

## Lukács, Brecht y Bloch. Notas sobre el debate “Realismo/Expresionismo”.

Lukács, Brecht and Bloch. Notes on the Debate  
“Realism/Expressionism”.

**Nicholas Rauschenberg**

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales,  
Instituto de Investigaciones Gino Germani. CONICET.  
Correo electrónico: nicholasdieter@gmail.com.

**Resumen:**

Buscamos en el presente artículo reconstruir el debate en torno al Expresionismo de los primeros años del nacionalsocialismo entre autores exiliados (Revista Das Wort). El debate estaba atravesado por cuatro tendencias: 1) Los artistas de variadas disciplinas, que en su mayoría no se entendían como “expresionistas” y eran defendidos sobre todo por Ernst Bloch; 2) Los artistas que se reconocían como expresionistas y que estaban a favor del nacionalsocialismo, como Gottfried Benn y Ernst Nolde; 3) Los defensores del “realismo socialista”, como Lukács y Gorki, que acusaban al Expresionismo de ser cooriginario al nazismo; y 4) Brecht, que defendía un realismo reflexivo que pudiera romper los moldes del realismo dogmático defendido por Lukács. Nos interesa abordar el cambio del régimen de experiencia del arte en juego en el advenimiento del Expresionismo en su diversidad de modalidades artísticas, haciendo especial hincapié en los movimientos El Puente y El jinete azul. Después de analizar la participación –y decepción– del poeta Gottfried Benn, buscaremos reconstruir los debates entre Lukács, Brecht y Bloch en torno al carácter popular y estético tanto del realismo como del Expresionismo.

**Palabras clave:**

Expresionismo, realismo, Bloch, Lukács, Brecht.

**Abstract:**

We seek in this paper to reconstruct the debate on Expressionism that occurred in the early years of National Socialism among exiled authors (Das Wort Magazine). The debate was composed of four trends: 1) Artists of various disciplines, most of whom did not understand themselves as "Expressionists" and were defended mainly by Ernst Bloch; 2) Artists who recognized themselves as Expressionists and who supported National Socialism as Gottfried Benn and Ernst Nolde; 3) The defenders of "socialist realism", such as Lukács and Gorky, who accused Expressionism of being cooriginal to Nazism; and 4) Brecht, who defended a reflexive realism that could break the molds of the dogmatic realism defended by Lukács. We are interested in discussing the change in the regime of experience of art in play in the advent of Expressionism in its diversity of artistic modalities, with special emphasis on the movements of Die Brücke and Der Blaue Reiter. After analyzing the participation -and disappointment- of the poet Gottfried Benn, we will try to reconstruct the debates between Lukács, Brecht and Bloch on the popular and aesthetic character of both Realism and Expressionism.

**Keywords:**

Expressionism, Realism, Bloch, Lukács, Brecht.

*Anacronismo e Irrupción*, Vol. 7, N° 13  
(Noviembre 2017 a Mayo 2018): 146-172.

 Dialnet  latindex  REDIB 

Fecha de Recepción: 02/10/2017  
Fecha de Aceptación: 26/10/2017  
ISSN: 2250-4982

El Expresionismo fue un movimiento artístico que se desarrolló en Alemania a principios del siglo XX y se extendió también a otros países, especialmente Holanda, Bélgica y Francia (ver Guinsburg, 2002). El Expresionismo "se alza contra el 'desmenuzamiento atómico' del impresionismo que refleja los tornasolados equívocos de la naturaleza, su inquietante diversidad, sus efímeros matices, y lucha al mismo tiempo contra la calcomanía burguesa del naturalismo y la finalidad mezquina que éste persigue: fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana" (Eisner, 2013: 14). Por lo tanto, el Expresionismo se contraponía a tendencias dominantes de esa época como el naturalismo y el realismo; y dialogaba críticamente con el impresionismo y el fovismo. Al oponerse al positivismo materialista imperante, el Expresionismo buscaba ofrecer una nueva visión de la sociedad basada, entre otros elementos, en la filosofía nietzscheana y la renovación del arte a partir de la búsqueda subjetiva de lo esencial, atendiendo exclusivamente al sentimiento vital y evitando someterse a reglas predeterminadas por los varios academicismos hegemónicos. "Cuando la religión, la ciencia y la moral se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo" (Kandinsky, 2007: 32). El Yo expresionista, al contrario del Yo psicológico del romanticismo, lamenta la pérdida de su identidad. Su grito es un intento por reconquistar una subjetividad amenazada por el mundo.

El Expresionismo fue un amplio movimiento que no sólo abarcó las artes plásticas, sino también otras artes, como la música, el cine, el teatro, literatura, poesía, arquitectura y la pintura. Kandinsky cita a Maeterlinck (teatro y literatura), a Richard Wagner y Arnold Schoenberg (música), a Picasso (pintura), Robert Wiene, guionista y director del film *El gabinete del doctor Caligari* (1919), entre otros, para hablar del despliegue expresivo de las formas.

En *Caligari* la interpretación expresionista ha logrado evocar con rara exactitud la "fisionomía oculta" de una pequeña ciudad medieval de callejuelas tortuosas y sombrías, pasadizos estrechos entre construcciones descascaradas cuyas

fachadas inclinadas no dejan ingresar la luz del día. Las puertas cuneiformes de pesadas sombras y las oblicuas ventanas de marcos deformados por el uso parecen roer las paredes (Eisner, 2013: 25).

El Expresionismo es el primer momento de la autoconsciencia artística donde prima la imposibilidad de un único estilo. La búsqueda de la expresión pura e inmediata de las excitaciones subjetivas –como el terror, la angustia, el luto, la sexualidad, etc.– suele ser vista como un rasgo común que reúne a los poetas expresionistas de la década de 1910. Sin embargo, la contradicción entre esas características relativamente dispersas y la consolidación de un movimiento no es el resultado de una reflexión posterior. Los artistas que hoy pueden ser considerados expresionistas cuestionaban en su momento la existencia de un “movimiento” vinculado a un “estilo” (Almeida, 2007: 34). Pensarse “expresionista” era apostar por una amplitud; y los eslóganes que buscaban rótulos y procedimientos artísticos predominantes eran rechazados.

