

UNA ESTÉTICA MARXISTA¹

Carlos Oliva Mendoza
es doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es profesor titular C de tiempo completo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores nivel II.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1426-677X>
e-mail: carlosoliva@unam.mx

Los productos del espíritu en el estilo de la industria cultura ya no son también mercancías, sino que lo son integralmente.

T. W. Adorno

RESUMEN

En este ensayo se sistematizan y proponen una serie de fundamentos sobre los que opera la estética marxista. Lejos de pensarla como una forma unida a los fenómenos ideológicos y políticos, se propone que esta estética, de raigambre kantiana, es una estética crítica y formal, que tiene su centro epistemológico en el estudio de las obras de arte, las sensaciones, las percepciones y las tecnologías de circulación a partir de la forma mercantil y su fetichización social, en la modernidad capitalista.

PALABRAS CLAVE: Marx. Estética y Marxismo. Forma mercantil y Forma dineraria. Autonomía. Comunicación e Imaginación. Dignidad y Libertad.

ABSTRACT

In this essay, I organize and propose a series of foundations on which Marxist aesthetics operates. Far from thinking of it as a form linked to ideological and political phenomena, I propose that this aesthetic, with Kantian roots, is a critical and formal aesthetic, which has its epistemological center in the study of works of art, sensations, perceptions, and technologies of circulation from the mercantile form and its social fetishization, in capitalist modernity.

KEYWORDS: Marx. Aesthetics and Marxism. Commodity form and Money form. Autonomy. Communication and Imagination. Dignity and Freedom.

Introducción

En gran parte de la historia de la humanidad, la estética está ligada a los diversos descubrimientos de la materia y la forma que se les ha dado a los materiales. Constituida básicamente por cuatro estratos –el color, la tierra, el aire y las lenguas– estas configuraciones naturales y el habla, como configuración social, dan origen a lo que podemos llamar las artes maternas: *la pintura, la escultura, la música, y la literatura*; esta última, un arte complicado, porque su elemento de origen no es netamente natural, sino que es de segundo grado o artificial: el lenguaje que produce múltiples géneros literarios. A partir de esos cuatro estamentos, se da una infinita combinatoria que crea y

¹ Investigación realizada gracias a la Estancia apoyada por el PASPA de la DGAPA-UNAM y al Programa UNAM-PAPIIT, “Capitalismo: estudios críticos. Nuevas lecturas de El capital”, IN400826.

produce las bellas artes. Esta teoría se ha desprendido históricamente del *Ión* de Platón. Aquel diálogo donde el filósofo y el poeta intentan delimitar los quehaceres de un creador (*poieté*) que trabaja sobre un material de segundo grado, la lengua.

Recordemos que la base de toda esta teoría sobre las bellas artes implica que lo bello, en términos clásicos, es *el espectro de sentido o la representación comunicable*, por eso toda arte sería bella, porque es *comunicable*.²

Ahora, el estudio de la estética, justo por el origen de nuestras sensaciones y las representaciones que llevamos a cabo, es también diverso, polémico, plural, estratificado y jerarquizado –no damos el mismo valor al luto que al recreo, por ejemplo. Las potencias y cualidades de comunicación –formar una esfera estética bella– son profundamente diferenciadas. Así, como ninguna representación del placer y el dolor puede abrogarse una posibilidad de comprensión total de las sensaciones y las artes, ninguna tradición que desarrolla estudios estéticos puede hacerlo. Una tradición, supongamos, hermenéutica, sacra o ilustrada no puede ser absoluta, sino que tiene que entrar en polémica y acuerdo con otras tradiciones estéticas, justo así se logran las construcciones universales, de carácter temporal, que van formando un canon epistémico y “científico” en los estudios estéticos. En ese mismo debate, se deben colocar los importantes estudios marxistas sobre la estética y las artes.

Dentro de este contexto, el de los estudios de representación y reproductibilidad de lo bello –lo que es comunicable– y la limitación intrínseca de toda tradición estética frente a las obras y las sensaciones y percepciones, quisiera plantear algunas hipótesis sobre los fundamentos de una estética marxista.

Estética y autonomía

¿Cuál es el objeto o los objetos de estudio de la estética moderna? En un principio, encontramos cuatro complejas formaciones fenoménicas: a) las sensaciones y las percepciones humanas; b) los objetos que producen estas sensaciones y percepciones; c) las relaciones entre las sensaciones y percepciones con los bienes u objetos estéticos; y d) las tecnologías de creación, circulación y producción de estos objetos o bienes. Si bien un estudio estético puede ser transversal sobre cualquiera de los cuatro planos o priorizar alguno de estos, por ejemplo, tal como lo hace Walter Benjamin, al insistir, en concordancia con el punto “d”, en el estudio de las revoluciones tecnológicas para producir la obra o, como lo hace Hegel, al guiar de forma enciclopédica su trabajo y articular

² Si una obra o representación tiene como objeto precisamente romper la comunicación, pensemos en artes rituales, psicotrópicas, políticas o de vanguardia no estaríamos frente a una obra bella, pero quizá tampoco estemos frente a representaciones de arte, sino a manifestaciones rituales, psicológicas, políticas o epistémicas que se auxilian de componentes artísticos para romper los procesos de comunicación.

una saga de objetos junto con el campo perceptual que producen, remarcando el punto “c”, es conducente metodológicamente tener un recorte analítico, con el fin de analizar las implicaciones de cada formación conceptual.

