progresiva radicalización de la contraposición originaria; esto es, el desenvolvimiento del conflicto resultaba incapaz de dar lugar

a un punto de vista superior a partir del cual fuese posible advertir el carácter parcial de las posiciones enfrentadas.

La pérdida de confianza en la racionalidad de las estructuras sociales, que tuvo lugar hacia comienzos del siglo XX, es ilustrada de manera paradigmática por el análisis simmeliano del arte expresionista. En este contexto, Simmel no se concentraba en la afición expresionista por la representación de la irracionalidad del poder, sino más bien en la actitud de los artistas expresionistas con respecto a las formas heredadas de la tradición. Para Simmel la rebelión del artista expresionista contra estas últimas ponía de relieve el tipo de relación que existía entre los individuos y la sociedad. Desde este punto de vista, el expresionismo era “un apasionado querer-expresar-se de una vida que ya no encontraba acomodo en las formas tradicionales.” (Simmel, 2007, p. 218)

Para comprender hasta qué punto el arte expresionista se presentaba como una herramienta adecuada para pensar la crisis de la dialéctica social, resulta interesante recordar el modo en que Hegel había interpretado la representación artística. En efecto, si Hegel optaba por el arte clasicista, era porque le atribuía a este la tarea de superar la aparente irracionalidad de la experiencia sensible, esto es, la tarea de hacer presente en la intuición el contenido racional de lo real (Hegel, 1986, p. 151). Desde esta perspectiva, la mediación de forma y contenido, que tenía lugar en el plano artístico, se presentaba como un correlato del carácter simbólico que le era atribuido a las propias instituciones sociales. La obturación expresionista de la dialéctica forma-contenido, en cambio, se hallaba ligada a un contexto en el cual las instituciones sociales se habían fosilizado hasta el punto de convertirse en meras convenciones vacías. En este sentido, el problema no eran las falencias de determinadas formas sociales sino más bien el hecho de que la irracionalidad se había elevado a una experiencia de carácter colectivo.

En tales circunstancias, el ascenso de Hitler al poder no solo enfrentó a los intelectuales marxistas a un problema de orden práctico o político sino que introdujo además un desafío en el plano de la teoría. De hecho, con la crisis de la república de

Weimar quedaba definitivamente puesta en duda la idea marxista de una superación inmanente de las contradicciones sociales. Pues los acontecimientos del 1933 parecían confirmar la relación antitética que se establecía entre las categorías simmelianas de forma y de vida, antes que avalar la concepción marxista de una historia de carácter teleológico. Más allá de toda posible ambigüedad dialéctica, la consagración del nacionalsocialismo se presentaba como el triunfo definitivo de aquello que no debía ser.

Sin embargo, ni Bloch ni Lukács estaban dispuestos a asumir esta lectura de la crisis de la república de Weimar. Puesto que un diagnóstico semejante acerca del estado de cosificación de las relaciones sociales solo hubiese dejado abierta la posibilidad de una salida de carácter individual. Por cierto, este era uno de los motivos que habían llevado a Bloch y a Lukács a alejarse de su antiguo maestro y a acercarse al pensamiento marxista.⁵ Desde el punto de vista de ambos, entonces, se trataba de fundamentar la necesidad de la revolución social en un contexto en el cual esta había dejado de ser percibida como una posibilidad de carácter real, esto es, en un contexto en el cual ya no existía un sujeto intrínsecamente revolucionario. Frente a esta situación cobraría una particular importancia la dimensión estética, no solo porque ella ofrecía un espacio para pensar el problema de la mediación y de la novedad sino también porque, pese a sus aspectos ideológicos, el arte se presentaba como la única alternativa a la hora de reactivar aquellos elementos que habían sido cosificados por el proceso social. No obstante, como veremos a continuación, Lukács y Bloch sostuvieron posiciones diametralmente opuestas en lo que respecta a las formas artísticas que debían dar respuesta a este problema. En este punto, y pese las numerosas similitudes, se ponían en evidencia algunas características de su pensamiento que resultaban completamente irreconciliables.

⁵ Esto es más claro en el caso de Lukács, quien, tras ingresar al Partido Comunista en 1918, repudió la influencia de Simmel sobre su obra de juventud. Bloch, por su parte, se distanció definitivamente de Simmel en 1914, a raíz de la actitud prebélica que asumió su antiguo maestro.

El debate sobre el expresionismo

Si bien nunca resulta posible determinar con precisión el origen de un debate intelectual, en términos generales se puede decir que el desencadenante de las discusiones en torno al expresionismo fue la intervención que realizó Klaus Mann en 1937. El trabajo de Mann llevaba por título “Gottfried Benn, la historia de una confusión” (Mann, 1973, p. 39-49) y tuvo por objeto cuestionar la posición política que habían adoptado algunos poetas expresionistas. En su artículo, Mann reaccionaba frente a un discurso radial del 24 de mayo de 1933 en el cual Benn había reafirmado su posición frente a las propias acusaciones de Mann. En su “Respuesta a los emigrados literarios”, Benn denunciaba la cortedad de miras de Klaus Mann en los siguientes términos:

Amateurs de la civilización y trovadores del progreso occidental, ¿quieren entender de una vez? Aquí no se trata de una forma de gobierno sino de una nueva visión del nacimiento del hombre, quizás de una antigua concepción, quizás de la última gran concepción de la raza blanca, probablemente de una de las más grandiosas realizaciones del espíritu mundial. (Benn, 1989, p. 27)⁶

La intervención de Klaus Mann fue respondida por Alfred Kurella quien, bajo el seudónimo de Ziegler, rechazó la posibilidad de considerar el posicionamiento de Benn como un caso aislado. Según afirmaba Kurella en “Esta herencia llega ahora a su fin...” se trataba del desarrollo lógico de las propias concepciones expresionistas (Schmitt, 1973, p. 50) o, más aun, de la propia “autodescomposición del pensamiento burgués.” (Schmitt, 1973, p. 57)

El artículo de Kurella fue replicado al año siguiente por Bloch. En un ensayo titulado “Discusiones sobre el expresionismo” (Bloch, 1985, p. 264-274), el heterodoxo escritor marxista ponía en evidencia el carácter inverosímil de la opinión de Kurella al hacer

⁶ Otro dato importante, en este contexto, lo constituye el ascenso de Hanns Johst en el marco del estado nacionalsocialista. En febrero de 1933 fue Presidente de la academia de poesía alemana y en 1935 asumió el puesto de Presidente de la cámara de escritores del reino.

referencia al discurso sobre la cultura de 19 de mayo de 1937. En este discurso, que había sostenido Hitler algunos meses más tarde de la aparición del número de *Das Wort*, este había declarado la lucha contra el arte degenerado, esto es, contra el expresionismo. Por otra parte, la intervención de Bloch enfatizaba la relación de dependencia que existía entre el trabajo de Kurella y la posición que había defendido Lukács en “Grandeza y decadencia del expresionismo” (Lukács, 1952, p. 217–258), un artículo publicado en ruso en 1933 y en alemán durante el año 1934.⁷ En este artículo, Lukács explicaba la apropiación fascista del arte expresionista en función del idealismo que resultaba constitutivo del mismo. Lukács reconocía que:

en cuanto oposición desde un punto de vista bohemio-anarquista confuso, el expresionismo presenta, por supuesto, una tendencia más o menos enérgica contra la derecha. Y muchos expresionistas y otros escritores afines (Heinrich Mann constituye un fenómeno excepcional) se situaron también efectivamente más o menos a la izquierda. (Lukács, 1952, p. 229)

