

Las fuerzas
productivas

ABR18_
JUN13.2015

MARZIA
LEGON

BARRO

AFTER LORCA

TXT

— Jack Spicer —

DOS BOCAS

TXT

— Santiago Dabove —

9 DE ZARPA

TXT

— Leónidas Lamborghini —



SALA UNO

Querido Lorca,

Me gustaría hacer poemas de objetos reales. Que el limón fuera un limón que el lector pudiera cortar o exprimir o saborear –un limón real como el papel periódico en un collage es un papel periódico real. Me gustaría que la luna en mis poemas fuera una luna real, una que pudiera de improviso ser cubierta por una nube que no tiene nada que ver con el poema– una luna completamente independiente de imágenes. La imaginación representa lo real. Me gustaría apuntar hacia lo real, revelarlo, hacer un poema que no tenga sonido salvo el señalamiento con un dedo. Ambos tratamos de ser independientes de las imágenes (tú desde el principio y yo solo cuando fui lo suficientemente viejo como para cansarme de estar tratando de conectar las cosas), de hacer las cosas visibles más que hacer representaciones de ellas (phantasia non imaginari). Qué fácil es en las cavilaciones eróticas o en la más verdadera imaginación de un sueño inventar a un hermoso muchacho. Qué difícil tomar a un muchacho de traje de baño azul que observé tan casualmente como se observa a un árbol y hacerlo visible en el poema como un árbol es visible, no como una imagen o una representación sino como algo vivo –capturado para siempre en la estructura de las palabras. Lunas vívidas, limones vívidos, muchachos vívidos en trajes de baño. El poema es un collage de lo real.

Pero las cosas decaen, argumenta la razón. Las cosas reales se convierten en basura. El pedazo de limón que barnizas al lienzo comienza a convertirse en un molde, los periódicos hablan de unos increíblemente viejos eventos en jerga olvidada, el muchacho se convierte en abuelo. Sí, pero la basura de lo real aún se extiende en el mundo corriente haciendo sus objetos, a la vez, visible –el limón llama al limón, el periódico al periódico, el muchacho al muchacho. Las cosas decaen pero traen sus equivalentes a la existencia.

Las cosas no conectan; corresponden. Eso es lo que hace posible a un poeta traducir objetos reales, traerlos a través del lenguaje tan fácilmente como puede traerlos a través del tiempo. Ese árbol que tú viste en España es un árbol que yo nunca podría haber visto en California, ese limón tiene un aroma diferente y un sabor diferente, PERO la respuesta es esta –en cualquier lugar y en cualquier ocasión tienes un objeto real para *corresponder* con tu objeto real– ese limón puede convertirse en este limón, o incluso pudiera convertirse en este pedazo de alga marina, o este particular tono de gris en este océano. Uno no necesita imaginar ese limón; uno necesita descubrirlo. Incluso estas letras. Ellas *corresponden* con algo (no sé con qué) que tú has escrito (quizás de la misma manera no aparente como este limón corresponde con ese pedazo de alga marina) y, a la vez, algún futuro poeta escribirá algo que *corresponda* con ello. Así es como los hombres muertos nos escribimos los unos a los otros.

Con amor,
Jack

Jack Spicer.
En *After Lorca*, San Francisco, White Rabbit Press, 1957.

Dos bocas

Entonces llegamos a un lugar donde la gente tenía dos bocas, una en la cara y otra en el vientre. Se sentaban en la mesa y cuando traían los manjares, sacaban de vez en cuando un trozo y se lo llevaban a la barriga.

Esta feliz disposición les permitía hablar y sonreír con toda cortesía mientras los vientres absorbían.

Esa gente decía que esto era una ventaja, pues palabras y sonrisas no se mezclaban tropezando entre grasas y sopas. Sus bocas chiquitas y de lujo estaban hechas para una función superior, pero no decían nada espiritual, quizá porque todo debe ser mezclado y con algo de salvaje hasta la verdadera elegancia.