Específicamente, la estética marxista es un área de estudio que atiende a la forma que se da a la materia y, en consecuencia, a las formas críticas que emanan de esa formalización material. Es una estética, en ese sentido, enfrentada a las estéticas idealistas, que centran su trabajo en la esencialidad de los objetos u obras de arte, a través de complejos procedimientos hermenéuticos. Es epistemológicamente *una estética de carácter formal de raigambre kantiana*. Intensifica el campo de trabajo “a”, el estudio de las sensaciones y las percepciones humanas. Su marco teórico es preciso: la estética marxista fomenta un estudio de la *autonomía* de la comunicación estética, la subjetividad, el gusto y la imaginación. En Kant, de forma derivada, esto llevará a los estudios de la socialidad, apoyada en los presupuestos de la libertad –la estética de la belleza– y la ley moral –la estética de lo sublime; en el marxismo, en cambio, sólo algunas corrientes seguirán ese camino.³ Las estéticas críticas más radicales –la monumental estética de Lukács, la escuela de Frankfurt, las estéticas semióticas, las estéticas barrocas, los estudios subalternos, las escuelas poscoloniales, por ejemplo– insistirán en el estudio formal y no redireccionarán esto hacia los estudios prácticos de la moral.⁴

El punto pues de arranque, incluso si después se replantea, como en el caso de las poderosas estéticas de marxistas como Bolívar Echeverría –quien siempre piensa en la forma natural y los valores de uso como determinantes–⁵ o Walter Benjamin –quien insiste en la condicionante teologal y mesiánica de las constitución de las obras– es el estudio y presupuesto de la autonomía del ser humano y de la autonomía mercantil de las obras de arte.⁶ Un movimiento de legalidad moderno –lo que Kant llama el “interés desinteresado”– que no ata lo bello a ningún presupuesto ontológico,

³ Véase en especial la “Analítica de lo bello” (Kant, 2007, pp. 127-175) y la “Analítica de lo sublime” (Kant, 2007, pp. 175-216). Un estudio sobre la estética marxista, en sentido político y moral, que puede dar un panorama de esas estéticas que yo llamaría ultrakantianas es el trabajo de Stuart Sim: “Marxism and Aesthetics” (Hanfling, 1994).

⁴ Algunos, muy pocos, ejemplos de estas obras de estética marxista son los siguientes Adorno, T. W., *Estética* (1958/59); Anguiano Lagos, Omar, *Jazz y marxismo*; Bazin, André Bazim, *¿Qué es el cine?*; Debord, Guy, *Comments on the Society of the Spectacle*; Blackburn, Robin, “El barroco colonial como modernidad alternativa”; Karatani, Kojin, *Nation and Aesthetics*; Lukács, *Aportaciones a la historia de la Estética*; Lyotard, Jean-François, *La condición postmoderna*; Monsiváis, Carlos, “¿Cómo se dice OK en inglés? (de la americanización como arcaísmo y novedad)”; Virilio, Paul, *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*. Más adelante ampliaré la lista.

⁵ La importante obra estética de Echeverría está constituida por una estética semiótica, elaborada en su libro *Definición de cultura*; mientras que su trabajo como historiador del arte y esteta del fenómeno barroco está plenamente desarrollada en la segunda parte de su libro *La modernidad de lo barroco*.

⁶ Adorno detecta muy bien esa negación permanente, o extrapolación, que hace Benjamin de los problemas ilustrados sin que esto signifique, pienso yo, una negación de las perspectivas formales de investigación estética. “[...] en vano se buscarán en él [en Benjamin] conceptos no sólo como autonomía, sino también como totalidad, vida, sistema, pertenecientes todos ellos a la Metafísica subjetiva” (Adorno, 1995, p. 20).

erótico, teológico, moral o sacro, sino que tiene la capacidad de darse a sí mismo una legalidad propia, auto-nómica, dinámica y capaz de dar sentido a la vida en el mundo moderno secular.⁷

Esta teoría estética formal –kantiana y marxista– se despliega en cuatro teorías empíricas: a) el estudio de los objetos que producen las sensaciones y percepciones; b) el análisis de la naturaleza y la materia, en su despliegue social, espacial y temporal; c) el estudio de las tecnologías de la creación y producción de estos objetos; y algo que ha sido muy importante en la historia de la estética marxista, d) la *historiación* de las percepciones y del arte.

Como puede observarse en este último índice, el estudio empírico recae sobre los objetos y las relaciones de intercambio, producción o consumo de dichos objetos, pero siempre en relación con el campo fenoménico de la experiencia humana que establece la modernidad. Es importante insistir en un punto. El objetivo sigue siendo estudiar el proceso autonómico y secular de la experiencia moderna, pero esto sólo puede hacerse desde el despliegue de los bienes y los objetos. *Stricto sensu*, en el mundo mercantil. Recordemos esa premisa básica de los estudios críticos marxistas: el mundo aparece como un arsenal o almacén de mercancías (Marx, 2011). Por esa razón, para entender los procesos autonómicos modernos debemos estudiar esa constitución particular de los objetos y de los bienes: *las mercancías*.

