

# Reflexiones en torno a la estética marxista

## Reflexions on Marxist aesthetics

**Arturo Valencia Ramos**

arturo.valencia@unison.mx

Universidad de Sonora

<https://orcid.org/0000-0003-4604-663X>

*Personalmente, tengo la sensación de que la música lleva dentro de sí un mensaje profético que revela una forma de vida más elevada, hacia la cual evoluciona la humanidad.*

*Arnold Schönberg.*

### Resumen

El artículo aborda una discusión llevada a cabo en el marco de las sesiones en clase con estudiantes de arte de la Universidad de Sonora; unas impartidas a estudiantes de artes plásticas y otros de música de la Universidad de Sonora. Se discute acerca de la estética marxista desde una perspectiva convencional, con el único propósito de dejar sentado un ejercicio discursivo con estudiantes de licenciatura. A partir de la pregunta ¿Qué se entiende por estética marxista? Se establecen distinciones tales como lo marxista frente a lo marxiano y a partir de ahí, se establece una serie de contrastes que nos conducen a darnos cuenta sobre los riesgos al enfrentar el problema, o bien, de que al partir de una preconcepción estamos dando por sentada la validez de una postura frente a otra, así como su carácter de verdad. El artículo concluye con una visión sistémica del arte que posibilita la construcción de una alternativa para el abordaje.

Palabras clave: Marxismo, Arte, Estética, Sistemas.

### Abstract

The article addresses a discussion carried out in the framework of class sessions with art students at the University of Sonora; some taught to plastic arts students and others to music students. Marxist aesthetics is discussed from a conventional perspective, with the sole purpose of establishing a discursive exercise with undergraduate students. From the question: What is meant by Marxist aesthetics?, distinctions such as the marxist versus the marxian are established and from there, a series of contrasts are established that lead us to realize the risks when facing the problem, or, that by starting from a preconception we are taking for granted the validity of one position against another, as well as its character of truth. The article concludes with a systemic vision of art that enables the construction of an alternative approach.

Keywords: Marxism, Art, Aesthetics, Systems.

Este texto de alguna manera es reflejo de una serie de conversaciones en clase; unas impartidas a estudiantes de artes plásticas y otras a estudiantes de música de la Universidad de Sonora. Retomo en él parte de la discusión acerca de la estética marxista desde una perspectiva, lo sé, muy convencional y sin más pretensión que dejar sentado un ejercicio discursivo con estudiantes de licenciatura. La pregunta presentada en las sesiones era tan directa como la siguiente: ¿Qué se entiende por estética marxista? La distinción misma de lo marxista frente a lo marxiano ya ha dado mucho que tratar; sin embargo, en la contrastación nos damos cuenta que corremos el riesgo de estar frente a un falso problema, o bien, de que al partir de una preconcepción estamos dando por sentada la validez de una postura frente a otra, así como su carácter de verdad. En cualquier caso, nos aproximaremos a una verdad razonable, o a una hipótesis plausible.

Mucho se ha discutido sobre las artes, a tal punto, incluso más allá de Hegel, que Arthur Danto muestra en “La Transfiguración del Lugar Común” (2002) la larga discusión sobre la muerte del arte; sin embargo, el autor llega a la condicionante de si es realmente el arte el que ha muerto, o bien, si es el discurso sobre las artes el que ha fallecido. En tal caso asistamos a sus exequias y construyamos un discurso que nos permita enfrentar el arte como en la actualidad se presenta.