Yo pregunté si lo que comía allí en la barriga era otra cabeza.

— No puede haber dos cabezas en un cuerpo, contestó un médico. Es una boca contra natura que hacemos a la gente elegante. También hacemos ano contra natura, para jóvenes sanos de buena sociedad.

— ¿Cómo puede ser? ¡Es monstruoso!

— Para que usen el otro en funciones “estéticas”.

Santiago Dabove.
En *La muerte y su traje*, Buenos Aires, Alcándara, 1961.

9

el anclar del ancla. lo
que ancla. lo anclado. el
que está anclado. el ancla
que ancla al que. el varado
sin. el que no sabe. al que la
nieve. al que no sabe
si quién sabe.

el anclar del no saber en
la nieve que no
cae: la nieve que no sabe
si quién sabe. y no
cae.

el que está anclado y
no sabe
qué lo ancla.

el que está varado en
la nieve que no cae. el
que está varado en
la nieve que no está y
cae
sin saber si quién sabe
no está.

el ancla que ancla
lo que no está
en el quién sabe si, el
ancla anclada en
lo que quién sabe si.

el ancla anclada
en la nieve que no cae: que
está en el que está
varado
sin saber si
quién sabe.

lo que no se sabe: el
ancla de lo que no
se sabe
en la nieve que está
varada y no cae.
el que está varado y
no está varado sino
que no sabe que
no está: o quién sabe.

el anclar
del ancla en el anclado
que no sabe si la nieve o
no cae o cae o
está o no está o
si no está varado o sí o
que no sabe sí o si
no está.

Leónidas Lamborghini.
De «Zarpa», en *Vérme y 11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

Las fuerzas productivas

ABR18_
JUN13.2015

MEGGA
LEGON

BARRO

LA FILOSOFÍA DEL ARTE EN KARL MARX

T X T

— Simón Royo —

04

LA FILOSOFÍA DEL ARTE EN KARL MARX

— Simón Royo —

05

Marx dejó establecido que bajo las condiciones capitalistas de producción también el arte deviene mercancía y las realizaciones artísticas acaban convertidas en parte de la industria de la cultura y del consumo del espectáculo, cuando no en parte activa de la creación de subjetividades adaptadas a la explotación para que no la vivan como tal.

Hegel consideraba la libertad política del ciudadano griego como condición de posibilidad del excelso arte griego y veía en la descomposición de la democracia griega el declive y la decadencia de tan elevada cima estética, pero a Marx no le bastaba con el programa ilustrado de la libertad política y quiso poner de manifiesto que sin igualdad económica la libertad política poco valor tiene y es más un engaño que una realidad. Y efectivamente, la izquierda hegeliana recogería las tesis sobre Grecia de Hegel elevándolas más allá, la libertad política de los ciudadanos de las repúblicas griegas estaría relacionada con la perfección de su arte, pero con el cristianismo se perdería esa libertad limitada y restringida de los antiguos y el arte entraría en un estadio de decadencia y tosquedad.

A Marx más adelante, ya en los *Grundrisse*, le parecerá ésta una tesis un tanto idealista, problemática e incoherente con el materialismo histórico, motivo, como veremos, de que su salida del atolladero del desarrollo desigual entre las formas artísticas y los modos de producción no pasase por el abandono del determinismo progresista que entrañaba el materialismo histórico sino declarando que la perfección del arte griego no era tan elevada como se presume y que se debió más que a la libertad de los ciudadanos a la ingenuidad y pureza propia de unos niños que carecen de una larga Historia que los lastre y condicione.