Sin embargo, antes de que el estudio de la estética tome ese carácter marxista y crítico, ya Kant señala qué buscamos en los objetos estéticos, (en los fenómenos bellos o sublimes, desde su terminología). Buscamos entender cómo acontece *el proceso autonómico* del sentimiento del dolor y el placer. Cómo es que los intereses que conforman nuestras experiencias modernas del placer y el displacer son desinteresados frente a las relaciones ontológicas, sacras, metafísicas, morales, epistemológicas o religiosas en el mundo. Más aún, cómo es que en la base de nuestra sensibilidad y percepción existe una *indiferencia*, positiva y potente, que configura nuestra experiencia del placer y dolor. Kant, de cierta forma, está estudiando la condena y extravío del ser humano moderno en las esferas autonómicas. Insiste en que la constitución universal, necesaria y conceptual de los fenómenos modernos es plenamente anti-heterónoma.

Este estudio kantiano de carácter esencialmente espacial y arquitectónico, pues al dar por hecho una constitución autonómica de lo moderno se da prioridad a la constitución de hábitats más que de relatos históricos, manifiesta un problema central: si todos y todas generamos procesos autonómicos, cuál es el elemento trascendental, la condición de posibilidad, que impide un caos en el despliegue de las autonomías. Como se sabe, éste es el problema central de todo el trabajo crítico de

⁷ Escribe Karatani al respecto: “Kant sostuvo que la belleza se descubre por el desinterés en el objeto. Esto es, por así decirlo, poner metodológicamente entre paréntesis los intereses. ¿Qué tipos de intereses, entonces, deben ser puestos entre paréntesis? Los intelectuales y morales. Al confrontar cierto objeto, uno lo juzga al menos en tres ámbitos simultáneamente: cierto o falso, bueno o malo, placentero o desagradable. Usualmente, estas formas se entremezclan complejamente. Y sólo cuando se han puesto entre paréntesis las otras inquietudes de un objeto que se ha recibido (por ejemplo, la verdad y la falsedad o la bondad y la maldad), éste se transforma en un objeto estético” (2020, pp. 56-57).

Kant, buscar un elemento universal y necesario que contenga, en el campo de la ciencia, de la moral y del gusto, la entropía del comportamiento humano. Si en el caso de la ciencia y la epistemología ese trascendental es el lenguaje conceptual y en la moral la hipótesis de la libertad, en el caso del gusto es *la comunicación crítica del juicio*. La ilusión trascendental en la estética, el enlace de nuestro juicio del gusto, no queda disgregado y relativizado porque, sobre la misma autonomía, la estética occidental monta el principio comunicativo de la imaginación. Éste es el centro de las estéticas de lo bello y lo sublime, al que no es ajeno la estética marxista. La última determinación es el mismo juicio crítico de la imaginación que puede ser comunicado y que mantiene como ideal regulativo la formación de un sentido común. El *sensus communis* de la crítica.

Dados pues el principio autonómico y el de la comunicación imaginativa de esa misma autonomía, la estética genera su punto más radical dentro de la modernidad: se convierte en una subjetividad formal, interna y particular del *juicio*. Realmente, en el campo estético y perceptivo del occidente moderno –y sus conquistas– el sentimiento del dolor y el placer estético y artístico ya no está necesariamente conectado a un sentimiento erótico, a un hecho metafísico o a una determinante teologal, moral, epistémica o sacra, como hemos indicado. No, el juicio estético es un *juicio de gusto*, que impulsa la estructura citadina, civilizatoria y canónica del *buen gusto*, que se resuelve en la vida cotidiana como *sentido común*. La conexión simple y elemental, pero reificada en la poderosa formación del humanismo y el individualismo, se resume en una pregunta constante, relativa y afirmativa del yo: eso, aquello o esto, ¿te gustó?

Recordemos cómo Kant salva a esta trilogía –conformada por la autonomía, la comunicación y el juicio del gusto– de no caer en una atomización radical de la vida humana moderna. El autor de la *Crítica de la razón práctica* señala que el establecimiento del sentido común es precisamente la autonomía y autarquía para representar y comunicar esas representaciones. Por eso un juicio negativo es más importante que un juicio positivo, porque muestra el centro común de la autonomía de la imaginación. Este poder de imaginar, lejos de la sacralidad de los dioses, lejos de las determinaciones esenciales de la naturaleza, lejos de la configuración metafísica y ontológica del ser, es *la libertad*. Y la libertad, condición de posibilidad del juego de la imaginación con el entendimiento, permite, construye y robustece los juicios que expanden *la dignidad* de todos y todas, dirá Kant.