Por otro lado, Larry Shiner en “La Invención del Arte” (2004) pasa revista a las diversas concepciones del arte y a sus correspondientes discursos, de tal forma que nos permite observar la variación de la mentalidad que sobre el arte se ha tenido, así como los diferentes abordajes, según el período histórico que se trate. Hoy nos parece obvio que la concepción del arte en nuestros días es diferente a aquella que se tenía en algún momento del período medieval o del renacimiento —por citar dos casos solamente. Pero no podemos asegurar que por estar cerca en el tiempo compartimos más los rasgos del siglo XIX que aquellos del siglo IV A.D.C. No siempre quien se encuentra en un período histórico específico está consciente de las circunstancias en las que está inmerso, por lo que las características particulares no le son tan obvias; no siempre nos damos cuenta de lo que estamos viviendo, sino hasta que ha pasado un lapso de tiempo, sea esto en la corta o en la larga duración. La propuesta metodológica de Fernand Braudel a lo largo de su producción historiográfica nos remite a la corta y a la larga duración según la duración de los ciclos económicos en las varias culturas del mundo occidental (Véase por ejemplo, “El Mediterráneo y el Mundo del Mediterráneo en el Período de Felipe II”, Fondo de Cultura Económica, México, 1990; o bien, “Escritos sobre la Historia”, Alianza Editorial, Madrid, 1991). Así, ha sido la perspectiva temporal la que nos permite la reconstrucción histórica puesto que hemos construido paradigmas para desarrollar alguna forma del abordaje. Pero debemos siempre tener en cuenta que también los paradigmas tienen fecha de caducidad.

El corpus del pensamiento de Carlos Marx se encuentra dividido en filosofía, economía, política, historia y teoría social, principalmente. Federico Engels, por su parte, aborda las relaciones hombre-naturaleza-sociedad. En todo este esquema el trabajo y las relaciones de producción adquieren un papel relevante en cuanto a que su realización conduce a los individuos y la sociedad a la producción de bienes. Carlos Marx parte del principio de que la lucha de clases es el motor de la historia, y fundamentado en ello rechaza todo tipo de idealismo y materialismo mecanicista.

De ahí que si se ha generado una estética marxiana tendría que ver con ese conjunto de relaciones y le deberá ser correspondiente. En la teoría social se han creído pertinente diferenciar entre el pensamiento propio de Carlos Marx, al cual le llaman pensamiento marxiano, y a aquel que se genera a partir de las diferentes interpretaciones de los textos de Marx y Engels, al cual le llaman pensamiento marxista (Ver en Bozal, 2000, pp. 161-184, Estética y Marxismo). Sin embargo, Carlos Marx no generó una teoría estética, como sí generó una teoría económica (acumulación originaria, plusvalía, relaciones de producción, etcétera), una teoría política (la emancipación del proletariado), una teoría de la historia, (que ya arriba hemos señalado, además de su visión lineal que inicia con el comunismo primitivo y ha de concluir en el comunismo científico), y una teoría social de estructuras que interactúan dialécticamente en etapas con sus diferentes concepciones del Estado. Han sido las interpretaciones posteriores de las opiniones no organizadas y presentadas en textos diferentes de Carlos Marx sobre su visión del arte, lo que ha generado la estética marxista.

Lo que subyace en ella es el principio de transformación, tanto del arte, del individuo que lo genera, como de la sociedad donde es generado. Se aparta diametralmente de la estética de Emmanuel Kant en la cual el arte y el goce estético no están subordinados a ninguna otra esfera del pensamiento. “Es conocida la definición de lo bello como una finalidad sin fin, es decir, como algo que encierra en sí una finalidad, pero que no se subordina a ningún fin ajeno al goce estético” (Marías, 1991, p. 287).

El arte, según la estética marxista sí tiene una función y una finalidad fuera de sí mismo, y éstas tienen que ver con la representación y transformación de la realidad, de ahí que todo arte en su función transformadora sea revolucionario por principio. Un arte que no se concibe así es no sólo burgués sino reaccionario y puede llegar incluso a ser contrarrevolucionario

Hay tantas estéticas marxistas como interpretaciones de Marx. Sin embargo, las principales corrientes se han incorporado bien sea al realismo crítico, o al realismo socialista. El surrealismo, a pesar de haber sido rechazado como arte burgués por los militantes del Partido Comunista Francés, generó en su momento una estética que se consideraba marxista —aunque André Bretón, fundador y principal impulsor del surrealismo la debió defender de las acusaciones de contrarrevolucionaria, tal es así que su acercamiento a Leon Trotsky en México lo lleva a firmar el manifiesto donde se declara la libertad en el arte.