El Expresionismo, antes que un movimiento organizado exclusivamente en torno a manifiestos como el surrealismo, fue inspirado “por un espíritu colectivo de rebeldía individual” (Fernandes, 2002: 225). Un ejemplo de esa amplitud del Expresionismo era la aparente contradicción entre lo nuevo y lo antiguo presente en la relación de las obras con las grandes ciudades. Por un lado, algunos artistas expresionistas mostraban entusiasmo ante el caos frenético de la gran urbe, como se ve en algunas obras de Max Beckmann, George Grosz y Conrad Felixmüller. Por otro lado, otros artistas buscaban romper con las costumbres urbanas y querían construir verdaderas comunidades alternativas de artistas y trabajadores que pudieran servir como modelo para una “futura sociedad reconciliada” (Almeida, 2007: 37). Esa idealización de la comunidad abrió camino a que algunos artistas incorporaran en sus obras elementos de culturas primitivas, exaltando distintas tradiciones de arte africana, por ejemplo. August Macke, del grupo *Der Blaue Reiter*, escribió en el almanaque de 1912 sobre la necesidad de defender y exaltar todas las formas en el material del arte: “No es

necesario comprender cada forma. Tampoco se necesita leer cada lengua. El ademán despectivo que hasta hoy emplean los entendidos en arte y los artistas respecto a las formas artísticas de los pueblos primitivos en el ámbito de la etnología o de la artesanía, resulta cuando menos sorprendente" (Macke, 2007: 25). Carl Einstein, en su breve texto *Negerplastik*, publicado en 1915, criticaba el eurocentrismo del arte europeo en relación con la diversidad del arte africano. "La mayor parte de las opiniones existentes sobre los africanos se basan en prejuicios emitidos para justificar una teoría cómoda. En sus juicios sobre los negros, el europeo reivindica un postulado que implica una superioridad absoluta que resulta completamente irreal" (Einstein, 2007: 39).

La llamada "década expresionista" remite a obras creadas entre 1909 y 1918, aunque su mayor repercusión se dio sobre todo después de la primera guerra mundial, una vez que se relajaron las restricciones que el Imperio les imponía. Sin embargo, podemos dividir el Expresionismo en *tres* momentos. El *primero* surge de un modo no organizado, es decir, sin una autoconsciencia de movimiento de artistas. Al principio, los principales pintores son Emil Nolde, James Ensor y Edvard Munch. El famoso cuadro de E. Munch *El grito* es de 1893. Pero sus pinturas de mujeres desnudas –como en *Desnudo femenino de rodillas*, de 1919, entre otras– serán las que más escándalo van a generar. El *segundo* momento surge a partir de tres movimientos de artistas: *Die neue Kustlervereinigung München* [La nueva asociación de artistas de Múnich]; *Die Brücke* [El Puente], surgido en Dresde, en 1905 y que dura hasta 1913; y *Der blaue Reiter* [El jinete azul], cuya única publicación en forma de almanaque se da en 1912. *El Puente* fue fundado por Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Henrich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff. Kirchner traspuso el pesimismo de E. Munch al color de Van Gogh, por así decirlo. No dudó en adoptar formas africanas en sus pinturas e hizo de Berlín su tema favorito, especialmente sus mujeres, resaltando ángulos puntiagudos y un cromatismo contrastante y áspero. Con colores brillantes buscaba resaltar el aspecto castrador de la represión y el exceso de moral de esas

mujeres. El cuadro quizás más conocido sea *Doris con cuello alto*, pintado en 1906, cuando todavía vivía en Dresde. Muchas de las mujeres que pintaba aparecían desnudas, lo que generó cierto escándalo, sobre todo porque su planteo no consistía en celebrar la belleza femenina, sino en resaltar aspectos de la expresividad, como la mirada angustiosa en ciertas situaciones, como en *Desnudo de rodillas ante un biombo rojo*, de 1911, cuando ya se había trasladado a Berlín. El berlinés Georg Grosz también pintaba cuadros de mujeres desnudas, muchos de ellos en clara referencia al mundo de la prostitución, los cabarets y personajes marginales. Grosz buscaba llevar a sus cuadros la atmósfera mortífera de lo que la sociedad moderna busca esconder, como en el dibujo *Lustmord in der Ackerstrasse*, de 1917. Formado en Dresde entre 1909 y 1912, Grosz, así como muchos pintores, investigaba y probaba estilos diferentes como el cubismo, el futurismo y formas populares como personajes caricaturescos. Max Pechstein también pintó mujeres desnudas, pero buscando la sensualidad, a pesar de que sus dibujos no eran para nada realistas, como puede verse en *Niña sentada*, de 1910, o en *Liegender Rückenakt*, de 1911, donde se ve una joven mujer desnuda acostada bocabajo en una cama.

*Der blaue Reiter* surgió en 1910 y se mantuvo activo hasta el comienzo de la primera guerra. Wassili Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Alexei von Jawlensky y Paul Klee fueron algunos de los artistas vinculados a ese grupo. Si los pintores de *El puente* buscaban colores saturados, deconstruyendo las posibilidades de profundidad mediante texturas ásperas en favor de una expresividad de lo cotidiano, los pintores del *Jinete azul* tenían pretensiones más abstractas, geométricas y "refinadas", en el sentido de no revelar las expresiones de los personajes o su situación de marginalidad. Además, consideraban otras formas de expresión como válidas, como el arte primitivo, el de los enfermos mentales, el popular y el infantil. Kandinsky, que en los años de la república de Weimar se dedica a la docencia en la Bauhaus, componía sus cuadros basándose en una teoría de las formas desarrollada por él mismo. Paul Klee, también

posteriormente de la Bauhaus, buscó superar el carácter esencialmente sensorial del impresionismo. Sin embargo, Klee rechazaba la excesiva subjetividad expresionista, reflejando sobre la obra a partir de la experiencia de los materiales pictóricos. A pesar de comprender la ruptura espacial cubista en su carácter geométrico constructivo, como se ve en su cuadro *Senecio*, de 1922, Klee no buscaba en su obra un "racionalismo estético" exacerbado en términos espaciales. Le interesaba, antes, penetrar en una región habitada por signos no conscientes, buscando en la memoria los restos de recuerdos más intensos, resistentes a los procesos afectados por traumas y sueños. Con Klee, pareciera tratarse de un anticipo del carácter onírico del surrealismo basado en el "automatismo psíquico" y en técnicas que abren la percepción hacia el surgimiento de imágenes reveladoras. No obstante, antes que meterse con temas del inconsciente, su interés "era explorar las posibilidades de tiempo y espacio, generadoras de la forma en sus transmutaciones" (Lagoa, 2006: 127). En Klee, los elementos plásticos producen una asociación de ideas que inspiran atributos figurativos, haciendo presente el particular modo de existencia del objeto: su presentación mediante conceptos objetivos.

El *tercer* momento se desarrolla desde principios de los años veinte hasta la ascensión de Hitler –República de Weimar (1919-1933). En ese momento gana fuerza el concepto de *Neue Sachlichkeit* [nueva objetividad] como un postexpresionismo. Los nombres más conocidos de la *Neue Sachlichkeit* son Bertolt Brecht (teatro), Oskar Kokoschka (pintura), Georg Wilhelm Pabst (cine), Paul Hindemith y Kurt Weil (música). Pese a haber generado algunas breves imágenes al lector no familiarizado con el Expresionismo, es imposible en la introducción de un artículo dar cuenta de toda su dimensión, porque sus características trascendieron los movimientos de artistas como *Der blaue Reiter* y se transformaron en actitudes de liberación en todas las artes en contextos distintos en la primera mitad del siglo XX. Es decir, los "contextos de surgimiento" del Expresionismo son muy variados porque siguen sus propios conflictos, logros y

reivindicaciones estéticas. A eso se suma que el término "Expresionismo" fue utilizado principalmente como un adjetivo porque era usado muchas veces de modo peyorativo para referirse a algún artista u obra. Sin embargo, nos interesa aquí analizar un "contexto de aplicación" del Expresionismo: el debate en la revista *Das Wort* en torno al realismo. Este debate tiene tres momentos que quisiéramos destacar. El primero remite al así llamado "caso Benn", en referencia al poeta expresionista Gottfried Benn que apoyó abiertamente al nazismo (I). El segundo se da a mediados de los años 1930 con el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, y tiene como protagonistas a Lukács y Brecht, ambos exiliados (II). Y el tercero, también en el contexto de la revista *Das Wort*, se da entre Lukács y Bloch (III).