Se sabe que los párrafos centrales para reafirmar esta posición son los numerales 21 y 40 de la *Crítica del juicio*, pero todo esto se sostiene en el importante numeral 9, donde Kant abiertamente se pregunta qué acontece primero, el sentimiento de placer o el juicio sobre el objeto, y no duda en señalar que se trata del juicio, pues, de lo contrario, si se abriera la posibilidad platónica de que lo primero es el hecho hedónico –el placer– éste podría suponer una determinante extrahumana o inhumana, como la existencia del bien, de la verdad o del simple y peligroso hecho puro del deseo material y espiritual de placer. Cualquiera de estas posibilidades implicaría (algo que ve Platón,

en el *Hippias*), la imposibilidad de enlazar los sentimientos del placer en un sentido común. Escribe Kant:

Si el placer en el objeto dado fuese lo primero y sólo la universal comunicabilidad del mismo debiera ser atribuida, en el juicio del gusto, a la representación del objeto, semejante proceder estaría en contradicción consigo mismo, pues ese placer no sería otra cosa que el mero agrado de la sensación, y, por tanto, según su naturaleza, no podría tener más que una validez privada, porque depende inmediatamente de la representación por la cual el objeto *es dado*.

Así, pues, la capacidad universal de comunicación del estado espiritual, en la representación dada, es la que tiene que estar [como] la base del juicio del gusto, como subjetiva condición del mismo, y tener, como consecuencia, el placer en el objeto (2007, p. 143).

En esa investigación absolutamente determinante para la historia de la estética occidental, Kant es enfático, la autonomía es la condición ontológica y metafísica del ser humano moderno y su única forma de conseguir un sentido común es el juicio crítico, que se genera en la flexibilidad estética del juicio subjetivo de la imaginación.

Crítica, estética e imaginación

Tenemos pues una estética que estudia la autonomía del ser humano en la modernidad occidental. Su trabajo sobre los fenómenos perceptivos, las sensaciones y las representaciones artísticas tiene como primer objetivo el estudio de las formas, desarrollos, historias y constituciones espaciales de lo humano, más allá de cualquier determinante metafísica. *Este principio metodológico es, a la vez, un principio antropológico que fundamenta el discurso crítico en la era del capital*. En el centro de sus posibilidades, la crítica moderna contiene un principio autónomo, ligado a las sensaciones, percepciones y formas de representación del mundo moderno. *La crítica es una potencia autonómica*.

Su primera acción, propiamente dramática, es desatar un principio comunicativo, que se encuentra unido, de forma estructural, a la imaginación. Al tratarse de un ejercicio formal y no substancial, no puede comunicar una verdad, una norma moral o un mandato divino. La crítica comunica, en formas muy diversas, el principio de dignidad, que consiste en la posibilidad que tiene todo ser humano de hacer un libre juego de sus facultades de imaginación y entendimiento; comunica, siempre, de una u otra forma, el principio de *la libertad mercantil*, donde hipotéticamente todos tenemos la posibilidad de generar equivalencias y sostener la igualdad entre todos los seres humanos. Nadie vale más que otro y nadie está por encima del otro. Marx llamaba a esto el prejuicio de la igualdad:

El secreto de la expresión de valor, la igualdad y *la validez igual de todos los trabajos* por ser *trabajo humano en general*, y en la medida en que lo son, sólo podía ser descifrado cuando el concepto de igualdad humana poseyera ya la firmeza de un prejuicio popular (2011, p. 74).

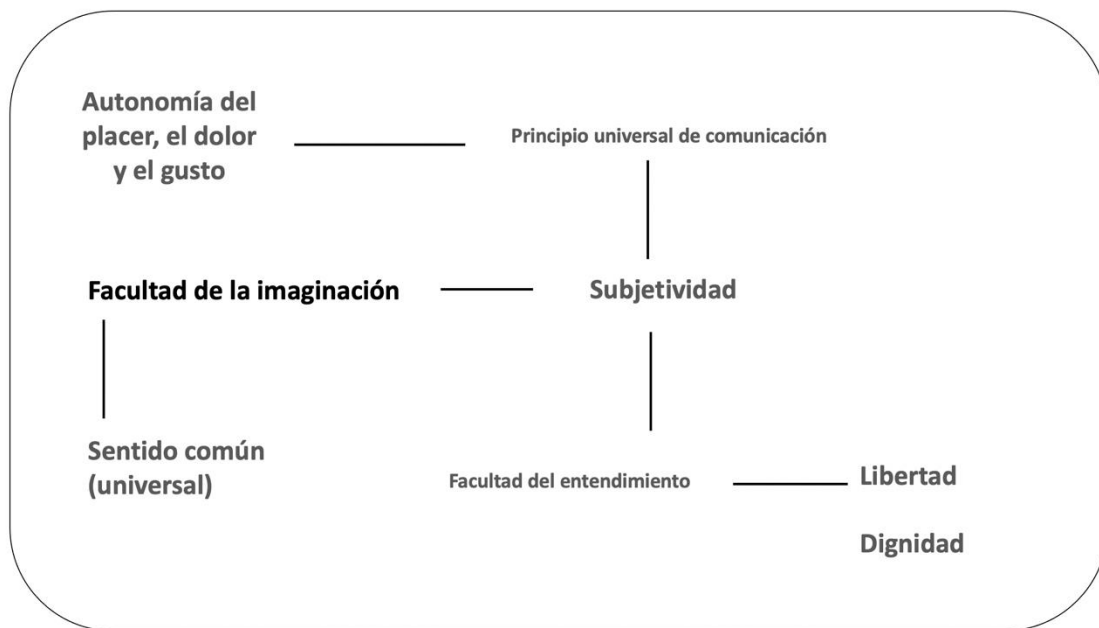
Estructuralmente, este juicio crítico está ligado a la performación de la subjetividad. Sólo se puede entender dentro de un campo civilizatorio que cree y desarrolla un humanismo individualista, egótico, personal. Donde las categorías de propiedad privada, división del trabajo o capacidad de elección democrática no son constructos simplemente económicos y políticos, sino estructuras constitutivas de una era particular y temporal de la condición humana. Por estas razones, el juicio crítico –que tiene la forma estructural del juicio estético del gusto– es particular, contextual, reflexionante y *no comunitario*.