No obstante, Lukács llegaba a la conclusión de que la recepción fascista del arte expresionista no resultaba casual:

Sin embargo, por muy sincera que en muchos de ellos esta actitud fuera subjetivamente, es el caso, con todo, que la desfiguración abstracta de las cuestiones fundamentales, y en particular el "antiburguesismo" abstracto, es una tendencia que, precisamente porque separa la crítica de la burguesía tanto del conocimiento económico del sistema capitalista como de la vinculación a la lucha de liberación del proletariado, puede caer fácilmente en el extremo opuesto: en una crítica de la "burguesía" desde la derecha, en la crítica demagógica del capitalismo, a la que el fascismo debe más adelante en parte esencial su base de masa. (Lukács, 1952, p. 229)

Sin embargo, la crítica a Lukács que desarrollaba Bloch en su artículo de la revista *Das Wort* no constituía su primer ataque

⁷ Según sostiene Schmitt, a pesar de las similitudes existentes, Kurella no había leído el artículo de Lukács. Cf. Schmitt, 1973, p. 23c.

contra el pensador húngaro de orientación marxista. Pues ya en “Marxismus und Dichtung”, una conferencia pronunciada en el *I Congreso de escritores para la defensa de la cultura*,⁸ Bloch había cuestionado el concepto lukácsiano de realismo. En clara alusión a Lukács, Bloch sostenía allí:

Ya han pasado los tiempos en los cuales todo arte de la fantasía era sospechoso y una cabeza con ocurrencias se esforzaba por no tenerlas, en los cuales la fantasía era casi una causa penal, en los cuales esta era desacreditada desde el comienzo por su carácter idealista como si no existiese ningún factor subjetivo, tiempos en los cuales la superficie de las cosas era considerada como la totalidad de las mismas, el cliché sobre ellas como su realidad y en los cuales el mundo perceptual de un Babbit más o menos comunista se presentaba como el juez de todo lo que no llegaba a percibir. (Bloch, 1969a, p. 61)

De esta forma, Bloch no solo cuestionaba la adhesión de Lukács a las políticas de la internacional comunista sino también su interpretación del realismo literario. Desde la perspectiva de Bloch, Lukács colocaba en el lugar de lo real la mera realidad cosificada, mientras que el verdadero realismo suponía, en cambio, “realidad más futuro en ella.” (Bloch, 1969a, p. 67)⁹

⁸ El *Primer Congreso Internacional para la Defensa de la Cultura* fue organizado por Louis Aragon y otras importantes figuras de la cultura francesa como André Malraux, André Gide o Romain Rolland, hacia mediados de 1935, en la ciudad de París. En consonancia con la nueva política del Frente popular, este congreso reunió a intelectuales de un amplísimo espectro ideológico. Entre ellos se encontraban personalidades tales como Henri Barbusse, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Max Brod, Anna Seghers, Heinrich Mann, Klaus Mann, Erich Weinert, Robert Musil y otros. Como lo ponía en evidencia el discurso inaugural que pronunció André Gide el 21 de junio de 1935, los intelectuales reunidos en París coincidían en el hecho de que, tras la emergencia del fascismo, la cultura se encontraba en peligro. No obstante, en el transcurso de las cinco jornadas que duró el congreso quedó en evidencia que no existía ningún tipo de consenso acerca del contenido de esta herencia cultural. Tanto es así que mientras Aragon bregaba por profundizar el compromiso político de los artistas, Musil se oponía al establecimiento de cualquier tipo de relación entre la cultura y la política. Desde el punto de vista de este último “la cultura no estaba vinculada a ninguna forma política” (Musil, 1955, p. 899).

⁹ Sobre el contenido general del debate cf. Loreto Vilar, 2011, p. 189-205.

Sin embargo, Lukács no se hallaba dispuesto a aceptar la trivial caracterización de su concepto de realismo que realizaba Bloch. De hecho, en su intervención en el debate, Lukács asumía la defensa de la literatura realista del siglo XIX y rechazaba la pretensión de Bloch de salvaguardar la herencia expresionista que se encontraría alojada en el uso surrealista del procedimiento del montaje. Desde el punto de vista de Lukács, los recursos artísticos de vanguardia, a los que hacía referencia Bloch, respondían a las mismas condiciones históricas que obstaculizaban el tránsito hacia formas sociales de carácter comunista. Esto es, la melancolía expresionista carecía de toda potencialidad crítica en la medida en que reflejaba los temores de una burguesía en decadencia que había perdido su antigua capacidad transformadora. De esta manera, Lukács conectaba con la caracterización del arte expresionista que había defendido en “Grandeza y decadencia del expresionismo”. En este artículo, Lukács establecía una importante diferencia entre el realismo burgués y los movimientos literarios que habían surgido a partir del naturalismo del siglo XIX. Pues si el realismo era el producto de una burguesía en ascenso, todos estos se presentaban como el resultado de la burguesía en decadencia del período imperialista.

La distinción entre una burguesía revolucionaria y otra de carácter decadente había ocupado ya un lugar central en el marco de la polémica que había sostenido Lukács en 1932 con el escritor Ernst Ottwalt. En un artículo que llevaba por título “¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt”, Lukács había cuestionado la técnica del reportaje, que era promovida por los escritores comunistas de tendencia. Desde el punto de vista de Lukács, poco importaba el posicionamiento político de estos autores, en la medida en que la renuncia de los mismos a la configuración acabada del material poético reflejaba y profundizaba las propias dificultades de una burguesía en decadencia para dar forma a la realidad social.¹⁰ Se trataba de una

¹⁰ Ottwalt respondió a la crítica de Lukács en “Tatsachenroman und Formexperiment”, un artículo que fue publicado en *Die Linkskurve*. En este

burguesía que, a diferencia de burguesía revolucionaria, había perdido “el verdadero instinto de que forma y contenido deben ir orgánicamente unidos” (Lukács, 1966, p. 120).

El debate acerca de la herencia cultural burguesa, que mantuvo Lukács con Ottwalt en 1932, fue retomado por Bloch en su libro de 1935, esto es, en *Herencia de este tiempo*. En efecto, la intención de este libro consistía en justificar la posibilidad de una apropiación revolucionaria de aquellas formas artísticas que Lukács había remitido a la burguesía decadente. Más aun, el libro mismo se presentaba como un ejemplo de dicha apropiación, en la medida en que hacía uso de técnicas tales como el montaje para pensar el tránsito hacia una nueva sociedad. Con seguridad esta intención no pasó desapercibida para sus contemporáneos, puesto que ya en 1936 Hans Günther publicó una reseña crítica del libro de Bloch que se apoyaba en las consideraciones de Lukács acerca del realismo (Günther, 1936, p. 85-101). Esta reseña fue replicada por Bloch en “Erbschaft dieser Zeit. Gelegentlich einer Rezension dieses Buchs durch Hans Günther in Internationale Literatur“ (Bloch, 1965, p. 117-135). En este artículo Bloch repetía la acusación que ya había lanzado en 1935 contra Lukács y que remitía a la falta de conocimiento acerca de la producción artística concreta. Desde el punto de vista de Bloch, la doctrina del realismo solo podía ser sostenida en tanto se estuviese dispuesto a “cerrar los ojos” y a desconocer así el complejo desarrollo del arte moderno.