### I. Gottfried Benn y el Nacionalsocialismo

El crítico conservador Borries von Münchhausen, al asumir las directivas de la política cultural hitlerista, escribe en el *Deutscher Almanach auf das Jahr 1934* una severa crítica al Expresionismo. Además de sugerir que se trata de una "traición a la patria" y de un movimiento artístico plagado de "esnobismo", Münchhausen sostiene que "la disolución de la forma es directamente proporcional a la disolución moral de los contenidos" (1965: 27). El poeta Gottfried Benn era un apasionado defensor del Expresionismo. Decía que ese movimiento era "la última gran revolución europea". El Expresionismo fue, "en el ámbito estético, el perfecto correspondiente de la física moderna y de su interpretación abstracta de los mundos, el paralelo expresivo de las matemáticas no euclidianas, que abandonó el mundo clásico del espacio de los últimos dos mil años hacia espacios irreales" (Benn, 1959: 251). En ese breve artículo, Benn menciona a muchos artistas reconocidos del expresionismo, de todas las modalidades: Picasso, Kandinsky, Klee, Kirchner, Alan Berg, Schoenberg, Wedekind, Becher, Bartók, Brecht y muchos otros. Sin embargo, no menciona a ningún artista judío ni con



vínculos no europeos, como artistas vinculados al arte africano. Es como si buscara "preservar el origen ario del Expresionismo" (Machado, 2016: 15). A esa selecta lista Benn suma el futurismo italiano que había sido apropiado por el fascismo. En ese sentido, Benn dirá que ese era el ejemplo a seguir: el nacionalsocialismo debería apropiarse del expresionismo para "ir a la raíz de las cosas" (Benn, 1959: 243). Curiosamente, en su ataque a la noción de realidad que dominaba la racionalidad europea "enferma", Benn deja de lado la Revolución Rusa y todas expectativas políticas de la izquierda alemana. Para Benn, que también era médico, la propaganda nazi toca "las células germinativas, la palabra toca las glándulas sexuales" (Benn, 1959: 254). "Sus argumentos desembocan en el reconocimiento de la 'función antiliberal' del movimiento nacionalsocialista y en la visión de una sociedad futura fundada nuevamente bajo el signo del ritual político" (Machado, 2016: 16). Y en una apasionada fusión poética de elementos míticos y arcaicos culmina:

Retorno de los Asen, tierra blanca de Tule y Avalón encimada por los símbolos imperiales: antorchas y hachas, y la selección de razas superiores, de las élites para un mundo medio mágico y medio dórico. ¡Distancias infinitas se aproximan! No es del arte, [sino que] el ritual se hará en torno a antorchas, al rededor del fuego (Benn, 1959: 255).

Sin embargo, a pesar de esa acalorada defensa del Expresionismo hecha por Benn, el régimen dictatorial conducido por Hitler prefirió seguir el rastro de una estética neoclásica "pequeño burguesa" y ultra solemne, por así decirlo. Para tristeza de Benn, los nazis no sólo no supieron ver los avances estéticos más avanzados y liberadores del Expresionismo, sino que lo consideraron un "arte degenerado", como quedó conocida una muestra en Múnich, de 19 de julio a 30 de noviembre de 1937, sobre el Expresionismo: "*Entartete Kunst*". Era un verdadero "campo de concentración abierto al público" (Bloch, 1985: 80) con la finalidad de escrachar a toda una generación de artistas alemanes y extranjeros. De un total de 15.997 obras expropiadas de 101 museos de toda Alemania, fueron



expuestas 730 obras acompañadas de frases y dibujos hechos por "enfermos mentales" para que el público pudiera "comparar" los talentos. También eran expuestos con las obras precios exorbitantes y muy lejos de la realidad para dar a entender al público que esos artistas eran muy ricos y estafadores, sobre todo teniendo en cuenta una época de gran depresión económica. Había telas de Picasso, de Kandinsky, de Ernst L. Kirchner, de Emil Nolde (que a pesar del escrache siguió apoyando al régimen hitlerista), de Paul Klee y muchos otros. Sin embargo, había una significativa contradicción en esa estrategia de escrache. Por un lado, se vociferaba una demagogia contra el arte moderno para instalar una nueva estética dominante, aria y neoclásica; pero, por otro, muchos nazis sabían del valor real de las obras que enseñaban a odiar. Algunas telas de Van Gogh fueron rematadas por el jerarca nazi Hermann Göring para su colección privada. Otras obras eran vendidas a museos extranjeros. "Las telas no vendidas fueron quemadas en Berlín, junto a libros de poemas, obras de teatro, esculturas, etc." (Machado, 2016: 121).

De 21 a 25 de junio de 1935, en París, se realizó un gran congreso de artistas e intelectuales de Europa y la Unión Soviética para pensar y organizar su oposición a la escalada nazifascista. Había personalidades de 37 países en total. En términos generales, esas figuras –Brecht, Becher, Bloch, Lukács, Musil, Aragon, Tzara, entre muchos otros– buscaban discutir los rumbos del arte para formar un "frente popular" antifascista, que incluía la izquierda no comunista, los partidos comunistas, los socialistas y los liberales progresistas. La conformación del frente ya había empezado el año anterior en el Congreso de Escritores Soviéticos, donde Máximo Gorki pronunció su famoso discurso sobre el "realismo socialista", entendido como una formulación programática y partidaria. Sin embargo, en París, la tendencia de los debates respondía a la necesidad de discutir más el vínculo entre arte y cultura que la política. Esos intelectuales preferían defender la "libertad de creación, de la cultura, de la democracia ante la barbarie nazi" (Machado, 2016: 111). Aunque había un

dominio de la perspectiva marxista de la cultura en el congreso, Ernst Bloch proponía una lectura innovadora que se abría de la escolástica soviético-stalinista. En su ponencia *Marxismo y poesía*, Bloch no dejaba de reconocer "la imposición del momento" político. Sin embargo, el costo de asumir que el arte debería actuar abierta y literalmente contra el fascismo y a favor de la revolución socialista, como quería Lukács, le generaba rechazo. No era posible, para Bloch, renunciar a la fábula, a la invención formalista y empezar a creer que sólo el naturalismo debería ser el arte "correcto". Ese sacrificio por la "revolución" no haría más que llevar "al odio a todos los Proust, incluso a Kafka: la renuncia parece ser la división indeleblemente escrita sobre las puertas del marxismo" (Bloch, 1965: 135). Además, el escritor André Gide provocó malestar al criticar una "teoría del compromiso político-literario", como proponían los soviéticos. "Robert Musil también tomó partido contra cualquier vínculo entre literatura y política, defendiendo la autonomía del arte" (Machado, 2016: 112).