Ya la Estética de Hegel consideraba al Estado cristiano y a la sociedad burguesa como desfavorables para la creación artística, motivo de que la muerte del Arte fuese fi-

...Marx verá en lo sublime una metáfora de lo colosal, lo desmedido, de la imposición de lo grande como en la pirámide egipcia o la catedral gótica, en consonancia con lo que Heidegger llamaría el gigantismo de las grandes autopistas o los enormes rascacielos y precediendo con ello a la crítica del arte totalitario y grandioso del nazismo y, paradójicamente, del estalinismo. En la hybris de lo colosal vería Marx la desmedida e ilimitada acumulación de Capital en su manifestación estética. Pero los titanes fueron derrocados por los olímpicos y eso titánico, grandioso pero informe, que anima lo dionisiaco y lo telúrico, más tiene que ver con el fondo indómito y libertario de los individuos y de los pueblos, más tiene que ver con lo prometéico, con el titán filántropo, que con esas colosales formas cuya misión es empequeñecer y hacer desaparecer la potencia humana. La producción capitalista no sólo es colosal sino que además es vampírica, empequeñece y quita las fuerzas a los hombres. Por eso dirá Marx que: "la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción intelectual, como el arte y la poesía" (Marx *Teorías sobre la plusvalía I*).

06

LA FILOSOFÍA DEL ARTE EN KARL MARX

— Simón Royo —

07

nalmente una exigencia del Estado absoluto. Pero con la inversión marxiana de Hegel se puede arribar a la conclusión contraria y declarar que la muerte del Estado absoluto es la que exige la vida del Arte.

...Marx escribe en la Gaceta Renana que la prensa y la intervención pública, como más adelante dirá Althusser de la filosofía o bien pudiéramos decir del arte, constituye un espacio de lucha de clases en la teoría: "Todo objeto, sea incluido en la prensa con alabanza o reproche, se convierte en un objeto literario, es decir, un objeto de discusión literaria. Esto es, precisamente, lo que convierte a la prensa en la palanca más poderosa de la cultura y de la formación intelectual popular, porque transforma la lucha material en una lucha ideal, la lucha de la carne y de la sangre en una lucha intelectual, la lucha de las necesidades, de la avaricia, del empirismo, en una lucha de la teoría, de la razón, de la forma" (Marx *Nueva Gaceta Renana*, 1842, MEGA, Tomo I). De ahí que en nuestro tiempo Alain Badiou siguiendo la estela foucaultiana según la cual está claro que los discursos inciden en la transformación y configuración de la realidad, dijese que "las ideas existen y tienen poder".

... "Lo que continuamente afirman Marx y Engels de la relación de la mano y el trabajo es que la mano crea el trabajo pero que el trabajo también crea la mano, dado que la mano es a la vez el órgano y el producto del trabajo. Esto lo repite el primero en los *Grundrisse* en relación con el arte y sus obras: "El objeto de arte -y lo mismo ocurre con cualquier otro producto- crea un público sensible al arte y capaz de disfrutar de la belleza. La producción produce, por lo tanto, no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce, por lo tanto, el consumo 1) en cuanto que crea el material para él; 2) en cuanto que determina la forma de consumo; 3) en cuanto que engendra como necesidad en los consumidores los productos creados por primera



vez por ella como objetos. La producción produce, por lo tanto, el objeto del consumo, la forma del consumo, el impulso al consumo. Del mismo modo, el consumo produce la disposición del productor, en cuanto que lo solicita en forma de necesidad que da una finalidad a la producción" (Karl Marx *Grundrisse*, op.cit, p.15-16).

Jean Pierre Vernant sostendrá por tanto, a partir de la posición marxiana mencionada, que la invención de la tragedia griega no sólo producirá obras literarias (objetos) sino asimismo un sujeto trágico y una conciencia trágica, que no serán, finalmente, algo exclusivo de la antigüedad griega, sino que, a pesar de su deuda con la tradición, permanecerá más allá de su tiempo: "No hay visión trágica fuera de la tragedia y del género literario cuya tradición ha iniciado. Desde este punto de vista, el estatuto de la tragedia griega es comparable al de una ciencia, como la geometría euclidiana, o al de una disciplina intelectual tal y como la instituyen Platón y Aristóteles al fundar sus escuelas. (...) Un nuevo objeto que se constituye: el espacio en su idealidad abstracta, (...) un sector de lo real, un nuevo tipo de operación mental, útiles intelectuales ignorados hasta entonces. Platón y Aristóteles, la Academia y el Liceo, representan la inauguración de una práctica filosófica, (...) representan la constitución de un vocabulario, de una forma de discurso, de un modo de argumentación, de un pensamiento filosófico. Todavía hoy, filosofar supone integrarse a esta tradición, situarse dentro del horizonte intelectual despejado por el movimiento filosófico, sin duda para ampliarlo, para modificarlo o ponerlo en tela de juicio, pero siempre insertándose en su línea, retornando los problemas en el punto en que fueron elaborados por todos los filósofos precedentes" (Jean Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, op.cit, p.89).