Nuestra adhesión al principio del materialismo histórico...  
Verdaderamente no se puede jugar con estas palabras. Si dependiera únicamente de nosotros -con eso quiero decir si el comunismo no nos tratara tan sólo como bichos raros destinados a cumplir en sus filas la función de badulaques y provocadores, nos mostraríamos plenamente capaces de cumplir, desde el punto de vista revolucionario, con nuestro deber. Desgraciadamente, en este aspecto imperan unas opiniones muy especiales con respecto a nosotros; por ejemplo, en cuanto a mí concierne, puedo decir que hace dos años no pude, tal como hubiera querido, cruzar libre y anónimamente el umbral de la sede del partido comunista francés, en la que tantos individuos poco recomendables, policías y demás, parecen tener permiso para moverse como don Pedro por su casa.

En el curso de tres entrevistas, que duraron varias horas, me vi obligado a defender al surrealismo de la pueril acusación de ser esencialmente un movimiento político de orientación claramente anticomunista y contrarrevolucionaria. (André Bretón, Segundo Manifiesto del Surrealismo (Fragmento), en <http://thales.cica.es/rd/Recursos/> )

Aceptamos con Alexander Baumgarten y con Adolfo Sánchez Vásquez que la estética por definición es la ciencia de la belleza. Lo hacemos así por razones de orden práctico: el primero la inaugura como ciencia a mediados del siglo XVIII, y el segundo la ha analizado durante las últimas cuatro décadas del siglo pasado, desde la perspectiva del materialismo histórico.

Entonces, abordemos el problema desde la perspectiva histórica e historiográfica de carácter científico —por más que haya quien señale que la historia no es una ciencia con un sujeto, un método y un objeto de estudio— para circunscribirnos al terreno de las hipótesis y sus posibilidades, en las cuales tanto los artistas como sus producciones se convierten en objetos de estudio de una disciplina que debe demostrar su cientificidad. No en vano la musicología como disciplina cuyo objeto de estudio es la música, además de abordarla en sus análisis desde una perspectiva endógena —la obra en sí, las estructuras y formas musicales— hace acopio de otras disciplinas como la sociología, la sicología, la etnología y la historia en la construcción de abordajes exógenos, por ejemplo: sociología de la música, etnomusicología, historia de la música, etcétera. En alguna parte de estos abordajes exógenos interviene el enfoque marxista, según el pensador que se trate y la corriente a la que esté adscrito.

Aceptada la estética como una ciencia, preguntémonos qué entendemos por estética marxista. Esto nos lleva a la teoría que se genera a partir de la producción de Carlos Marx en el terreno del arte, y observamos que su abordaje es subsidiario de un esquema más general en el cual los elementos estructurales interactúan de forma tal que son correspondientes dependiendo del período histórico que se trate: hablamos así, de materialismo histórico.

Mijail Lifshits en la “Estética histórica de Marx y Engels” (En Sánchez, 1975) se pronuncia a favor de la sistematización del pensamiento de Carlos Marx con relación al arte, y en la búsqueda de argumentos para fundamentar tal empresa encuentra que ya desde los textos del joven influido por Hegel (los “Manuscritos Económico Filosóficos de 1844”), pasando por la Ideología Alemana, hasta llegar al pensador maduro de “El Capital”, se observa una definición de la inserción de la estética en el entramado conceptual del materialismo histórico.

La estética marxista la entenderemos, entonces, como aquella que se produce a partir del paradigma de la lógica dialéctica y del materialismo histórico. Si el objeto de estudio de la estética es el arte y su producción, y si el abordaje es a partir del marxismo debemos, por fuerza que considerar las condiciones históricas en que se produce el fenómeno, así como la estética que le es correspondiente. Carlos Marx admira la literatura de Honorato De Balzac, a pesar de la proclividad burguesa del escritor francés. Pero el autor de “El Capital” no asevera que Balzac es burgués por el mero hecho de describir a la sociedad burguesa, sino que más bien acepta que es realista porque en su obra se han reflejado de manera nítida las condiciones sociales de la época.