Al final del congreso se decidió crear una revista de emigrantes alemanes antinazi: *Das Wort*, que fue publicada en Moscú entre junio de 1936 y agosto de 1939, cuando se firmó el pacto nazi-soviético Molotov-Ribbentrop. Las discusiones que se desarrollaron en esa revista nos conducen de vuelta al Expresionismo y a Gottfried Benn, objeto de acalorados debates, juntamente con la pregunta por la relación entre Expresionismo y nacional-socialismo. *Das Wort* era una revista mensual y, en el número 9 del año 1937, Klaus Mann analiza una polémica que tuvo con Benn. En 1933, Klaus Mann le envía una carta a Benn reprochándole su apoyo público al régimen nazi. Benn elige contestarle pocos días después en una transmisión radial en una radio de Berlín, donde sugiere que Mann debe sumarse a los intelectuales y artistas emigrados y que pronto surgiría una "Nueva Alemania". Sin embargo, pasados cuatro años, Benn se había desilusionado con el régimen hitlerista. Klaus Mann buscaba entender cómo había sido posible ese error [*Verirrung*]. El objetivo de Mann, por lo tanto, era rescatar el Expresionismo de las acusaciones de ser cooriginario al nazismo,

como sugerían algunos defensores del realismo. Uno de estos, Bernhard Ziegler, pseudónimo de Alfred Kurella, sugería en un artículo de *Das Wort* sobre Gottfried Benn que "el Expresionismo sería el niño y el fascismo sería el adulto, es decir, el fascismo y el Expresionismo brotaron del mismo espíritu" (Machado, 2016: 137). En el número de diciembre de 1937, Franz Leschnitzer –miembro del Partido Comunista Alemán– publica el artículo *Sobre tres expresionistas* para refutar la posición de Kurella. Según Leschnitzer, que buscaba separar cualquier relación de causa y efecto entre actitud estética e ideología política, Benn, Bronnen y Johns se hicieron fascistas después de haber sido expresionistas. Además, Becher, Brecht, Wolf y Zech se hicieron antifascistas radicales habiendo sido expresionistas. Su conclusión es que el Expresionismo no pudo haber brotado del mismo "espíritu" del fascismo, sino que, al contrario, "el Expresionismo ya combatía en su tiempo a aquellas tendencias que posteriormente desembocaron en el fascismo" (Machado, 2016: 138).

Los artículos publicados ya en 1938 buscaban combatir aún más el pobre determinismo entre arte y política que impregnaba los números anteriores buscando ampliar el alcance del Expresionismo más allá de un puñado de artistas. Herwarth Walden afirmaba que Max Klinger y Goethe ya eran expresionistas. ¿Cómo explicar el odio de los nazis contra el Expresionismo, perseguido como manifestación de "bolchevismo cultural" y de "arte degenerado"? Para Kurt Hersten, no se podía esperar del Expresionismo una homogeneidad ideológica como movimiento, ni siquiera como acontecimiento histórico unificado. ¿Cómo atribuirle entonces una ideología política como la del fascismo? En ese sentido, Gustav Wangenheim sostuvo que el Expresionismo no fue una escuela, mucho menos una doctrina, a pesar de haber tenido grupos organizados como *Der Blaue Reiter* y *Die Brücke*. Muchos de los artistas considerados expresionistas no tenían idea de la existencia de otros artistas de otras modalidades y muchas veces algunos artistas eran considerados expresionistas una o dos décadas después de la presentación de su obra. El "expresionismo" podía ser un rótulo performativo,

por así decirlo. En el mundo artístico-intelectual era un elogio porque sugería una búsqueda de ruptura con cierta tradición y convergencia con nuevas tendencias como el surrealismo. Por otro lado, en el barroso campo de la resignificación política, se transformaba en un adjetivo peyorativo, tanto por parte de los nazis como por parte de los realistas soviéticos. En el número 5 de 1938, Bela Balázs interrumpe el tema del "caso Benn" para denunciar la persecución –y fusilamiento– que sufriera el director soviético Meyerhold por parte del gobierno de Stalin. Balázs sostiene que "Meyerhold y Maiakowski serían los equivalentes soviéticos del Expresionismo alemán" (Machado, 2016: 140).

## II. Lukács y Brecht

La principal preocupación de Ernst Bloch en su debate con Georg Lukács era triple. Primeramente había que desvincular el expresionismo del nazismo y, para eso, la exposición de Múnich *Entartete Kunst* vendría a ser una prueba suficiente para refutar ese vínculo. En segundo lugar, Lukács tendría que ampliar su valoración estética más allá de la literatura canónica de fines del siglo XIX. Y finalmente, Lukács debería entender la diversidad y amplitud del Expresionismo, es decir, un movimiento no siempre organizado, más un espíritu de época que una serie de manifiestos y agrupaciones autoconscientes. Y esa amplitud expresionista no excluía necesariamente la producción que el propio Lukács llamaba realista. Brecht es un buen ejemplo de eso: buscaba en la técnica del montaje teatral –antiaristotélica– un modo de reconstruir la "realidad" de tal modo que el espectador pudiera tomar una posición ante los hechos. El debate sobre el realismo entre Bloch y Lukács se da en el contexto de las publicaciones mensuales de la revista *Das Wort* en 1937 y 1938. Sin embargo, el texto de Bloch que desató ese debate fue publicado en 1937 en Praga, en la revista *Die Neue Weltbühne*. Aquí Bloch rechaza la tesis de Lukács sobre ese imposible origen común del Expresionismo y del nacional-socialismo, además de apuntarle a su

contendiente alemán que el expresionismo era mucho más amplio que el campo literario y que sus análisis, por lo tanto, deberían tener en cuenta la música y la pintura. La respuesta de Lukács vendría en el mes de junio en *Das Wort: Se trata del realismo*.