El concepto lukácsiano de totalidad concreta

Los fundamentos ontológicos de la concepción lukácsiana del realismo ya se encuentran presentes en *Historia y conciencia de*

artículo justificaba el alejamiento de las vanguardias con respecto al arte burgués haciendo referencia al humanismo abstracto que se hallaba representado en este último. El artículo fue Ottwalt fue respondido por Lukács, quien en “De la necesidad, una virtud” volvió a insistir acerca de la distinción entre una burguesía en ascenso y otra de carácter decadente. Los textos de Lukács han sido publicados en *Sociología de la literatura*, 1966, p. 119-137 y 139-151, respectivamente.

clase. Allí, Lukács definía la realidad en términos sociales y se refería a la sociedad como una “totalidad de carácter concreto”, esto es, como una totalidad que se hallaba determinada por la unidad de las relaciones de producción: “La totalidad concreta, sostenía Lukács en este sentido, es por lo tanto la verdadera categoría de la realidad.” (Lukács, 1968, p. 71) Desde este punto de vista, el elemento característico de la perspectiva marxista no consistía tanto en el análisis de las relaciones económicas como en la capacidad de la misma para poner de relieve una “realidad más elevada”, a partir de la cual la superficie fosilizada o la yuxtaposición de formas inmediatamente dadas podía ser determinada como “apariencia”: como expresión de una falsa conciencia. Al respecto, Lukács sostenía:

A pesar de que la sociedad representa algo estrictamente unitario y su proceso de desarrollo es un proceso unitario, ambos no se presentan como una unidad para la conciencia del hombre, en especial para el hombre que ha nacido en la cosificación capitalista de las relaciones como en un medio natural. La sociedad y su proceso de desarrollo se presentan para él como una multiplicidad de cosas y de fuerzas independientes entre sí. (Lukács, 1968, p. 78)

Como puede advertirse, la referencia de Lukács al concepto de totalidad concreta le permitía explicar la fragmentación de las sociedades europeas de comienzos del siglo XX como un emergente de las propias tendencias evolutivas del sistema capitalista. A este punto Lukács hacía alusión en su contribución de 1938 a la revista *Das Wort*, al comparar las formas económicas primitivas con la economía de carácter capitalista. Basándose en las propias consideraciones de Marx, Lukács procuraba poner en evidencia la relación de tensión que se establecía en ambos casos entre el ámbito productivo y las relaciones sociales superficiales. Así, la aparente cerrazón de las economías primitivas respondía al aislamiento de las mismas con respecto al desarrollo general de la humanidad, mientras que la aparente fragmentación del capitalismo se derivaba de las necesidades evolutivas que imponía un sistema de carácter unitario:

La superficie del capitalismo parece “desgarrada” a consecuencia de la estructura objetiva de este sistema económico; pues esta estructura consta de momentos que se encuentran independizados objetivamente de manera necesaria... la independización de los momentos parciales es un hecho objetivo de la economía capitalista. Sin embargo, el mismo constituye solo una parte, un momento del proceso global. (Lukács, 1938, p. 115)

En este contexto, Lukács llamaba la atención acerca de la necesidad de que el desgarramiento superficial de las sociedades capitalistas se reflejara en la conciencia de los hombres que habitaban en ellas. No obstante, la tarea del arte no consistía, desde su perspectiva, en reproducir la percepción deformada de los individuos históricos sino en reconstruir, más bien, el entramado de relaciones sociales en el marco del cual adquirirían su sentido las propias impresiones particulares. A esto último se refería Lukács en “Se trata del realismo” al rechazar la acusación de Bloch con respecto al descuido de la literatura realista por la superficie de la realidad social (Lukács, 1938, p. 116c). Antes que evadir la manifestación inmediata de la realidad social en la conciencia de los hombres, la literatura realista se esforzaba por resaltar el vínculo dialéctico que existía entre las representaciones subjetivas y las relaciones sociales de carácter objetivo. En palabras de Lukács, se trataba:

del conocimiento de la relación dialéctica correcta entre la apariencia y la esencia, esto es, de una representación artísticamente configurada y vivenciable de la superficie que muestre de manera figurativa, es decir, sin ningún comentario introducido desde fuera, la relación existente entre la esencia y apariencia en el sector de la vida representado. (Lukács, 1938, p. 117)

De manera tal que, si el Lukács de los años 30 se hallaba dispuesto a aceptar la tesis de la cosificación, lo hacía a los efectos de dotar a la literatura realista de una función cognoscitiva particular. Pues, a diferencia de la ciencia, que reproducía las relaciones sociales en su forma cosificada, aquella era capaz de traspasar dicha superficie cosificada. La literatura realista, sostenía

Lukács, se encontraba en condiciones de descubrir la “conexión real de las vivencias con la vida real de la sociedad” y lograba determinar, de esta forma, las “causas ocultas que producen objetivamente esas vivencias, las mediaciones que enlazan estas vivencias con la realidad objetiva de la sociedad.” (Lukács, 1938, p. 119)

La confianza de Lukács en la capacidad del ámbito literario para tornar comprensible una realidad que había devenido impenetrable para el hombre, se encontraba en la base tanto de su valoración política del realismo como de su severa condena del expresionismo. A este último punto nos referiremos con detenimiento en el siguiente apartado, en el marco del cual intentaremos determinar los peligros políticos y estéticos que se hallaban contenidos, según Lukács, en el método creativo que era propulsado por el arte expresionista.

El expresionismo como aliado del capitalismo tardío

Según había señalado Lukács en su artículo de 1935, la emergencia del expresionismo solo resultaba comprensible en el marco de las condiciones materiales del período imperialista. Desde el punto de vista de Lukács, la tendencia hacia la abstracción, que era propia de las corrientes expresionistas, representaba una reacción frente al intolerable estado de cosas al que había dado lugar el desarrollo del capital en su fase imperialista. En este sentido, no resultaba posible acusar al expresionismo de haber promovido de manera consciente el desarrollo de la política nacionalsocialista. De hecho, si los escritores expresionistas se habían negado a representar lo existente había sido en función del odio, la repugnancia y el desprecio que sentían por el régimen político y social de su época.

No obstante, lo que estaba en juego en el análisis lukácsiano no eran las intenciones de los autores sino más bien el significado político de las formas literarias. Y en este punto, sostenía Lukács, resultaba visible que el método literario del expresionismo encontraba su fundamento en las transformaciones sociales que habían determinado el tránsito hacia el período imperialista

(Bathrick, 1973, p. 89-109). Pues la progresiva intensificación de las contradicciones internas del capitalismo ya no permitía “diluir las construcciones sociales en un *en general* abstracto” (Lukács, 1952, p. 223) y obligaba a desarrollar estrategias de carácter irracionalista o mistificador que permitieran encubrir las condiciones materiales de existencia. En este contexto cobraba sentido para Lukács la huída expresionista hacia el ámbito de la interioridad, su búsqueda de una esencia que se encontrara “desprendida de toda manifestación real, espacio-temporal y económico-social” (Lukács, 1952, p. 223).