Podemos así plantearnos mejor lo que tiene que ver con las condiciones sociales e históricas en la producción artística. Theodor W. Adorno (Ver Delahanty, 1986) en sus trabajos analíticos sobre música, a la que aborda tanto desde la sociología como de la filosofía, nos presenta una perspectiva particular del marxismo, en la que evita el determinismo económico según el cual toda manifestación cultural —incluidos el arte y por extensión la música— es reflejo superestructural de una infraestructura económica. Al partir de la obra en sí, y sin comprometer su autonomía, encuentra que en ella se deposita y toma forma la ideología. De la misma forma propone que la relación de la música con la sociedad no es de subordinación, como tampoco aceptaba que aquélla fuera un reflejo de ésta. La obra musical representa así, un valor de oposición a lo ya constituido socialmente. Sin embargo, no hay que olvidar que los trabajos de Theodor W. Adorno fueron calificados por las corrientes oficiales del marxismo estalinista, como revisionistas, término con el cual se denostaba a todo aquello que desde la izquierda pudiera significar una crítica a la ideología soviética dominante. Como sabemos, sus trabajos se comienzan a publicar desde 1938, y su influencia, como la de toda la Escuela de Frankfurt se hace patente durante toda la Guerra Fría.

Pensemos desde una perspectiva histórica ya que la mera cronología nos limita si deseamos observar la estética marxista en el siglo XX. Me apoyo en Enrico Fubini para dilucidar un poco la relación de la estética marxista respecto a la música:

Numerosos historiadores, sociólogos y teóricos de la música se inspiran de diferentes modos en el marxismo; no obstante, y aun cuando todos partan de un modelo ideológico común, sus intenciones y sus pensamientos no son unitarios. Tal vez, el único dato común sea el deseo de analizar y de estudiar la cuestión musical en relación con los fenómenos de la sociedad; sin embargo (...) es precisamente el vínculo que se establece entre la música y la sociedad el que se somete a las interpretaciones más dispares y el que se entiende de las más diversas maneras, las cuales traen consigo, a menudo, conclusiones que son incluso opuestas entre sí (Fubini, 2002, p. 399).

Aquí surge nuevamente una pregunta: ¿A qué estética marxista nos referimos, a la de Lucács, a la de Karel Kosik, a la de Ernest Fisher, a la Escuela de Frankfurt, al Realismo Socialista Cubano, al Surrealismo, a la Estética Estalinista, etcétera?

Fubini no hace sino poner nuevamente en evidencia algo que ya desde la fundación del primer Partido Comunista y de la Iera. Internacional, ha sido un lugar común en la izquierda: la interpretación discrecional y la falta de consensos.

Continúa Fubini:

Si la música forma parte de una superestructura como todas las artes, ha de venir condicionada en su desarrollo por la estructura de la sociedad, es decir, por la estructura económica. Ahora bien, este principio se revela, al ser puesto en práctica, como extremadamente vago y como apto para interpretarse de muy distintos modos. Efectivamente, el problema del condicionamiento música-sociedad

puede verificarse a niveles muy diferentes; de hecho, pueden distinguirse grosso modo dos niveles fundamentales: el de la forma y el del contenido, aunque en la práctica estos dos planos puedan, con frecuencia, interferirse y hasta confundirse (p. 399).

Hagamos a un lado aquello relacionado con el determinismo social e histórico ya que, a estas alturas de los estudios estéticos no hay quien asegure, so pena de verse sumido en anacronismos, que existe una determinación social o histórica en la producción artística. Ante la imposibilidad de demostrar el determinismo se ha optado por la versión más amigable (por así decirlo) del condicionamiento social. La sociología contemporánea tiende cada vez a darle un mayor peso a las decisiones individuales en el marco de las relaciones sociales, de tal forma emergen los sujetos y actores sociales que impactan en la estructuración de las instituciones. La historiografía norteamericana del siglo XIX y principios del XX, ya advierte ese peso individual en los hechos históricos.