Lukács defiende la preeminencia de la totalidad objetiva como indiscutible *a priori* a los hechos artísticos, puesto que "la filosofía es un reflejo mental de la realidad" (Lukács 1977: 11). Los contextos del exilio y del estalinismo llevaron a Lukács a asumir en su crítica literaria una vinculación orgánica con el partido socialista, aunque con algunas diferencias. Lukács pasó a buscar el espíritu objetivo del realismo socialista como criterio de verdad –validación y hasta justificación– para el arte. Lukács destacaba así el primado de las condiciones económicas y el arte era –o debería ser– sólo un reflejo de la "realidad" (Bubner, 2010: 380). Según Lukács, los escritores realistas como Máximo Gorki, Thomas Mann, Hermann Bahr, entre muchos otros, formaban una verdadera vanguardia ideológica, ya que plasmaban

las tendencias vivas todavía directamente, de modo tan profundo y veraz que su plasmación se ve confirmada por la evolución posterior de la realidad, y aun no simplemente en el sentido de la mera concordancia de una buena foto con el original, sino precisamente como expresión de una captación variada y rica de la realidad, como reflejo de sus corrientes ocultas bajo la superficie, que solo se ponen de manifiesto de modo permanente desarrollado y perceptible para todos en una etapa posterior de la evolución (Lukács, 1977: 307).

Para Lukács, el expresionismo negaba toda relación con la realidad en razón de un apego subjetivista que distanciaba la producción artística de la realidad objetiva, explicada con terminología económica a partir del marxismo. El realismo defendido por Lukács se basaba en una doble labor, artística e ideológica: "primero, el descubrimiento intelectual y la plasmación artística de estas conexiones, y luego, e inseparablemente, el recubrimiento artístico de las conexiones abstractamente elaboradas: la eliminación de la abstracción" (Lukács,

1977: 299). Para Lukács, por lo tanto, el error de Bloch está en ignorar las "mediaciones" entre arte y realidad. "Sin abstracción no hay arte" (Lukács, 1977: 298) porque el arte verdadero debería acudir invariablemente a un procedimiento: reconstruir la "tipicidad". El Expresionismo le declararía "una 'guerra subjetivista' a todos los contenidos de la realidad". Como ideólogos, los expresionistas se situarían en una posición intermedia entre "los dirigentes y las masas". Sin embargo, su posición sería débil, oscura y antirevolucionaria. Lukács la adjetiva como "pacifismo abstracto", "crítica abstracta" de la burguesía, "extravagancia anarquista" (Lukács, 1977: 304). Es como si el Expresionismo ocupara un lugar de transición hacia algo revolucionario que no se consuma en el plano político o por lo menos discursivo. El mundo real es reducido a la irrealidad, a lo "inmediato". Esta "inmediaticidad" es intensificada "artística e ideológicamente", lo que resulta en una "pseudoprofundidad", una "pseudoperfección", lo que aumenta su "peligro" como "ideología de transición". Lukács entiende el procedimiento del "montaje" solo en su forma inmediata, como expresión de su "falsa consciencia" (Machado, 2016: 163).

Los autores realistas reivindicados por Lukács además de encontrar una modalidad expresiva "moderada", para mencionar el término de Platón en su censura al artista que visitaría la *pólis* (Platón, 2014: 97), deberían interpretar la realidad de tal forma que sus lectores la pudieran entender críticamente en el sentido de disponerse contra el fascismo y predisponerse a formar parte de la revolución socialista. Como Platón, Lukács impone primero una idea que debe encontrar una correspondencia con la realidad para luego ser representada como copia por el arte. Y si esa idea artística no es correcta según su noción de realidad –como copia de la copia– será falsa o indeseable. Pareciera que Lukács intentase resolver uno de los problemas de Platón: el arte ya no sería *a priori* una mentira (apariencia de la apariencia) si, y sólo si, representase al verdadero marxismo –en cuanto modelo interpretativo– de modo implícito. No obstante, queda abierta la pregunta por la dignidad estética del arte que no expresara el ideal crítico–

materialista añorado por Lukács. Como la filosofía verdadera es un reflejo de la realidad, sigue siendo el orden conceptual propiamente filosófico el que juzga al arte. Antes que proponer una dialéctica entre conocimiento artístico y conocimiento social, Lukács evita cualquier transformación teórica que los problemas vinculados a la forma del arte pueden aportar. Si el foco del arte es una revelación de la verdadera esencia de la realidad social para en seguida volver a ocultarla como mera apariencia sensible, ¿por qué, entonces, no se transforma el arte en teoría de la sociedad y se suprime a sí mismo? Con Lukács, el arte verdadero parecería desposeído de significación estética propia.

Si Lukács hace exclusivo hincapié en la significación de la obra de arte como representación y revelación de la verdad realista, Brecht se propone reconstruir esa verdad pero exponiendo el procedimiento: el efecto de distanciamiento. Un modo de montaje escénico donde se rompe la cuarta pared y el público se ve interpelado por los actores en conflicto a tomar una posición en la situación representada. Brecht le reprochaba a Lukács que generaliza el formalismo del Expresionismo sin ver que el realismo que defiende también es en alguna medida "formalista", porque no se trata solo de contenido. "Ante las exigencias siempre nuevas del mundo social en transformación, la manutención de la antiguas formas convencionales también es formalismo" (Brecht, 2016a: 292). Transformar al realismo en una cuestión formal es esterilizarlo. "Si se quiere llamar formalismo a todo lo que convierta las obras de arte no realistas, no se debe construir este concepto de formalismo en el plano puramente estético. '¡Por el formalismo!' '¡Por el contenidismo!' Eso es demasiado primitivo y metafísico" (Brecht, 2016b: 295). La necesidad de actualizar y probar nuevos procedimientos se debe al deseo de representar la realidad. No hay posibilidad de formalismo sin tener en cuenta algo que recorta metafóricamente la representabilidad de la realidad. A eso apunta el efecto de distanciamiento de Brecht. Irónicamente, Brecht sugiere que el nacional-socialismo es, formalmente, un socialismo. Sin embargo, conociendo la realidad, sabemos que no es así. Ante



la reivindicación de los clásicos por Lukács, Brecht le recuerda en *Sobre el carácter formalista de la teoría del realismo*, de 1938, que "en el arte existe el acto de fracasar y lo parcialmente conseguido. Nuestros metafísicos deben entender esto. Las obras pueden tan fácilmente fracasar porque difícilmente funcionan" (Brecht, 2016b: 298). En este sentido, en un texto publicado ese mismo año, Benjamin sostiene que "la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria" (Benjamin, 1999: 118).