Ciertamente, esta estrategia podía ser interpretada como el resultado de la propia incapacidad de la clase burguesa para desarrollar una visión de conjunto. Ante el aspecto enigmático que habían asumido las relaciones sociales durante el período del imperialismo, el sujeto se veía obligado a concederle a estas un carácter irrelevante o insustancial y a proclamar un saber que se realizaba por medio de la experiencia interior. Sin embargo, esta mistificación de la perspectiva subjetiva no solo se presentaba como un síntoma de la alienación burguesa sino que contribuía a reproducir, además, las condiciones objetivas existentes. Dicho en pocas palabras, la mistificación expresionista suponía la negación del origen histórico de aquellas condiciones que habían tornado necesaria la reclusión del sujeto en el ámbito de la interioridad. Al respecto, sostenía Lukács:

Se llega, pues, a un alejamiento general de los problemas concretos de la economía, al encubrimiento de las conexiones entre economía, sociedad e ideología, y se produce en consecuencia una mistificación creciente de estas cuestiones... La mitologización de los problemas abre el camino ya sea a que lo que se critica no se represente en absoluto en conexión con el capitalismo, o bien a dar al capitalismo una forma a tal punto desdibujada, desfigurada y mistificada, que de la crítica no resulte lucha alguna, sino un conformarse parasitariamente con el sistema... (Lukács, 1952, p. 223c)

Por este mismo motivo Lukács no solo le atribuía al expresionismo un carácter idealista sino también una fuerte

tendencia fetichista. Pues, al evadir aquel análisis de las mediaciones sociales que hubiese hecho posible el conocimiento del todo, el movimiento expresionista se veía obligado a reproducir la contraposición entre sujeto y objeto y a perpetuar así el aparente estado de fragmentación. En este punto resultaba evidente el carácter apologético del pensamiento expresionista ya que, en lugar de representar al hombre en el marco de las relaciones político-económicas existentes, esto es, en el marco de la contraposición trabajo – capital, el expresionismo colocaba como contradicción fundamental la relación sujeto – objeto. De esta manera, se producía una mistificación de las relaciones sociales que preparaba el terreno para un anticapitalismo romántico de derecha. Al respecto, afirmaba Lukács:

Una “crítica” del capitalismo fabricada a partir de los desechos del anticapitalismo romántico puede desviarse muy fácilmente, de este modo, en crítica de las “democracias occidentales”, con objeto de reestilizar las condiciones alemanas —en la medida en que se mantienen alejadas de dicho “veneno” – en una forma superior de la evolución social. (Lukács, 1952, p. 224)

Sin embargo, Lukács no solo realizaba una crítica ideológica del programa estético explícito del movimiento expresionista. Más allá de hacerlo, el mismo se encargaba de poner en evidencia el modo en que tales presupuestos teóricos se traducían en formas literarias de carácter concreto y de señalar los peligros propiamente estéticos que se seguían de la perspectiva expresionista. En este contexto, Lukács hacía referencia a la reducción del lenguaje a su expresividad desnuda (al grito, al sustantivo aislado) y a la presencia de figuras dramáticas de carácter abstracto (el hijo, la madre, etc.). Desde el punto de vista de Lukács, de esta forma no solo se fetichizaban determinadas configuraciones sociales sino que se realizaba un uso abstracto de las propias estrategias literarias.¹¹ Como lo ponía en evidencia el empleo del monólogo

¹¹ En este punto insistirá Lukács más adelante. Cf. Lukács, 1984, p. 18–57. Probablemente se trataba de una respuesta a la acusación de Brecht con

interior en el caso de Joyce, aquellas dejaban de ser utilizadas como medios o recursos literarios que debían contribuir a la configuración de un todo articulado y se convertían en el principio de construcción de la novela. Dicho en otras palabras, en los escritores de vanguardia, el monólogo interior y otras técnicas avanzadas se transformaban en fines de la propia actividad literaria (Lukács, 1952, p. 21)

Desde la perspectiva de Lukács, esta independización de las técnicas literarias se presentaba como la responsable de la extrema monotonía de las obras de arte vanguardistas. Pues, al igual que sucedía en el ámbito de la cultura, también en el plano literario, la tergiversación de los medios en fines convertía a las obras singulares en mera instancias reproductivas de las técnicas de escritura fetichizadas o daba lugar a una contraposición abstracta de corrientes literarias. Esto es, el abandono vanguardista de la totalidad tornaba impensable una utilización concreta de los recursos literarios. En este contexto, el rápido agotamiento de estos últimos se reflejaba en la superación abstracta de cada movimiento vanguardista por una tendencia de signo radicalmente contrario. Este fenómeno podía advertirse en el caso de la contraposición entre el expresionismo y el impresionismo. Puesto que, si bien aquel se presentaba como el extremo opuesto de este último, se hallaba condenado a repetir su propia tendencia a la monotonía.¹² Al respecto, sostenía Lukács en “Grandeza y decadencia del expresionismo”:

Esa monotonía es consecuencia necesaria del abandono del reflejo objetivo de la realidad, de la pugna artística por la configuración de la intrincada multiplicidad y unidad de las mediaciones y de su superación en los personajes. Pues ese sentimiento del mundo no posibilita ninguna composición, ningún crescendo y descrecendo, ninguna estructura

respecto al formalismo que se escondía por detrás de la crítica lukacsiana al expresionismo. Schmitt, 1973, p. 309c.

¹² También el naturalismo corría este peligro ya que se concentraba en los fenómenos superficiales objetivos. La misma unilateralidad podía observarse en la novela del flujo de la conciencia, en la técnica del montaje y en el teatro épico. Cf. Lukács, 1938, p. 125; 1952, p. 22.

interna que nazca de la naturaleza real del material vital configurado.
(Lukács, 1952, p. 27)

Artes plásticas y literatura

La respuesta de Bloch al artículo lukácsiano de 1935 comenzaba con una referencia al lugar central que ocupaban las artes plásticas en el marco del movimiento expresionista. Dicha referencia podría resultar prácticamente irrelevante si no se tuviese en cuenta la profunda transformación que había experimentado el orden jerárquico de las formas artísticas desde finales del siglo XIX. En este sentido, sostenía Bloch:

Quien toma en sus manos el ensayo de Lukács (lo que es aconsejable puesto que el original enseña siempre mejor) advierte en primer lugar que en ningún lugar se menciona a los pintores expresionistas. Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinsky, Grosz, Dix, Chagall no están presentes. (Bloch, 1985, p. 266c)