No bastará entonces con reinstaurar una forma estética o filosófica, se piensa contra la tradición y a partir de ella, pero no hay que entender por tradición lo que el postmo-

dernismo conservador y relativista entiende por ello, sino que la tradición significa una especie de constitución de un espacio transhistórico: “si a las obras de Shakespeare, de Racine o a determinadas obras contemporáneas, se les puede llamar tragedias, es porque con los desplazamientos, con los cambios de perspectivas unidos al contexto histórico, se enraizan en la tradición del teatro antiguo en donde encuentran, ya trazado, el marco estético propio del tipo de dramaturgia que instauró la conciencia trágica al proporcionarle su total forma expresiva” (Jean Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet, *Ibid*).

Por eso dirá Heidegger en sus *Holzwege* que no se puede afirmar que las tragedias de Shakespeare sean un adelanto o un progreso respecto a las de Esquilo. Y si tomamos un clásico estudio de Felipe Martínez Marzoa sobre Marx, nos sale la misma respuesta: “Por una parte, trato de distinguir entre el pensamiento esencial y la ‘filosofía’ de consumo; por otra parte, todo escrito ‘habla de’ algo, se mueve en un cierto tejido de términos, en una determinada verbalización y teorización de las cuestiones, y, todavía por otra parte, nadie puede pensar ni expresarse sin tomar sus recursos intelectuales de alguna tradición de pensamiento.” (Felipe Martínez Marzoa *De la revolución*. Alberto Editor. Vigo 1976, pp.7-8).

Aristóteles afirmará en su *Poética* que “el mito es el principio y como el alma de la tragedia” (1450a). Pero ¿cómo traducir, aquí, la palabra *mithos*? ¿Está claro que además de ser el principio (*arché*) sería como el alma (*psyché*, *physis*) de la tragedia? La esencia de la tragedia es el *mithos*, afirmará Marx como prueba de que el horizonte de la creación trágica habría desaparecido en un mundo sin héroes y dioses. Levy-Strauss, sin embargo, nos familiarizará con una forma de ver la estructura del *mithos*, más filosófica que literaria, donde su esencia no estaría ya en los contenidos, relatos de héroes y dioses, sino en la forma, en el conjunto de *mitemas* o elementos estructurales, como su análisis del mito de Edipo revela.”

un culto a la personalidad o actúen para no ser dominados y promuevan la liberación de los otros- toman en un determinado momento un papel importante en el devenir histórico.

En esa dirección pero señalando a un individuo nocivo para la historia de la humanidad se expresaba Bertrand Russell al principio de su excelente libro “Libertad y Organización” (publicado en 1934 y traducido en 1936 al español por el poeta León Felipe) al decir ya en el *Prefacio* que: “Yo no creo que si Bismarck se hubiese muerto de niño la historia de Europa durante los últimos setenta años hubiese sido exactamente igual a como ha sido”. Por el contrario Hegel decía ya al final de su *Prólogo* a la *Fenomenología del Espíritu* que: “la actividad que al individuo le corresponde en la obra total del espíritu sólo puede ser mínima”. Hegel se equivocaba respecto a la obra del espíritu, el papel de cada individuo sin entrar en contradicción con su inserción en la colectividad puede ser bastante más importante y el culto al genio del romanticismo tiene fácil recepción con tal de considerar a toda individualidad plena en capacidades creativas y constructivas, democratizando ese culto a la excelencia de unos pocos mediante un elogio a las excelencias de cada ser humano, sin excepción. A pesar del individualismo neoliberal de átomos mediocres y consumistas que consagran sus existencias a alimentar con su trabajo la máquina de la plusvalía, junto a la acción conjunta de los pueblos nacionales y las multitudes revolucionarias, existen individuos que inciden no poco en la obra total de la Historia y todos habremos de ser considerados así, en cuanto posibilidades. Para superar esa contradicción entre lo individual y lo colectivo es que en nuestra contemporaneidad se ha gestado el concepto de “multitud de singularidades” en el cual no habría ya oposición entre el primer término y el segundo, quedando armonizados lo individual y lo colectivo.