Sin embargo, en un texto escrito en 1945, Lukács minimiza la importancia de las experiencias de Brecht acusándolas de ignorar el contenido social y de transformar "la deseada renovación de la literatura en un experimento formal, [aunque] sin duda interesante e ingenioso" (Lukács, 1971: 176). Lukács trataría, según Brecht, de combatir al esteticismo expresionista con un vocabulario puramente estético, que ignora la verdadera dimensión de lo político en juego. Y ese ataque al formalismo expresionista se anuncia, sin embargo, en términos de formas que cargan una fuerte necesidad de representación" (Brecht, 2016c: 306). Los escritos de Brecht sobre el debate realismo/formalismo proponen una separación necesaria. "Incurrimos en un grave error al confundir los esfuerzos que pretenden enseñar a apreciar a Balzac con los esfuerzos que pretenden establecer reglas de estructuración para las novelas actuales" (Brecht, 2016c: 307). Por un lado, existen los procedimientos compositivos del artista (montaje, efecto de distanciamiento, monólogo interior etc.) que tienen ciertas expectativas de efecto. Y por otro lado, existen los procedimientos de la crítica literaria y de una posible sociología del arte que buscan pensar el significado de las obras –y de los contextos biográfico-sociales de sus autores– a partir de otros niveles de resonancia que incluyen distintas capas históricas. El artista tiene su propio presente histórico, pero el crítico literario tiene la posibilidad de encontrar reglas y formas de las obras que quizás no eran conscientes para los artistas comparando distintas épocas a partir de otros tiempos presentes. El error de Lukács, según Brecht, es sobreponer las dos esferas, como si fuese posible

jugar en esos dos bandos que necesariamente deben estar separados. Anacrónicamente, Lukács quiere imponer como parámetro de evaluación una mezcla de procedimientos compositivos y críticos destilados del realismo del siglo XIX al contexto del amplio Expresionismo, que tiene, a su vez, otro universo de procedimientos artísticos, otros públicos y otras pretensiones de significación. No se puede esperar de la falibilidad de una obra de arte semejante pretensión, para después concluir que las mejores obras "son los clásicos", como si ya no valiera la pena dedicarse al arte y sus riesgos de fracasar.

¿Cómo puede un escritor componer personajes a partir de tipos sociales genéricos y estereotipados? Esa es, de cierto modo, la pregunta de Brecht a Lukács. Cada autor, más allá del rótulo performativo realismo/simbolismo/expresionismo, usa procedimientos para componer sus obras. Esos procedimientos derivan en efectos y en otros procedimientos. La investigación en torno a los procedimientos es lo que le da vida propia a la obra, porque hace imperar una nueva lógica de sentido e impide que prevalezca la idea fijada en la simple realidad, que no es más que un modelo cerrado. Para romper "la idea" ingenuamente realista ancorada en los estereotipos –el burgués, el proletario, el terrateniente etc.– es necesario trabajar con procedimientos. El artista no compone a partir de modelos cerrados. Necesita el accidente compositivo como condición necesaria para su obra. El artista que calcula el efecto y el sentido cerrado de su obra echa a perder la multiplicación de sentido ante los diversos públicos. Si su obra estuviese basada en arquetipos genéricos, se convierte ella misma en algo banal y genérico. Y es ahí –en esa confusión tan cara a la crítica que se ocupa exclusivamente de la significación sociológica-ideológica– que reside la crítica de Brecht a Lukács. Más allá de todos los niveles de alienación, explotación e injusticia presentes en el capitalismo, no podemos culpar al escritor que describe a los individuos por no ser exacto o específicamente combativo. "El escritor que se esforzase por considerar los individuos de un modo diferente del que hacen los capitalistas, y los representase a la perfección,

‘armónicos’, ‘espiritualmente ricos’, solo formaría personajes ‘perfectos’ en el papel y sería un mal formalista” (Brecht, 2016c: 307).

Supongamos que Lukács hubiera conseguido convencer a sus contendientes que el realismo literario que él defendía era la forma literaria más adecuada, cuyo contenido también sería el más acertado para la lucha contra el fascismo y, por su contenido de verdad, condujera de alguna forma espiritual al socialismo. Para dar un ejemplo fuera de la literatura, pero de la gloriosa época reivindicada por el crítico húngaro: ¿estaría Lukács dispuesto a recomendar a sus camaradas las obras de Strindberg o Ibsen? ¿Cómo haría un trabajador, después de doce horas de jornada y mal alimentado, para llegar a su casa y sentarse a leer en su sillón al *Doctor Fausto* de Thomas Mann? ¿O mismo Balzac o clásicos como Goethe? Es poco verosímil. Contra ese abismo buscaba luchar Brecht. El verdadero realismo debería devenir popular. Para Brecht,

popular significa: comprensible para las grandes masas, adoptando e enriqueciendo su forma de expresión; aceptando su punto de vista, consolidándolo, corrigiéndolo; representando el sector progresista del pueblo de tal modo que él pueda asumir el comando (por lo tanto, comprensible también para el resto del pueblo; ligándose a las tradiciones y continuándolas; transmitiendo al sector del pueblo que lucha contra el sector que en este momento tiene el poder (Brecht, 2016d: 312-3).

Ni el realismo ni la realidad son estáticos; de igual manera cambian los modos de representación, o mejor, la realidad del arte. En el teatro, la realidad puede ser representada de forma objetiva o fantástica. Los actores pueden ser caracterizados muy poco –casi naturalista– tanto como pueden usar dispositivos extravagantes o máscaras y, sin embargo, representan la verdad. Según Brecht, algunos trabajadores que iban a su teatro pudieron evaluar la obra según el contenido de verdad, acogían bien todas las innovaciones que servían a la representación de la verdad, del real funcionamiento de la verdad, y rechazaban todo aquello que les parecía superficial y maquinaria sin objetivo justificado

dentro de la propia obra. "Los argumentos de los trabajadores nunca eran de orden literario o de estética teatral" (Brecht, 2016d: 315). Por eso, enfatiza el dramaturgo alemán, "no necesitamos tener miedo de presentar al proletariado cosas osadas y no comunes, siempre que ellas tengan que ver con la realidad" (Brecht, 2016d: 316). Para esos trabajadores no podría existir "el" método de puesta en escena, era inverosímil. Ellos sabían que necesitaban muchos métodos para lograr los objetivos de sus luchas. Finalmente, en cuanto al "carácter popular", Brecht advierte sobre el exceso de formalismo de Lukács, señalando que es necesario una literatura popular y viva que contenga la realidad –en el arte– e interactúe con ella: "tenemos que hacer todo lo posible por la inteligibilidad de las nuevas obras. No existe solo el ser popular, sino también el tornarse popular (Brecht, 2016d: 317).

### III. Lukács y Bloch

En *Principio de esperanza*, Ernst Bloch busca fundamentar las huellas anticipadoras de la razón utópica a través de una extensa reconstrucción de la historia de las ideas y doctrinas emancipadoras. Lo utópico, más allá de su uso peyorativo "utopista" producido por las fantasías políticas, cobra el sentido de un adelantamiento del curso natural de los acontecimientos. Como ejemplo de esa reconstrucción, Bloch explica que en *Utopía*, Tomas Moro rescata de la *República* de Platón el comunismo que había quedado relegado a una aristocracia. De un privilegio sostenido por una amplia esclavitud, Moro le atribuye un carácter universal. A pesar de tener claras incompatibilidades con las teorías democráticas modernas,

la Utopía sigue siendo la primera descripción en la Edad Moderna del sueño democrático-comunista. En el seno de las fuerzas capitalistas incipientes se anticipa un mundo futuro y transfuturo: tanto el mundo de la democracia formal, que da a luz el capitalismo, como el de la democracia material-humana que lo elimina. Por primera vez, se combinó aquí la democracia en sentido

humano, en el sentido de libertad y tolerancia públicas, con economía colectiva (la cual se halla fácilmente amenazada por lo burocrático e incluso por lo clerical) (Bloch, 1977, tomo II: 62).