Con estas palabras, Bloch procuraba desplazar el eje de la disputa acerca del expresionismo, hasta entonces centrado en la literatura, hacia el terreno de las artes visuales. De esta forma, aquel se hacía eco de la efectiva pérdida de relevancia que había sufrido la literatura desde los primeros años del siglo XX. Esto último resulta particularmente importante por el hecho de que dicha transformación había sido acompañada de un cambio en lo que respecta a la representación de las funciones sociales que debía desempeñar el ámbito artístico, por una parte, y a las formas específicas de este último, por otra parte. Esto es, el desplazamiento de la literatura había significado el progresivo abandono de la pretensión de que el arte desempeñara tareas formativas y había puesto fin a todo tipo de recepción de carácter reflexivo. De hecho, desde comienzos del siglo XX la palabra “cultura” había comenzado a adquirir un significado novedoso. Con el desarrollo de la sociedad de masas, la misma ya no hacía referencia de manera exclusiva a los productos más destacados de la actividad creativa de la humanidad sino que era asociada, a su vez, con la praxis cotidiana, con la cultura de los empleados, que

consistía en la visita del cine y al café, la lectura de diarios, la radio, las galerías y las vidrieras, los grandes centros comerciales y el placer de la ciudad.¹³ Dicho en otros términos, el fin de la cultura novelesca del siglo XIX suponía el tránsito a la cultura de la distracción, a la recepción relajada de un importante espectro de productos culturales.¹⁴

A partir de esta modificación en el ámbito de las producciones culturales, Bloch procuraba defender la herencia artística y política del movimiento expresionista. En este punto, resulta necesario poner en evidencia que el reconocimiento del carácter ya pasado del arte expresionista no impedía que Bloch advirtiera el efecto duradero del mismo sobre las tendencias artísticas de los años 30. En este marco, el filósofo alemán prestaba una particular atención al uso del montaje que había sido realizado por las corrientes surrealistas. Pues, desde su punto de vista, estas últimas habían logrado capitalizar la ruptura de las tendencias expresionistas con las formas representativas del arte tradicional. Al respecto sostenía Bloch:

Pero aun hoy no hay ningún talento que no tenga su origen en el expresionismo o, por lo menos, que no ponga en evidencia su repercusión. El último expresionismo es el de los así llamados surrealistas; son un pequeño grupo, pero vuelven a ser vanguardia y el surrealismo es plenamente montaje. El montaje es la descripción del desorden de la realidad vivencial con esferas y cesuras desmoronadas. (Bloch, 1985, p. 224)

No obstante, antes de referirnos a la defensa del montaje que realizaba Bloch en el marco de la disputa acerca del expresionismo, resulta necesario tomar en consideración aquellos presupuestos ontológicos a partir de los cuales cobraba sentido su

¹³ Bloch había estudiado estos temas en „Angestellte und Zerstreung“, en: Bloch, 1985, p. 33c. En este punto, Bloch seguía los pasos de Siegfried Kracauer quien se había detenido en estos fenómenos en *Die Angestellten*. Cf. Kracauer, 1974.

¹⁴ Sobre este punto, también Walter Benjamin. Cf. Benjamin, 1980, p. 471–508.

ruptura con las formas artísticas de carácter representativo. A tales efectos, revisaremos a continuación la categoría de no-contemporaneidad (*Ungleichzeitigkeit*). Pues este concepto se encontraba en la base de la crítica de Bloch a la concepción “cerrada y coherente” de la realidad que subyacía a la condena lukacsiana del expresionismo y a su defensa del realismo. Esto es, desde la perspectiva de Bloch, el posicionamiento estético de Lukács resultaba dependiente de su adhesión a los presupuestos objetivistas de la filosofía clásica alemana. Ya que, solo si la realidad se presentaba como una “totalidad ininterrumpida” era posible sostener que “los intentos de quiebre e interpolación de los expresionistas... al igual que los nuevos intentos de intermitencia y de montaje” era “un mero juego vacío”. (Bloch, 1985, p. 270) Como veremos a continuación, Bloch no se encontraba dispuesto a admitir tales presupuestos ontológicos y oponía a estos una concepción filosófica según la cual la realidad misma se encontraba en estado de permanente transformación. En este sentido, afirma Bloch: “quizás la auténtica realidad es también interrupción.” (Bloch, 1985, p. 270)

No contemporaneidad

Al igual que Lukács, Bloch advertía la radicalización de las contradicciones sociales que había tenido lugar desde comienzos del siglo XX. Desde su punto de vista, no obstante, la intensidad de estas contradicciones había llevado a tornar inadecuada la referencia del marxismo tradicional a una realidad o una historia de carácter unitario o lineal. En este contexto, pueden ser colocadas las reflexiones de Bloch con respecto al fenómeno de la no-contemporaneidad. Pues aquellas intentaban dar cuenta de las diversas estrategias por medio de las cuales el sistema capitalista había procurado oponerse a la intensificación sin precedentes de las contradicciones contemporáneas, esto es, de la oposición entre el proletariado y el gran capital, que se había registrado en Alemania durante las primeras décadas del siglo XX.

A diferencia de Lukács, entonces, Bloch tomaba como punto de partida el carácter desgarrado de la realidad social e intentaba

develar aquellos mecanismos por medio de los cuales las propias tendencias reaccionarias habían procurado sostener una imagen integrada de las relaciones sociales existentes. No podemos detenernos aquí en los interesantes análisis de Bloch acerca de los empleados, las ciudades de provincia y las clases medias de la gran ciudad. No obstante, resulta necesario realizar una breve referencia al modo en que Bloch procuraba dialectizar las posturas reaccionarias que habían asumido tales grupos en el marco de la política nacionalsocialista.

Concretamente, Bloch advertía que el vuelco de estas clases hacia posiciones políticas de carácter reaccionario encontraba su fundamento en la persistencia de determinados elementos del pasado. Estos elementos hacían referencia a recuerdos de “épocas pasadas en decadencia” (Bloch, 1985, p. 119), que eran convocados por el capitalismo a los fines de asegurar “el desvío de la atención con respecto a sus contradicciones estrictamente contemporáneas.” El capitalismo, sostenía Bloch, necesitaba “del antagonismo de un pasado aún vivo como medio de separación y de lucha contra el futuro que nac[ía] dialécticamente de los antagonismos capitalistas” (Bloch, 1985, p. 119). Sin embargo, esto mismo tornaba inadecuada toda posible tentativa de reducir el significado de estos elementos del pasado a la utilización reaccionaria de los mismos que había sido realizada por el nacionalsocialismo alemán. Pues en aquella materia despreciada, que había contribuido a disimular la radicalización de las contradicciones objetivas, también se encontraban contenidos elementos utópicos que debían ser liberados por medio de un análisis de carácter racional.¹⁵ En este sentido, no se trataba de

¹⁵ “Frente al procedimiento ahistórico de una crítica de las ideologías a la Feuerbach... [Bloch] quiere ganarle sus ideas a las ideologías, salvar lo verdadero en la falsa conciencia”, señala Habermas en este sentido. Desde el punto de vista de Bloch, la crítica materialista de la religión suponía la muerte de dios pero no la desaparición del lugar de dios. “El espacio en el cual la humanidad imaginó a dios y a los dioses, permanece tras la caída de estas hipóstasis como un espacio vacío cuya profundidad [...] revela el bosquejo de

desarrollar una crítica ideológica del pasado, sino de conservar la tradición de lo criticado. Contra la tendencia del marxismo convencional a concentrarse en los aspectos racionales, Bloch instaba a no abandonar el elemento “irracional” a la utilización de la reacción.” (Machado, 2007, p. 62)¹⁶ Puesto que, así como este había contribuido a bloquear el desenvolvimiento dialéctico de los antagonismos sociales, también contenía vestigios de un futuro posible que aún no resultaba completamente conciente.¹⁷ Bloch sostenía al respecto:

La tarea consiste en separar los elementos de la contradicción no contemporánea que son capaces de rechazo y de transformación, esto es, aquellos que son hostiles al capitalismo, que carecen de contención dentro del mismo, y volverlos útiles por medio de su reconfiguración en un contexto diferente. (Bloch, 1985, p. 123)

un futuro reino de la libertad” (Habermas, 1971, p. 63). En este sentido: Hesse, 1975, p. 48.