Ahora, por sobre todas estas determinantes, la crítica moderna sigue siendo un juicio sensacional, esto es, una manifestación del placer y del dolor, por esto es tan fácil que se desvíe hacia un juicio moral. Sin embargo, como vimos que indica Kant: “La capacidad universal de comunicación del estado espiritual, en la representación dada, es la que tiene que estar [como] la base del juicio del gusto, como subjetiva condición del mismo, y tener, como consecuencia, el placer en el objeto” (2007, p. 143).

A partir de esta cita, se puede pensar, como hemos dicho, que se trata de un juicio relativo y disgregado, que compete sólo a la individualidad o subjetividad. El mismo Kant insiste en que sólo el conocimiento puro y práctico, en analogía con la naturaleza y la ley moral, bajo la hipótesis positiva de que existe la naturaleza y la presunción de una voluntad negativa que llamamos libertad, puede obligarnos a concordar en un juicio. Si es así, qué le da al juicio del gusto, al juicio crítico de la modernidad, la posibilidad de universalidad y necesidad. Justo esa capacidad de comunicación de la imaginación, universal, es el fundamento *vacío*, la ilusión trascendental, de la construcción de la subjetividad y del placer que se experimenta en los objetos. Si queremos llevar esto a los océanos del marxismo, bien podemos decir que son las tecnologías de la imaginación las que impulsan la subjetividad y construyen espacios y tiempos de placer y dolor *a través de nuestro trato con las mercancías*. Así, la universalidad de la crítica se establece en segundo grado, no es una derivación, como en el conocimiento científico, o un mandato, como en el hecho moral. El conocimiento crítico es reflexivo sobre particulares y nunca es determinante. La tesis marxista versaría así: *La crítica es un ejercicio de continuidad de la imaginación y el entendimiento, que sostienen a la libertad y a la dignidad como el sentido común límite de la modernidad, a través del despliegue de la forma mercantil*.

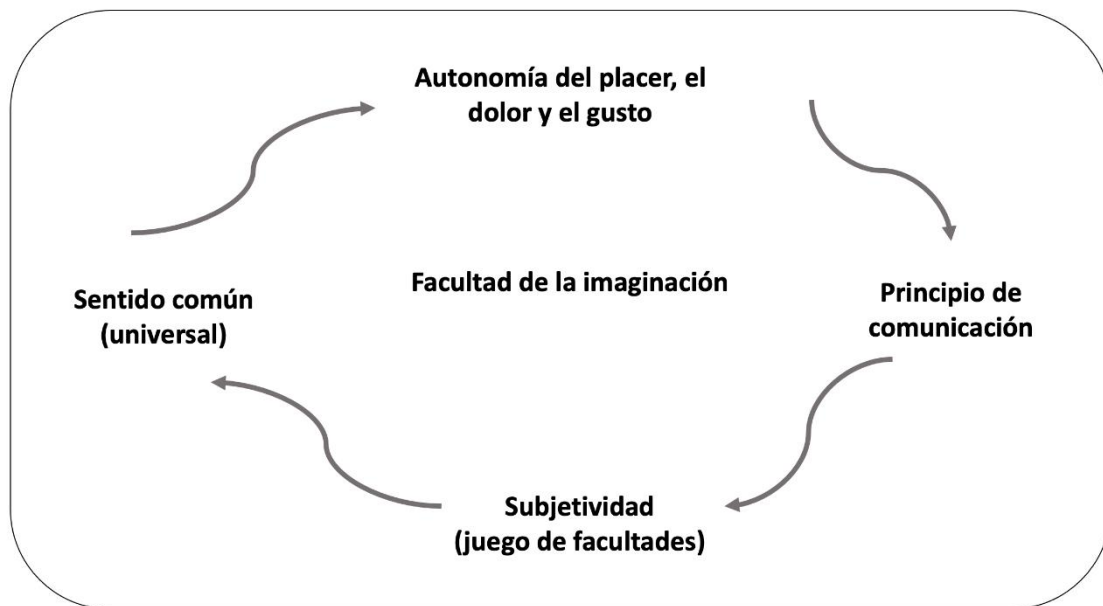
Veamos dos esquemas que diagraman el movimiento crítico, como un hecho formal que tiene en su centro la facultad de la imaginación; facultad que potencia la creación de autonomías y los procesos de comunicación.