La utopía tiende a ser reconstruida como la expresión de la esperanza, una esperanza pensada no sólo como emoción, sino esencialmente como crítica social, es decir, como acto cognitivo que permite vislumbrar una imagen emancipadora que presupone una necesaria supresión de la realidad. Mediante el *todavía-no* [*Noch-nicht*] la utopía es trasladada de un concepto descriptivo a un concepto analítico, definido en términos de una función que es simultáneamente expresiva e instrumental. La utopía, como expresión de lo *todavía-no-consciente* (subjetivo), es reivindicada en tanto hace contacto con la posibilidad real de lo *todavía-no-ha-llegado-a-ser* (objetivo); está activamente vinculada al proceso del mundo en devenir como anticipación del futuro (no como una mera compensación en el presente), de modo que, a través de sus efectos sobre los propósitos y la acción humanas funciona como un catalizador del futuro" (Levitas, 2008: 18). Podríamos sintetizar la potencia práctico-teórica de la utopía en cuatro funciones. La primera es su función cognitiva como modo de funcionamiento de la razón constructiva; la segunda, su función educativa como mitografía que instruye los hombres a querer y desear más y mejor; la tercera es la función anticipatoria entendida como futurología de las posibilidades que después se volverán reales; y, finalmente, la función causal como agente de cambio histórico.

Ernst Bloch, defensor del expresionismo y de las vanguardias históricas, buscaba en el arte y en las ideas utópicas las fuerzas emancipadoras del pasado para proyectar un "futuro" emancipador, teniendo como horizonte histórico propio el "socialismo" (Jameson, 2014: 534). La reconstrucción de las utopías que realiza Bloch busca fundamentar una "asincronía" que evite lecturas meramente anacrónicas, es decir, lecturas de obras e ideologías que descontextualicen el contenido político en razón de los intereses de cierto momento histórico –sea la

lucha contra el fascismo o la revolución socialista. La asincronía en Bloch no busca rescatar abstractamente pensamientos y contextos pretéritos, sino que busca elaborar un pensamiento filosófico sincrónico, que contemple la pluridimensionalidad del presente histórico y dé cuenta de las relaciones objetivas que estructuran la contradicción asincrónica. "La tarea consiste en descomponer los elementos de la contradicción asincrónica que son capaces de desviarse y de metamorfosearse –esto es, aquellos que son hostiles al capitalismo, aquellos que son apátridas en el capitalismo– y relocalarlos, o darles una función en otra conexión" (Bloch, 1985: 123). Bloch se refiere a la "falsa consciencia" de clase expresada por los trabajadores como "no contemporaneidad", sugiriendo que "son apariencias exteriores de una burguesía ya extinguida que todavía domina su vida, sin las realidades correspondientes" (Bloch, 1985: 33). Es en este "medio artificial" que se forma el público del divertimento. "Pero es el divertimento resignado que desvía de la vida real" (Machado, 2016: 55).

Después de esta breve e incompleta introducción a algunas premisas del pensamiento de Bloch, retomemos el debate con Lukács enfatizando dos ejes argumentativos. El primero se refiere al "formalismo" y el segundo, al sentido "popular" y "genuino" del arte. Estos temas son propuestos por Ziegler y retomados por Bloch. En *Discusiones sobre el Expresionismo*, texto publicado en el número de junio de 1938 en *Das Wort*, Bloch retoma la provocación de Bernhard Zieler –como vimos más arriba, pseudónimo de Kurella– que enumera tres aspectos en los que fallaría el Expresionismo. El primero sería la Antigüedad, "la noble simplicidad y la serena grandeza", en referencia a la retórica solemne del socialismo soviético; el segundo aspecto, sería el "formalismo" en un sentido genérico e impreciso, "enemigo principal de una literatura que quiere verdaderamente llegar a las alturas"; y finalmente, la cercanía con el pueblo, "a la manera del pueblo: los criterios de todo arte verdaderamente grande" (Bloch, 2016: 229). Sin embargo, podemos detectar en el planteo demagógico de Ziegler una contradicción. Ziegler no puede ni siquiera formular en qué consiste "llegar

a las alturas". ¿Sería solo una cuestión de identificarse con un cierto repertorio en cierto contexto político? ¿En qué forma artística se sostiene una "noble simplicidad" si no está basada en alguna materialidad artística –literatura, música, teatro etc.–, si no se tiene en cuenta procedimientos, técnicas, poéticas, rupturas, dispositivos y tendencias? Para Bloch, "el formalismo fue el defecto menor del arte expresionista. (...) Este arte fue, antes, víctima de la falta de forma, de una abundancia de expresión derramada de una manera salvaje, confusa; la deformidad [por así decirlo] fue su estigma" (2016: 229).

Sin embargo, la crítica de Lukács se mantuvo cerrada en un concepto objetivista de realidad, firme "contra todo intento artístico de descomponer una imagen del mundo (aunque esa imagen del mundo sea la del capitalismo). Es por esa razón que él no ve sino una destrucción subjetivista en un arte que aprovecha la destrucción real de la coherencia superficial y busca descubrir algo nuevo en los espacios vacíos" (Bloch, 2016: 226). Si Lukács veía en el arte realista la necesidad de una ciencia crítica y en el expresionismo un arte burgués que negaba la realidad, Bloch buscaba en las vanguardias históricas lo "no contemporáneo" que pudiera liberar el arte de las representaciones que estaban siendo apropiadas por el nazismo. Si Lukács veía en las vanguardias cierto "irracionalismo" al ignorar los procedimientos de composición recuperando anacrónicamente el ideal formalista de cierto realismo, Bloch recuperaba el "montaje" expresionista para enfatizar la desagregación de los elementos de la realidad como parte de una infinidad de procedimientos posibles, ya que se basan "en una coherencia desmedida y en múltiples relativismos del tiempo que reúnen sus partes en nuevas figuras" (Machado, 2016: 50). Con el abandono de una representación "realista", el Expresionismo abre la posibilidad de abandonar el tiempo lineal como horizonte normativo de representación. "En Bloch el tiempo histórico no es lineal, sino una concepción multifacética del tiempo" (*ídem*). La subjetividad del artista expresionista es de oposición tanto en la política –contra la guerra en general– como en la estética –contra la forma estable. "Todos los



artistas querían jugar a un tipo de juego musical, un juego móvil y rico en cruces” (Bloch, 1985: 223). “El jazz mezcla máquinas y sentimentalidad (...) El ritmo de las máquinas introduce el tambor africano (...) La sentimentalidad puede tomar forma a través de la citación irónica, sacada de Chopin” (Bloch, 1985: 222). El auténtico expresionismo “no se contentaba en poner intenciones subjetivas en algún material cualquiera, sino que quería montar las caretas grotescas con los fragmentos del mundo, montar sobre todo en los espacios vacíos del exceso y de las esperanzas de naturaleza material, de las imágenes utópicas y arcaicas” (Bloch, 1985: 224).