¹⁶ Un ejemplo significativo en este sentido lo constituye el término “Drittes Reich.” Al respecto sostenía Bloch: “El término tercer reino o, como se lo llamó en ese momento, el reino del tercer evangelio ha acompañado casi todos los levantamiento de la edad media. Era una apasionada imagen lejana y condujo tanto al judaísmo como a la gnosis, tantas revueltas de los campesinos como estupendas especulaciones” (Bloch, 1985, p. 63).

¹⁷ Bloch se refería aquí al recuerdo de “totalidad y vitalidad... del cual el comunismo podía extraer auténtica materia contra la extrañamiento” (Bloch, 1985, p. 121). Bloch cuestionaba al marxismo alemán por haber despreciado estos elementos provenientes de la cultura popular o mítica: “En Rusia se enfrenta a los campesinos con fiestas de la vendimia y con la tumba de Lenin, se les reemplaza la iglesia por medio de lo colectivo y de nuevos símbolos. En Alemania se le dejan a la reacción todos estos contactos” (Bloch, 1985, p. 68). No obstante, no habría que entender esto como una renuncia a la teoría marxista de la lucha de clases. En este sentido sostenía Bloch: “Nunca sería la contradicción asincrónica subjetiva tan aguda, la contradicción asincrónica objetiva tan visible, si no existiera una contradicción objetiva contemporánea, es decir, situada y originada en y con el capitalismo. El despliegue asincrónico del recuerdo es puesto en libertad recién por la crisis y responde a contradicciones revolucionarias desde un punto de vista objetivo con una contradicción tanto objetiva como subjetivamente reaccionaria, es decir, asincrónica” (Bloch, 1985, p. 117).

En este punto, Bloch se apartaba de la concepción marxista tradicional según la cual el proceso histórico se caracterizaba por la progresiva superación de los contenidos del pasado. Para Bloch, las experiencias de comienzos del siglo XX habían demostrado la imposibilidad de asumir dicha perspectiva, en la medida en que habían puesto en evidencia el carácter irracional que asumía el triunfo de los propios contenidos racionales. Frente a las catástrofes vividas y presentidas, Bloch no podía atribuirle un carácter meramente reaccionario al recuerdo de formas sociales tradicionales. Pues, junto al componente retardatario, la persistencia del pasado también remitía a una serie de posibilidades que habían sido negadas o reprimidas por el desarrollo de las sociedades capitalistas. Por eso mismo, Bloch insistía especialmente en la necesidad de desarrollar una nueva perspectiva ontológica a partir de la cual ya no fuese necesario atribuirle un carácter anómalo a los casos de asincronía.

En este momento no podemos repasar la propuesta ontológica de Bloch. No obstante, resulta necesario remarcar aquí hasta qué punto aquella se apartaba de la concepción marxista tradicional. Puesto que si esta pensaba el proceso histórico a partir del principio de identidad, Bloch establecía un hiato entre la existencia y la esencia (utópica). De hecho, lo que presidía la recuperación del pasado que realizaba Bloch era su convicción con respecto a la “exterritorialidad” del núcleo sustancial de nuestra existencia con respecto “al devenir y la corrupción” (Bloch 1966, p. 72),¹⁸ esto es, con respecto a la historia. Pues era justamente en virtud de que “el instante central de nuestra existencia no se ha[bía] dado todavía en el proceso de su objetivación” (Bloch, 1969b, p. 1387), que era

¹⁸ Esta misma idea había sido expuesta por Bloch en 1935, durante el *I Congreso de escritores en defensa de la cultura*. En ese contexto, Bloch sostenía: “El pensamiento marxista de lo humano, de manera similar a lo poético, no es completamente absorbido en sus apariciones históricas, a pesar de que solo es comprensible y existe a partir de ellas. De manera tal que el concepto de lo humano parece quedar indeterminado en tales apariciones y no realizarse satisfactoriamente en ellas” (Bloch, 1969a, p. 63).

posible y necesario revivir el pasado por medio de la rememoración. En este sentido sostenía Bloch:

el pasado, pese a parecer fijo en el pasado, posee en tanto pasado un secreto, un elemento del future [...] impulsarlo, impulsar lo que palpita, lo sometido, lo futuro que no pudo ser en toda la viscosa masa de lo devenido, es el trabajo del pensamiento, el trabajo de la filosofía de la historia. (Bloch, 1918, p. 335)

Montaje

El concepto de asincronía le permitía a Bloch concebir una distancia productiva entre la esfera ideológica y la estructura económica. De esta forma, Bloch cuestionaba la posición del partido comunista frente a la cultura popular y refutaba su condena del arte de vanguardia. En el primer caso, lo que estaba en juego era la posibilidad de disputarle al nacionalsocialismo el apoyo de las clases marginales, esto es, de sumar para la causa comunista a aquellos grupos sociales que no formaban parte ni de la burguesía capitalista ni del proletariado. En el segundo caso, el objetivo era apropiarse del potencial político que se hallaba contenido en aquellas técnicas artísticas que habían sido rechazadas por el partido comunista como expresión cultural de una clase en decadencia. Este contenido remitía al tipo de relación entre el pasado y el futuro que hacían posible los recursos estéticos vanguardistas. Pues la novedad que introducían las corrientes artísticas de vanguardia no se seguía del desenvolvimiento de los estilos artísticos inmediatamente precedentes sino más bien de la ruptura con estos y de la actualización extemporánea de los contenidos artísticos de un pasado más lejano. Como lo ponía en evidencia de manera paradigmática el movimiento expresionista, la novedad de las vanguardias remitía a la capacidad de las mismas para interrumpir la secuencia histórica de los estilos artísticos y poner en conexión con el presente a un pasado de carácter remoto. En este sentido sostenía Bloch:

En tanto acontecimiento, el expresionismo fue algo hasta el momento completamente nuevo, pero no se sentía a sí mismo carente de tradición.

Por el contrario, como lo pone en evidencia el Jinete azul, él buscó sus testigos en el pasado, creyó encontrar correspondencias en Grünewald, en los primitivos, incluso en el barroco, enfatizó estas correspondencias excesivamente en lugar de hacerlo de manera demasiado escasa. (Bloch, 1985, p. 273)

Como decíamos, la teoría de Bloch acerca de la asincronía se caracterizaba por concebir a esta última como un rasgo constitutivo de la propia existencia temporal. Desde este punto de vista, la persistencia de elementos que habían tenido su origen en formas sociales más antiguas ya no se presentaba como una irregularidad que debía ser superada por medio de una consideración histórico-filosófica de la realidad. Por el contrario, la coincidencia de diferentes secuencias temporales se hallaba fundada en una estructura de carácter ontológico. De manera tal que aquello que quedaba excluido era más bien la posibilidad de la absoluta simultaneidad, esto es, de un tiempo absolutamente presente, de un presente presente.