Figura 1



En este primer esquema (ver Figura 1), vemos el punto de arranque de lo moderno, la autonomía de las sensaciones y por lo tanto la construcción cultural independiente (y mercantil) del gusto. Esa mónada o ese ejercicio solipsista o regional se desata y desarrolla a través de intercambios poderosos que establecen un principio de comunicación con pretensiones históricamente globales, esto genera esa estructura de comprensión y acción en el mundo, la subjetividad humanista e individual. Podemos incluso decir que si esa subjetividad se exagera da paso a un dominio de la facultad del entendimiento y a establecer los dos ideales regulativos de la razón práctica: *la libertad y la dignidad*. Si en cambio esa subjetividad acentúa un proceso crítico, también de carácter universal, potencia mediante la memoria escrita y las potencias *logocráticas*, generalmente, un sentido común que produce diversas poliformas autonómicas.

Figura 2



En este segundo esquema (ver Figura 2), lo que vemos es la centralidad de la imaginación –y por lo tanto el despliegue apoteótico de la imagen, nuclear desde el cristianismo hasta la fecha– dentro del movimiento moderno de la civilización occidental. En torno a ella, como una espiral que mantiene imanes en movimiento, giran las autonomías, la comunicación, los constructos subjetivos y, utópica e idealmente, un sentido común universal. La imaginación, pues, constituye el centro de la crítica moderna.

Estética marxista

El gran aporte de Marx a los estudios sobre los fenómenos modernos es señalar que los objetos y los propios sujetos, en su proceso de constitución y socialización, de identidad y de diferencia, responden y se configuran dentro de una estructura de segundo orden: *la forma mercantil*. En la época civilizatoria de la modernidad capitalista, los seres aparecen como mercancías. Esta subsunción violenta a todas las entidades que entran en el proceso de reproducción de la riqueza como capital: las formas vegetales, animales, minerales y humanas. Todas tienden a constituirse como mercancías, con un valor de cambio que subsume, en el proceso de socialización, su valor de uso. Esta es la criba que el marxismo inserta dentro de las estéticas formales de corte kantiano. Si bien el proceso autonómico que desata la modernidad es inevitable y, posiblemente, irreversible, éste no descansa en las facultades subjetivas del ser humano, ni siquiera, como lo indica Kant, en la potencia utópica del cultivo de la lectura, y el libro, como fuente de educación y pedagogía crítica contra el poder: *el homo legens*. La articulación determinante que propone Marx en torno a la mercancía y la vida mercantificada implica el punto de arranque para toda estética marxista: el estudio de la reproducción fetichista de la realidad y sus dos constituciones “imaginativas” nodales, *la forma mercantil* y la

forma dinero. Éste es el punto de diferencia de las estéticas marxistas con las estéticas kantianas. Hay que decir que el problema no es ajeno a Kant, pero él plantea una salida externa y racional, al llevar las experiencias de lo bello y lo sublime al campo de la razón práctica. Justo en el momento en que constituyen un sentido común, que siempre se encuentra en una permanente constitución crítica. Marx, en cambio, nos hace ver que esa razón práctica, el sentido común, ya está imantada por la forma mercantil y, específicamente, por la mercancía eje: *el dinero*.

Aunado al esquema del fetichismo en el capital, que se desprende de la operación estructural que genera la forma mercantil y la forma dinero en los bienes y en su intercambio, algo estudiado de forma sistemática en las estéticas luckasiana y frankfurtianas, podemos indicar cuáles son los cuatro elementos fundamentales sobre los que trabajan las estéticas marxistas:

- a) El estudio de la forma mercantil de todo fenómeno moderno dentro del capitalismo. En consecuencia, su despliegue fetichista dinerario como un componente estructural de la obra de arte y de la experiencia estética moderna.
- b) El análisis de la representación, producción y reproducción del objeto artístico, de las sensaciones y de las percepciones. No sólo desde el punto de vista de la autonomía humana y de la propia autonomía de la mercancía, en un sentido kantiano, sino fundamentalmente desde la heteronomía que causa el dinero.
- c) El estudio del despliegue del valor de uso, el valor y la plusvalorización de la obra de arte. El mismo proceso heterónimo del dinero, que implica que un valor por sí mismo se plusvaloriza, y sin embargo siempre choca con la concreción de la mercancía en sus formas de uso. Esa resistencia de los usos se remonta con esquemas de subsunción a través de la ley del valor y los fenómenos de cambio, apreciación, crédito y renta. Este hecho, crucial en la socialidad moral, es paradigmático en la obra de arte y en la experiencia estética. Porque el arte y la experiencia estética están unidas, incluso en la modernidad capitalista, a las formas comunitarias del dolor y el placer.
- d) La comprensión y crítica de los fenómenos de producción, intercambio y consumo del arte, de las sensaciones y de las percepciones, como un hecho orgánico del capital.

Sobre estos cuatro elementos opera la estética marxista. ¿Cómo se muestran estos esquemas de forma empírica y “científica” en los trabajos sobre estética desarrollados a partir de las investigaciones de Marx y Engels o, incluso, en aquellos fragmentos que echan mano, dentro de otros cuerpos de investigación estética, de la investigación marxista? En primer lugar, los estudios sobre la estética, de una u otra forma, profundizan la investigación sobre la constitución mercantil y fetichista del mundo moderno en el capitalismo. No sólo trabajan sobre la hechura de los objetos y sujetos, sino

sobre las implicaciones y variaciones históricas que configura la constitución de la vida toda dentro de la forma mercantil.