...“Por otra parte, desde el punto de vista subjetivo: el sentido musical del hombre no se despertó más que por

...El Romanticismo procuraba el distanciamiento de la sociedad y la política, la retirada en el arte, la sublimación, el cultivo del arte por el arte, y rechazaba en muchas de sus vetas cualquier mezcla de lo estético y lo político; pero no resulta tan fácil escapar a las determinaciones económicas y políticas que puedan envolver al arte.

La crítica de Marx al Romanticismo irá unida a la crítica ilustrada de la religión y a la oposición al influjo que las ilusiones, imágenes fantásticas y ficciones, con las que se encadenaría a los hombres en lugar de lograr su libertad. Como Platón en su República, Marx distinguirá entre las imágenes y ficciones liberadoras, socialmente educativas y promotoras del desarrollo humano y las imágenes y ficciones encadenantes y obnubilantes. Lo maravilloso y lo místico como elementos extraordinarios serían utilizados por la reacción para atentar contra esa esencia común del hombre que residiría en la razón. Sólo por una ironía histórica su crítica del Romanticismo, contemporánea de su lucha por la libertad de prensa, derivaría en censura y se transformaría en la expulsión platónica de los poetas considerados nocivos de la república soviética.

Ciertamente tras el culto al genio de Carlyle, combatido fieramente por Marx, se escondía la defensa liberal-romántica de la nueva aristocracia industrial, surgiendo el empresario como nuevo héroe y como genio de la nueva época. Pero la defensa del individuo no como átomo consumista sino como singularidad creativa quedaba relegada por las consideraciones colectivas, con fatales consecuencias para la posteridad. La herencia de Hegel a la que podríamos contraponer una observación de Bertrand Russell es en esto también decisiva, ya que si bien la Historia la hacen los hombres colectivamente, y a la vez que la construyen, queda determinada por esas estructuras construidas por ellos y devenidas autónomas de su voluntad, entre ambos movimientos, también hay individuos que, para bien o para mal -según actúen para dominar y adquieran

la música; la más bella música no tiene ningún sentido para el oído no musical; no es un objeto para él. Es por ello que los sentidos del hombre social son diferentes de los del hombre que vive en sociedad. Sólo por el despliegue objetivo de la riqueza del ser humano, la riqueza de los sentidos humanos subjetivos deviene oído musical, un ojo sensible a la belleza de las formas, en una palabra, devienen los sentidos capaces de goces humanos, sentidos que se confirman como fuerzas humanas esenciales (...), la formación de los cinco sentidos es un trabajo de toda la historia universal hasta nuestros días. El sentido que es presa de la grosera necesidad práctica tiene sólo un sentido limitado. Para el hombre que muere de hambre no existe la forma humana de la comida, sino únicamente su existencia abstracta de comida; ésta bien podría presentarse en su forma más grosera, y sería imposible decir entonces en qué se distingue esta actividad para alimentarse de la actividad animal para alimentarse. El hombre necesitado, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para el más bello espectáculo. El traficante en minerales no ve más que su valor comercial, no su belleza o la naturaleza peculiar del mineral, no tiene sentido mineralógico. La objetivación de la esencia humana, tanto en sentido teórico como en sentido práctico, es, pues, necesaria tanto para hacer humano el sentido del hombre como para crear el sentido humano correspondiente a la riqueza plena de la esencia humana y natural” (Marx, *Manuscritos de 1844. Tercer Manuscrito: Propiedad privada y comunismo*).