Por esto mismo, Bloch podía concebir la posibilidad de un uso diabólico de aquellas manifestaciones culturales que hasta el momento habían sido tachadas de decadentes o de irracionales por el partido comunista. Contra la tendencia de Lukács a valorar las manifestaciones culturales en virtud de su *topos* histórico originario, Bloch afirmaba: „no solo en el ascenso revolucionario o en el gran florecimiento de una clase puede hallarse contenida una “herencia” dialécticamente utilizable, sino también en su caída y en los múltiples elementos que libera su destrucción.” (Bloch, 1985, p. 17)¹⁹

Esto último se volvía particularmente significativo en relación al montaje. En su forma inmediata, este se presentaba como mera expresión del caos, del relativismo, de la dispersión puesta al

¹⁹ Bloch ponía como ejemplo aquí el caso de la tecnología. Así como el marxismo no hubiese negado que la última máquina era la mejor, tampoco debería haber rechazado los fenómenos ideológicos de los últimos tiempos. Bloch, 1985, p. 18.

servicio del engaño o de la cultura de la diversión.²⁰ Sin embargo, este recurso artístico también resultaba susceptible de un uso mediato y de carácter reflexivo. En este punto Bloch, tenía en mente un tipo del montaje que, en lugar de reflejar la realidad en su estado de disgregación, hiciese posible la experimentación con los pedazos que se desprendían de la misma.²¹ En este sentido, el montaje se presentaba como una alternativa frente a la perspectiva histórico-filosófica que sostenía Lukács. Pues, en tanto experimentación conciente con la asincronía, el montaje operaba como un auténtico “laboratorio de posibilidades”. A esto se refería Bloch en los siguientes términos: “Actualmente todo esto es jeroglífico de la conciencia que estalla en pedazos... Pero un mundo, cuya literatura más curiosa le otorga tales tonos finales a la formación burguesa, siempre es susceptible de ser dialectizado, por más que él no lo haga por sí mismo. El montaje constitutivo se apropia de los mejores pedazos, construye otras relaciones”. (Bloch, 1985, p. 226)

De manera tal que, a diferencia de lo sostenía Lukács, el montaje no se hallaba condenado ni a reproducir ni a profundizar la fragmentación de la existente. El montaje no reproducía el estado de dispersión de la realidad efectiva, sino que modificaba o “refuncionalizaba” los elementos del viejo mundo a los fines de dar forma a una imagen posible del mundo venidero. (Bloch, 1985, p. 223)²² En este sentido, el montaje permitía desarrollar las tendencias objetivas que se hallaban impresas en los diversos

²⁰ En este punto, Bloch hacía referencia al uso del jazz y del teatro de revista que hacía el gran capital en las marchas militares y en los desfiles hitlerianos. En estos casos, la conjunción de los elementos sucedía “sin que el material hubiese sido en alguna parte concretamente modificado por el montaje” (Bloch, 1985, p. 223).

²¹ Esto es lo que habían hecho los surrealistas al apropiarse del montaje; ellos le habían robado al capitalismo su producto de las manos: “El montaje constitutivo se apropia de las mejores partes, construye a partir de ellas otras relaciones” (Bloch, 1985, p. 226).

²² Solo el montaje inmediato estaba hecho “de ruinas que no encuentran el valor para fosforecer, de partes del viejo mundo que son refuncionalizadas para ser usadas solo en el viejo mundo” (Bloch, 1985, p. 223).

fragmentos del pasado. Por ello mismo, tampoco era posible condenar al montaje por su tendencia a profundizar el estado de descomposición imperante. Pues era la propia realidad la que se encontraba en pleno proceso de descomposición, aun cuando las marcas de sus contradicciones fuesen eclipsadas por el uso reaccionario de los viejos sueños del pasado. En clara alusión a Lukács, sostenía Bloch: “el experimento por medio del montaje no es abstracto, no es una intervención desgarradora en una realidad cerrada y coherente. Se trata más bien de que la realidad está llena de interrupciones.” (Bloch, 1985, p. 253)

En este punto se tornan evidentes los motivos por los cuales la defensa de Bloch del expresionismo se había concentrado en el montaje. En primer lugar, el montaje se presentaba como una técnica adecuada para representar un mundo que, en virtud de su carácter procesual y de su apertura hacia el futuro, debía ser concebido como una permanente cadena de interrupciones. En este sentido, sostenía Bloch:

La realidad vista desde un punto de vista marxista, en cambio, es ciertamente coherente pero solo como interrupción mediada, y el proceso de la realidad, considerado de una manera marxista, todavía se encuentra abierto y es fragmentario, por ende, desde un punto de vista objetivo. Es lo posible real lo que evita que el mundo se convierta en un mundo ideado por la mente y lo que lo transforma en un proceso mediado en un sentido dialéctico y, por lo tanto, dialécticamente abierto. (Bloch, 1969a, p. 65)²³

Pero más allá de esto, el montaje en tanto “laboratorio de posibilidades” ofrecía un modelo para pensar un problema de orden histórico-filosófico. Como dijimos al comienzo, este problema remitía a la necesidad de concebir la posibilidad de una transformación social de carácter radical en un contexto en el cual

²³ El montaje, sostenía Bloch en otro lugar, “recoge los fragmentos de la superficie descompuesta, pero no los coloca en nuevas totalidades, sino que los emplea como partículas de un lenguaje distinto, de informaciones distintas, de una figura distinta y emergente de la abierta realidad” (Bloch, 1985, p. 227).

esta ya no podía ser concebida como el resultado del desarrollo inmanente de las contradicciones sociales objetivas. La importancia del montaje se desprendía de su capacidad para tender un puente productivo entre el pasado y el futuro. El montaje era para Bloch “una especie de cristalización del caos devenido, que intentaba reflejar de manera bizarra el orden venidero.” (Bloch, 1985, 228) De esta forma, no se establecía una relación histórico-evolutiva entre el pasado y el futuro, sino más bien una de carácter discontinuo que se distanciaba de lo inmediato para apropiarse de lo más lejano. Por medio del montaje, la novedad podía presentarse, entonces, como el resultado de la refuncionalización de aquellos elementos del pasado que, bajo la forma de imágenes arcaicas, habían sido utilizados por el nacionalsocialismo a los fines de impedir toda posible transformación.

Consideraciones finales

Como vimos, son numerosos los elementos que vinculaban al pensamiento de Lukács con el de Bloch. No obstante, la existencia de una serie de presupuestos comunes no impidió que estos pensadores sostuviesen posturas diametralmente opuestas en lo que respecta al problema del expresionismo. En este punto, las críticas esgrimidas por cada uno de ellos dejaban entrever una profunda incomprensión con respecto a los presupuestos estéticos-filosóficos que se hallaban implicados en la posición contraria.

Así, la condena lukácsiana de la postura de Bloch encontraba su fundamento en la falsa presunción de que este último le atribuía al arte un carácter representativo. Pues solo sobre esta base la opción de Bloch por el arte expresionista podía presentarse como un repliegue subjetivo frente a las relaciones objetivas. No obstante, Bloch no se hallaba dispuesto a asumir esta concepción de la esfera artística. Desde su punto de vista, el arte se presentaba como un medio eminentemente político en la medida en que permitía intervenir en el desarrollo temporal. Para Bloch, el arte revelaba el carácter desmembrado de la realidad existente y contribuía al desarrollo de un nuevo aparato perceptivo.