En segundo lugar, desarrollan trabajos sobre la relación y el enlace de los objetos mercantiles artísticos y estéticos: sobre las implicaciones de la forma dinero en la historia de la estética y de nuestro campo sensorial, perceptivo y social dentro del capital. No es pues sólo un estudio de las sensaciones y los objetos u obras de arte, sino que este estudio recrea los sistemas de enlace, relación e intercambio de la experiencia estética. Tenemos pues que lidiar, dentro de una estética marxista, siempre con el problema de que la relación de la obra con la o el espectador tiene un soporte mercantil –dinero, acumulativo, crediticio, enajenante o de explotación y renta– que hace valer sus presupuestos en las mismas percepciones, en la constitución de la obra y en el emplazamiento de la canónica que regula el gusto y el sentido común.

Finalmente, estos estudios suelen tener como objetivo preciso, dentro de las estéticas marxistas, el mostrar la constitución del arte, de las sensaciones y de las percepciones dentro del modo de reproducibilidad técnica del capital, y todas las implicaciones sociales que tiene esta reproducción mercantificada de la vida.

Podemos pues diagramar, a modo de hipótesis, algunos de las investigaciones centrales que han realizado las estéticas marxistas en más de un siglo y medio desde que, en 1867, se publicara *El capital*. En primer lugar, han establecido en diversos ensayos, opúsculos, tratados y obras de análisis una teoría estética conceptual sobre las sensaciones, percepciones y obras de arte dentro de la esfera mercantil.⁸ Han profundizado en los estudios formales sobre la naturaleza estética de la mercancía y las relaciones de subsunción, explotación y despojo de la forma natural y humana en las esferas sensibles y perceptivas que desata el capitalismo.⁹ Finalmente, han establecido historias y estudios espaciales sobre la percepción, la sensación y el arte en el capitalismo, así como las posibilidades de

⁸ Señalaré algunos pocos textos que dan cuenta de estas investigaciones. Una compilación relevante para la estética marxista es la de Karl Marx and Frederick Engels. *On Literature and Art* (Progress Publishers, Moscow, 1976). Ahí se encuentran los dos brevísimos textos, que sumados al capítulo 1 de *El capital*, pueden considerarse las bases de esta estética: las primeras páginas de “A Contribution to the Critique of Political Economy”, (pp. 82-84 de esa compilación) y la carta de Engels a Margaret Harkness, en la que anota su definición de realismo. Posteriormente, las obras que sintetizan e inauguraron propiamente una estética marxista son los trabajos de Lukács, pienso ahora en *Aportaciones a la historia de la estética*. Quizá el autor que ha sintetizado de forma más acabada una estética marxista desde entonces sea Theodor W. Adorno. Véanse sus cursos *Estética* (1958/59) y *Teoría estética*. Puede consultarse además la compilación de la editorial Verso: *Aesthetics and Politics*.

⁹ Sobre este segundo punto, quiero detenerme en obras más específicas, en torno a estéticas marxistas sobre cinematografía, música y modernidad. Pienso en las influyentes y determinantes obras de Georges Sadoul, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes*; André Bazin, *¿Qué es el cine?*; Walter Benjamin, *El autor como productor, El origen del 'Trauerspiel' alemán*, y *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Los trabajos contemporáneos de Jun Fujita Hirose, *Cine-capital. Cómo las imágenes devienen revolucionarias*; Paul Virilio, *War and Cinema. The Logistics of Perception*; Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Y cuatro obras que nos dan una idea, en gran parte construida desde la estética, de lo que es la modernidad: Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*; Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*; Silvia Federici, *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*; y Fredric Jameson, *Teoría de la posmodernidad*.

establecer formas de percepción y sensación postmercantiles y postcapitalistas; lo han hecho a través del análisis y establecimiento de topologías, paisajes, mapas y cartografías del arte y la percepción dentro de las tecnologías del capital.¹⁰

La estética *crítica y formal* marxista ha diagramado de manera precisa miles de espacios de explotación, despojo y fetichización de las formas naturales y humanas, por más de cinco siglos, en la dinámica dañada del capitalismo. A la vez, ha mostrado que otras formas de vida son posibles y que nuestra experiencia humana autónoma, no es necesariamente una vida ligada a la libertad y dignidad mercantil, sino que es posible experimentarla como una autonomía lúdica, sensorial, perceptiva y en extremo crítica y formal, lejos del paradigma autonómico de la modernidad capitalista: la acumulación de poder, riqueza y capital.