...Según Marx la re-apropiación del mundo no se resuelve en el acto de su capacidad de percepción sino que ésta misma viene a ser parte de una larga lucha. El embotamiento de la sensibilidad o su apertura tienen su historia y su genealogía, ya que la alienación implica la expropiación de las propias fuerzas productivas y entre ellas se encuentra la capacidad artística, facultad revolucionaria por excelencia, disposición humana contra la que se conjura la explotación y el sometimiento

al trabajo asalariado. Sólo en el tiempo del ocio entendido en el sentido original de la palabra, como actividad en el reino de la libertad, se puede verdaderamente producir arte: “El animal produce sólo bajo el dominio de la necesidad física directa, mientras que el hombre, libre el mismo de necesidades físicas, produce y sólo produce realmente cuando está libre de esas necesidades físicas” (Marx, *Manuscritos de 1844. Primer Manuscrito: El trabajo alienado*).

Al modificar la naturaleza el ser humano modifica su propia naturaleza, se transforma a sí mismo, para bien y para mal, no siempre en el sentido de un progreso, consciente o inconscientemente. [...] Lo clásico no sólo continúa proporcionando placer estético sino que además sirve como modelo y norma para la realización de lo nuevo.

...Pero la linealidad determinista ascendente en la comprensión del materialismo histórico queda en entredicho en el caso del arte ya que no se cumple que al ser más elevado el nivel general de las fuerzas productivas haya de ser paralelamente el arte más elevado y rico. Sucede lo que Rousseau ya advirtiese en su Discurso sobre las ciencias y las artes y Heidegger en sus *Sendas perdidas*, que el progreso técnico pudiendo ser un bien para la humanidad, sin embargo, no lleva necesariamente un progreso humano, sino que bien puede emplearse para la esclavitud en lugar de para la liberación. Las fuerzas productivas se convierten bajo el capitalismo en fuerzas destructivas y donde había algo acaban consumiendo todo y dejando el desierto.

...Marx no se ocupó nunca de realizar una teoría estética, no hizo una estética marxista, sino que se le presentó el problema ocasionalmente y no supo ni pudo, ni era su interés primordial, el resolverlo. Resulta tan ingenuo el pedir a Marx una teoría estética acabada como pedirle una teoría física o una teoría sobre la ironía, y los alegatos en ese sentido parten de quienes toman un sistema filosófico como una expli-

cación de la totalidad de los fenómenos en lugar de como una investigación teórica de una parcela particular de lo real. De lo que se ocupó Marx y se ocupó muy bien, fue de desvelar la estructura económica de la sociedad contemporánea, nada más, y nada menos. Marx plantea el problema de pasada. El arte no es su objetivo. En los *Grundrisse* tan sólo pretende señalar que existe una «relación desigual» entre el desarrollo general de la sociedad, la expansión de la producción material, la sucesión de los diversos modos de producción y la historia del arte. Las formas más elevadas del arte han podido nacer en sociedades muy poco desarrolladas lo que supone una aporía para el materialismo histórico que habrá que responder. [...] La progresividad de la historia no es un hecho necesario ni en la colectividad ni en la biografía individual, se da en unos momentos, en otros se retrocede, existen discontinuidades o revoluciones que implican saltos en lo que pudiera ser lineal; a lo largo de la vida y de la Historia hay pérdidas y hay adquisiciones y sólo puede esperarse que las segundas sean más abundantes que las primeras...

Madrid 2005

Extractos de la ponencia inaugural dictada por Simón Royo en el Curso Marx Update, celebrado en Madrid entre febrero y marzo de 2005 con la colaboración de la UCM, el Goethe Institute y El Ojo Atómico. Texto publicado en su totalidad en la revista *Rebelión*: <http://www.rebelion.org/docs/13771.pdf>