Por otro lado, la dialéctica tiende a incorporar la forma en el fondo y viceversa. Esto significaría que los cambios formales y de contenido se encuentran en relación directa tanto en el ámbito individual como en el ámbito social. Pero esto no nos permite asegurar que Arnold Schönberg —como veremos más adelante, por ejemplo— propone la dodecafonía porque su concepción del arte se ha generado desde la perspectiva de la estética marxista, e imbuido en ella, o influido por ella decide hacer un cambio revolucionario en la música. ¿Podemos decir lo mismo de Astor Piazzola y su transformación del tango? Sólo en la medida en que existan fuentes históricas que corroboren tal aseveración podemos asegurar el argumento. Es más probable —solo probable— sin embargo, que Kurt Weill haya partido de una estética marxista para su producción musical dada su relación de amistad y trabajo con Bertold Brecht, un dramaturgo explícitamente comunista con quien produjo la Ópera de los Tres Centavos. Pero esa circunstancia no es indicio de causalidad.

Los intentos más o menos logrados de trazar una sociología de la música partiendo de presupuestos de tipo marxista sacan a la luz la dificultad principal inherente a la sociología de la música propiamente dicha: si la música guarda una relación con la sociedad —cosa que el marxismo, por sus mismos presupuestos ideológicos, no puede poner en duda— el problema consiste en establecer a qué nivel se verifica dicha relación condicionante: si a nivel homogéneo de estructuras, si a nivel de contenidos (aunque ¿de qué contenidos se puede hablar legítimamente tratándose de la música?) o, incluso, si a nivel de modos de producción, de ejecución, y de escucha, es decir, afectando al entorno del que se rodea todo arte y, con mayor razón, la música, arte social por excelencia (Fubini, 2002, p. 404).

Si aceptamos que la estética marxista ha impactado a los principales géneros musicales del siglo XX debemos aceptar, por consecuencia, que esa estética ha impactado de igual forma a Gershwin, Schönberg, Kurt Weill, Leo Brower, Astor Piazzola, Silvestre Revuelta Carlos Chávez, todos los folkloristas latinoamericanos, los generadores del canto nuevo, del jazz, del rock, del pop, etcétera (entendidos estos últimos como géneros musicales). Es decir, debemos aceptar que todos los actores sociales e históricos involucrados en los principales géneros musicales del siglo

XX, aplican de manera explícita y directa el paradigma que ha generado la estética marxista. Esto también nos obligaría a aceptar que tal aplicación se manifiesta tanto en el aspecto formal como en los contenidos de la producción musical. Sin embargo, la historiografía de la música no lo corrobora así.

Arnold Schönberg es reconocido como quien —a partir de la primera década del siglo XX— rompe con la tradición musical heredada del romanticismo, y como una reacción frente éste. Pero el rompimiento no se da desde la perspectiva de lo social, sino desde la estructura formal de la música, y a partir de propuestas íntimas, individuales que tienen más bien un ímpetu cercano al misticismo.

Hasta hace poco —escribe Aarón Copland— todas las melodías occidentales se escribían dentro de este sistema escalístico. Y demuestra un ingenio asombroso por parte de los compositores el que hayan sido capaces de una tan amplia variedad de invención melódica dentro de los límites estrechos de la escala diatónica (Copland, 2002, pp. 64-65). Y continúa más adelante:

Los verdaderos experimentadores melódicos del siglo fueron Arnold Schönberg y sus discípulos. Son los únicos contemporáneos que escriben melodías sin centro tonal de ninguna especie. En su lugar prefieren dar iguales derechos a cada uno de los doce sonidos de la escala cromática. Reglas que se imponen a sí mismos les impiden repetir cualquiera de los doce sonidos mientras no hayan sonado los otros once. (pp. 67-68)

Se refiere con ello a la atonalidad que Schönberg presenta frente a una estructura escalística tonal considerada hasta su tiempo como natural. Es ahí donde podemos encontrar la ruptura. Con ello pretendía el compositor encontrar más apertura y —ahora sí— permitir que el estro poético se manifestara con la mayor libertad posible.

Tanto los detractores de este sistema como sus defensores partieron de aspectos formales y no de respuestas políticas e ideológicas explícitas ante lo social. Por tanto, no podemos inferir que haya sido una concepción marxista de la estética musical lo que haya impactado en aquellos compositores en la producción de sus obras.