¹⁰ Menciono, por último, obras –casi todas contemporáneas– que han diagramado gran parte de la historia moderna desde la estética marxista: Arnold Huaser, *Historia social de la literatura y el arte*; Christine Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, y *Estética de lo efímero*; Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*; Bolívar Echeverría, *La modernidad barroca*; Kojin Karatani, *Nation and Aesthetics*; John Kraniuskas, *Capitalism and Its Discontents: Power and Accumulation in Latin-American Culture*, y “A Monument to the Unknown Worker: Roberto Bolaño’s 2066 (2004) as Noir and as Installation”; Jaques Rancière, *El malestar en la estética*, y *The Politics of Aesthetics*; Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*; y Paul Virilio, *Estética de la desaparición*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. (1991). *Teoría estética*. Paidós.
- _____. (2013). *Estética (1958/59)* (S. Schwarzböck, Trad.). Las Cuarenta.
- ADORNO, T. W., BENJAMIN, W., BLOCH, E., LUKÁCS, G., & JAMESON, F. (2007). *Aesthetics and politics*. Verso.
- ANGUIANO LAGOS, O. (2020). *Jazz y marxismo*. UNAM.
- ATTALI, J. (2017). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (A. M. Palos, Trad.). Siglo XXI.
- BAZIN, A. (2014). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. E. Wikert, Trad.; B. Echeverría, Introd.). Ítaca.
- _____. (2004). *El autor como productor* (B. Echeverría, Trad.). Ítaca.
- _____. (2007). *El origen del Trauerspiel alemán* (A. B. Muñoz, Trad.). Abada.
- BERMAN, M. (1997). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (A. Morales, Trad.). Siglo XXI.
- BLACKBURN, R. (2015). El barroco colonial como modernidad alternativa. En R. Serur (Comp.), *Bolívar Echeverría: Modernidad y resistencias*. UAM-ERA.
- BUCI-GLUCKSMANN, C. (1994). *Baroque reason: The aesthetics of modernity*. Sage.
- _____. (2006). *Estética de lo efímero* (S. E. Espinosa, Trad.). Arena Libros.
- BUCK-MORSS, S. (1995). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* (N. Rabotnikof, Trad.). La balsa de Medusa.
- DEBORD, G. (1998). *Comments on the society of the spectacle* (M. Imrie, Trad.). Verso.
- DELEUZE, G. (1989). *El pliegue: Leibniz y el barroco* (J. Vázquez & U. Larraceleta, Trans.). Paidós.
- ECHEVERRÍA, B. (1998). *La modernidad barroca*. Era.
- FEDERICI, S. (2014). *Caliban and the witch: Women, the body and primitive accumulation*. Autonomedia.
- FUJITA HIROSE, J. (2014). *Cine-capital: Cómo las imágenes devienen revolucionarias* (S. Puente, Trad.). Tinta Limón.
- HANFLING, O. (1992). *Philosophical aesthetics: An introduction*. The Open University.
- HAUSER, A. (1951–1969). *Historia social de la literatura y el arte* (Vols. I–III). Guadarrama.

- JAMESON, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad* (C. Montolío & R. del Castillo, Trads.). Trotta.
- KANT, I. (2007). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Espasa Calpe.
- KARATANI, K. (2017). *Nation and aesthetics* (J. E. Abel, D. H. Tsen & H. Yoshikuni, Trads.). Oxford University Press.
- KARATANI, K. (2020). *Transcrítica: Sobre Kant y Marx* (A. Torres Gaxiola, Trad.). UNAM.
- KRANIAUSKAS, J. (2012). *Políticas literarias: Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. FLACSO.
- _____. (2019). A monument to the unknown worker: Roberto Bolaño's 2066 (2004) as noir and as installation. En E. Segre (Ed.), *Mexico noir: Rethinking the dark in contemporary writing and visual culture*. Peter Lang.
- LUKÁCS, G. (1966). *Aportaciones a la historia de la estética*, Obras completas, tomo XVII, Grijalbo.
- _____. (1970). *El alma y las formas; La teoría de la novela* (M. Sacristán, Trad.). Grijalbo.
- _____. (1966). *Aportaciones a la historia de la estética* (Obras completas, Vol. 17). Grijalbo.
- Lyotard, J.-F. (1993). *Lessons on the analytic of the sublime* (E. Rottenberg, Trad.). Stanford University Press.
- MARX, K. (2011). *El capital: Crítica de la economía política* (Vol. 1, P. Scaron, Trad.). Siglo XXI.
- MARX, K., & ENGELS, F. (1976). *On literature and art*. Progress Publishers.
- MONSIVÁIS, C. (2008). ¿Cómo se dice OK en inglés? (De la americanización como arcaísmo y novedad). En B. Echeverría (Comp.), *La americanización de la modernidad* (pp. 97–121). UNAM-ERA.
- PLATÓN. (1986). *Hippias mayor*. En *Diálogos III* (M. Martínez Hernández, Trad.). Gredos.
- RANCIÈRE, J. (2004). *The politics of aesthetics* (G. Rockhill, Trad.). Continuum.
- _____. (2012). *El malestar en la estética* (M. Petrecca, L. Vogelfang & M. G. Burello, Trads.). Clave Intelectual.
- SADOUL, G. (2010). *Historia del cine mundial: Desde los orígenes* (F. M. Torner, Trad.). Siglo XXI.
- VIRILIO, P. (1989). *War and cinema: The logistics of perception* (P. Camiller, Trad.). Verso.
- _____. (1998). *Estética de la desaparición* (N. Benegas, Trad.). Anagrama.
- _____. (2006). *Ciudad pánico: El afuera comienza aquí* (I. Kon, Trad.). Libros del Zorzal.