Sin embargo, también la crítica de Bloch a la concepción lukacsiana del realismo ocultaba un profundo malentendido. Pues, a diferencia de lo que creía Bloch, el realismo de Lukács no se hallaba orientado a sostener una imagen estática y unitaria de la realidad sino a liberar, más bien, aquellas tendencias que se hallaban ocultas tras su actual apariencia fosilizada. Contra la “comprensión del mundo como un caos, como una confusión sin sentido de poderes irracionales y enemigos”, la tarea del arte consistía, para Lukács, “en retratar la esencia racional del mundo” y en “liberar a aquella del envoltorio engañoso de lo meramente empírico” (Lukács, 1969, p. 326).

No obstante, no todo fue un malentendido en esta discusión. Pues Bloch y Lukacs advertían claramente que sus posicionamientos estéticos respondían a concepciones diferentes acerca del modo en que debía ser enfrentada la crisis de la concepción dialéctica de la historia. De hecho, la apuesta de Bloch por el montaje se apoyaba en una concepción mesiánica de la historia que asumía de antemano el carácter incompleto y contingente de esta última. Lukács, en cambio, no se hallaba dispuesto a renunciar a la idea de un desarrollo lógico de las contradicciones immanentes de la historia. Desde el punto de vista de Lukács, la pretensión de Bloch de concebir a la historia en términos de un “laboratorio de posibilidades” introducía una dosis de imprevisibilidad que debía ser rechazada en vistas de las nefastas consecuencias que había traído aparejada la destrucción fascista de la herencia política de la burguesía decimonónica, esto es, la destrucción fascista del concepto de individuo.

Pero tampoco Lukács se encontraba en condiciones de dar una respuesta adecuada al problema del estancamiento de la dialéctica social. Ante el peligro que suponía la experimentación con los restos de una sociedad en descomposición, Lukács se refugiaba a las obras realistas del siglo XIX. En ellas creía encontrar un mundo en el cual aún era posible pensar en la superación inmanente de las contradicciones sociales. No obstante, la propia perspectiva materialista de la historia, que defendía Lukács, lo obligaba a asumir el carácter pasado de la burguesía heroica y de sus técnicas

literarias. Como lo ponía en evidencia otro artículo de la época (Lukács, 1952, p. 171-216), la fosilización extrema de las contradicciones sociales que se había producido durante el período imperialista tenía consecuencias en el plano literario y estas hacían referencia al progresivo predominio de las técnicas descriptivas sobre la forma decimonónica de la narración.²⁴ En este sentido, no es lícito atribuirle a la estética lukácsiana el carácter programático de la dogmática soviética del realismo socialista. Sin embargo, resulta posible preguntarse hasta qué punto la concepción estética de Lukács no reproducía aquella tendencia hacia la melancolía que él mismo había cuestionado en otros pensadores y escritores de la época. Ya que, frente a la crisis de las concepciones teleológicas de la historia, Lukács solo podía esgrimir la apariencia de un mundo en el cual los hombres aún parecían encontrarse dotados de la capacidad de actuar.

Referências

- BATHRICK, David. *Moderne Kunst und Klassenkampf: Die Expressionismus-Debatte in der Exilzeitschrift Das Wort*. En: GRIMM, R.; HERMAND, J. (Org.). *Exil und innere Emigratio*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973. p. 89-109.
- BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. En: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Tomo I, Parte 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1980. p. 471-508.
- BENN, Gottfried. *Sämtliche Werke IV*. Stuttgart: Kett-Cotta, 1989.
- BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. München; Leipzig: Duncker & Humblot, 1918.
- BLOCH, Ernst. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

²⁴ En este contexto, resulta llamativo el hecho de que, pese a sus críticas, Lukács reconociera que ni Flaubert ni Zola habían llegado a convertirse en observadores de su tiempo por simple elección, sino porque rechazaban el precio que imponía la participación activa en las luchas sociales de la época.

BLOCH, Ernst. *Religion im Erbe*. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

BLOCH, Ernst. *Die Kunst, Schiller zu sprechen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969a.

BLOCH, Ernst. *Prinzip Hoffnung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969b.

BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit. Werkausgabe*. Tomo 4. Frankfurt: Suhrkamp, 1985.

BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst II*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1966.

GÜNTHER, Hans. Erbschaft dieser Zeit?. *Internationale Literatur*, n. 6, 1936, p. 85-101.

HABERMAS, Jürgen. Ein marxistischer Schelling. En: WALSER, Martin et al. (Ed.). *Über Ernst Bloch*. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

HESSE, Hermann. Über Ernst Blochs Erbschaft dieser Zeit. En: *Ernst Bloch Wirkung. Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

JAMESON, Fredric. El debate entre realismo y modernismo: reflexiones para concluir. *Youkali*, Madrid, n. 7, Junio 2009, p. 198-201.

KLEIN, Wolfgang. Realismus/realistisch. En: KARLHEINZ, Barck et al. (Org.). *Ästhetische Grundbegriffe Historisches Wörterbuch in sieben*. Tomo V. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2010.

KRACAUER, Siegfried. *Die Angestellten*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

LORETO VILAR, María. La herencia del expresionismo: sobre la discusión en *Das Wort*, Moscú, 1937/38. *Revista de Filología Alemana*, v. 19, 2011, p. 189-205.

LUKÁCS, Georg. *El significado actual del realismo crítico*. México: Era, 1984.

LUKÁCS, Georg. Es geht um den Realismus. *Das Wort. Literarische Monatschrift*, v. 6, 1938, p. 112-138.

LUKÁCS, Georg. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Darmstadt;Neuwied: Luchterhand, 1968.

LUKÁCS, Georg. *Nietzsche als Vorläufer der faschischen Ästhetik*. En: LUKÁCS, Georg. *Werke*, Tomo 10. Berlin: Luchterhand, 1969.

LUKÁCS, Georg. *Problemas del realismo*. Buenos Aires; México: FCE, 1952.

LUKÁCS, Georg. *Sociología de la literatura*. Madrid: Península, 1966.

LUNN, Eugene. *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: FCE, 1986.

MITTENZWEI, Werner. Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukacs-Debatte. *Das Argument*, n. 48, 1968, p. 12-43.

MUSIL, Robert. *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, Stuttgart: Europäischer Buchklub, 1955.

SCHMITT, Hans-Jürgen (Org.). *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

SCHMITT, Hans-Jürgen; SCHRAMM, Godehard. (Org.). *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad*, Buenos Aires: Prometeo, 2007.

STAKEMEIER, Kerstin; BEHRENS, Roger. Die Expressionismusdebatte in ihrer Zeit. Disponible en:

< <http://spektakel.blogspot.de/broschur/broschur-2/kerstin-stakemeier-roger-behrens-dieexpressionismusdebatte-in-ihrer-zeit> >. Acceso: 4 nov. 2014.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordao. Sobre Herencia de esta época, de Ernst Bloch. En: VEDDA, Miguel. (Org.), *Ernst Bloch: Tendencias y latencias de un pensamiento*. Buenos Aires: Herramienta, 2007.

Artigo recebido em 4/11/2014, aprovado em 12/02/2015