Henry Lang ha escrito que las experiencias de miles de años de arte nos enseñan que la naturaleza de la obra de arte no está determinada por las leyes de la estética sino más bien que esas leyes son un intento de explicar el misterio de la creación (Henry Lang, 1967) Lo que, es más, como lo presenta Pelayo García Sierra:

En el arte no caben principios llamados democráticos, ni siquiera los principios de la justicia laboral. Podrá un músico genial haber tardado tres horas en escribir un andante, y otro, gran trabajador, pero sin genio, trescientas en escribir una sinfonía: pero el andante valdrá mucho, casi infinito, y la sinfonía valdrá poco, o casi nada. Nadie pregunta, sino en una nota al margen, ¿cuántas horas de trabajo invirtió Miguel Ángel en su David?, y poco importa la gran ilusión que impulsó a un escultor vulgar al tallar su adefesio. En el arte, valdrá todo, porque no sólo suena un órgano de tres teclados, sino también una armónica; pero en la escala de los valores musicales el órgano puede ocupar los primeros lugares y la armónica sólo los últimos.

## Conclusión

El arte es un sistema social que implica operaciones complejas que no se resuelven de manera esquemática. La obra de arte es un medio de comunicación no solo del artista sino de todo el sistema por lo que conviene replantearnos si la creación es un objeto individual que, en la dinámica de la vida se incorpora a la estructura social para formar parte de las instituciones que están reguladas por normas que no siempre son comprensibles para el individuo como actor social. ¿Qué tenemos, entonces? Elementos y operaciones de sistemas sociales frente a entornos institucionales que se traducen en un entramado de cultura, educación, derecho, religión, etcétera, entre las cuales se encuentra el arte.

Pensar en el determinismo social para explicar las relaciones entre el artista y la obra, es adoptar un paradigma regresivo que, como tal ya no nos explica la dinámica de la historia y, por tanto, no nos explica la complejidad social. En realidad, no podemos asegurar que la estética marxista haya determinado el quehacer de los creadores.

Definimos las instituciones no solo como reglas, procedimientos o normas formales, sino como un sistema de simbología, pautas cognoscitivas y patrones morales que proporcionan marcos de significación a la acción humana —en este caso la de los artistas en el acto creativo— y en el complejo de estructuras y redes por medio de las cuales transmite su creación. Esto se caracteriza además por el orden interactivo de la relación que existe entre las instituciones y la acción individual. En el nivel de las personas encontramos la competencia, la negociación, el acuerdo y la formación de redes sociales complejas en las que realizan interacciones sobre la base de valores, símbolos y prácticas.

Es cierto. La estética marxista fue un imperativo moral y político en el contexto de la guerra fría. Pero era un imperativo moral y político para quienes militaban o simpatizaban con las corrientes derivadas del materialismo histórico, convertido de hecho, en una bandera de la praxis. Sería un error extender ese imperativo y esa influencia a todas las corrientes artísticas del siglo XX, sean estas principales o no.

## Bibliografía

- Bozal V. (2002). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. (Vol. II). Madrid: Visor.
- Copland, A. (2002). Cómo escuchar la música. México: FCE.
- Danto, A. (2002). La transfiguración del lugar común. España: Paidós-Estética.
- Delahanty, G. (1986). Nostalgia y pesimismo: teoría crítica-musical de Theodor W. Adorno, México: UAM.
- Fubini, E. (2002). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. España: Alianza Editorial.
- García P. (1999). Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción Analítica. Biblioteca Filosofía en español. Oviedo. [www.filosofia.org](http://www.filosofia.org)
- Lang, H. (1967). Teoría marxista y música. *The Musical Quarterly*, Vol. 53.
- Marías, J. (1991). Historia de la filosofía. México: Alianza Editorial.
- Sánchez A. (1975). Estética y marxismo, TI, México: Era Ediciones.
- Shiner, L. (2004). La Invención del arte, España: Paidós-Estética.
- Copland A. (2002). Cómo escuchar la música. México: FCE.