El Expresionismo encontró su significado exactamente en aquello por lo que Ziegler lo condenaba: la destrucción de la rutina y del academicismo hegemónico. En vez de buscar un análisis meramente formal del *objet d'art*, el Expresionismo volcó su foco al hombre en sus contenidos para encontrar la expresividad más auténtica posible. Pese a que algunos embusteros hayan usurpado algunas consignas del Expresionismo, una evaluación justa debe considerar ese movimiento en su heterogeneidad y tener en cuenta a los verdaderos expresionistas como Marc, Klee, Kokoshka, Kandinsky, Grosz, Dix, Chagal, Schoenberg, entre otros. Sobre el argumento de que el Expresionismo era elitista y alejado del pueblo, Bloch recurre al repertorio de obras. “El expresionismo no tenía ninguna arrogancia extraña al pueblo, sino al contrario: el *Blaue Reiter* [Kandinsky] imitó a los pintores de vidrio de Murnau, fue el primero a abrir los ojos a ese arte campesino poco común, a los dibujos infantiles y de prisioneros, a los conmovedores testimonios de enfermos mentales, al arte de los primitivos” (Bloch, 2016: 227). Pasada la primera guerra, muchos “pintores de pueblos de independencia reciente, pintores checos, lituanos, yugoslavos entre otros, descubrieron en el expresionismo inagotables formas y procedimientos expresivos que eran incomparablemente más cercanos al folclore de su país que la mayor parte de los estilos artísticos establecidos hasta entonces” (Bloch, 2016: 230).

El Expresionismo generó una crisis en el modo de "experienciar" –para usar una palabra distinta a vivenciar, como en Benjamin (1986)– el arte, al proponer otros presupuestos de validación. El modo predominante de pensar el arte se valía de la solemnidad de las grandes obras y de los grandes autores con hipostasiadas biografías. La burocracia artística del nacionalsocialismo se apropió del culto a los clásicos. Recordemos la influencia y amistad de Hitler con los herederos de Richard Wagner desde los años 1920, sobre todo teniendo en cuenta la financiación del festival de Bayreuth ya en la época del nazismo. En la URSS muchas veces prevaleció un sociologismo vulgar, según el cual, "una vez probado el origen aristocrático o pequeño burgués de un escritor, estaba explicada y denegrida su producción. Así se denunció, por ejemplo, a la obra de Pushkin como ideología de la clase dominante de los terratenientes" (Bloch y Eisler, 2016: 242). Por su parte, el Expresionismo, al romper con cierto academicismo tradicional, popularizó en cierta medida la posibilidad de ser artista. La solemnidad de obras clásicas, lejos de ser relativizada, quedaba superada por una ilusión quizás más democrática, por así decirlo, de acceder al estatus de artista. Ese nuevo horizonte que se abría a una nueva generación de artistas puede ser pensado con el concepto de asincronía de Bloch. La diversidad de experiencias expresionistas permitía pensar el arte con una diversidad de tiempos presentes y plantearse nuevos horizontes de transformación de los procedimientos compositivos y de los públicos que consumen arte. El expresionismo, a pesar del intento del nazismo de ridicularizarlo y de la postura de algunos críticos del realismo socialista de vincularlo al nazismo, permitió un verdadero cambio en el régimen de experiencia del arte.

## Notas conclusivas

La reconstrucción del debate en torno al Expresionismo nos permitió revisar algunos argumentos de importantes autores puestos en diálogo. No fue la preocupación aquí dar cuenta de la totalidad de la obra de los involucrados en el debate –Lukács, Brecht y Bloch– porque nos concentramos, por un lado, en el amplio y variado contexto de surgimiento del Expresionismo y, por otro, en el contexto de aplicación de las ideas de dichos autores, a saber, la discusión en la revista *Das Wort*. Nuestro objetivo fue dar cuenta del amplio cambio de régimen de experiencia artístico que tuvo lugar con el Expresionismo. Ese amplio y difuso, pero contundente, movimiento o tendencia artística fue rechazado tanto por intelectuales socialistas tanto como por intelectuales simpatizantes del nacionalsocialismo. ¿Cuáles eran los conceptos de arte válidos en ambas tendencias? Gottfried Benn quería que el Expresionismo fuera rescatado e incorporado como “gran arte” por el nacionalsocialismo. Sin embargo, la construcción estética del nazismo buscó otros horizontes y los expresionistas y todos los otros artistas de vanguardia fueron aglomerados en la exposición del “Arte degenerado” de 1937. La idea de Lukács que el arte debería ser un reflejo de una realidad objetiva era insostenible porque obstruía la principal característica de las prácticas artísticas después de la primera oleada de vanguardias: la creación infinita de nuevos procedimientos de creación que no necesariamente pasan por una reproducción crítica de la realidad. Al contrario, el nuevo arte buscaba mecanismos para alejarse de “lo social” impregnado de ideología para ser más social desde sus formas, paradoja que sostendrá Adorno en su *Teoría estética*. Entre muchos de esos procedimientos que buscaban romper la función meramente representativa del arte, estaba el teatro épico de Bertolt Brecht con su montaje no lineal, que buscaba interrumpir la narrativa de la obra para dialogar abiertamente con el público, en lo que llamó “efecto de distanciamiento”. Ese efecto buscaba ser una versión más eficiente y accesible de

realismo, justamente por romper la correspondencia del arte como "representación realista de la realidad" en favor de la construcción de convenciones para deconstruir las convenciones de las formas de comunicación dominantes. El repertorio de autores realistas o clásicos que reivindicaba Lukács era inviable como estrategia de resistencia contra el nazismo. Brecht buscaba tender un puente artístico para sanar las distancias abismales entre el arte elitista y solemne que defendía Lukács y el entendimiento real de los trabajadores sobre cuestiones de la realidad y sobre las posibilidades de su representación. Bloch elige la idea de montaje para referirse al desencadenamiento de fuerzas artísticas como una negación de la función representativa del arte. Si Bloch buscaba las fuerzas utópicas y emancipadoras en ideas y momentos históricos, el Expresionismo era un objeto privilegiado para su teoría. Al permitir pensar un cambio de régimen de experiencia estética generalizado, el Expresionismo desplazaba las fronteras temporales de la producción artística, incorporando una enorme diversidad de estilos y modalidades –antiguos o actuales– sin importar el origen social o académico, o inclusive el tratamiento novedoso de temáticas sociales que no entraban en el "gran arte".

## Bibliografía

- Almeida, Jorge de. *Crítica dialéctica em Theodor Adorno*. Cotia: Atelie Editorial, 2007.
- Benjamin, Walter. "El narrador". *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1986.
- Benn, Gottfried. "Bekanntnis zum Expressionismus". *Gesammelte Werke*, Band 1. Wiesbaden: Limes, 1959, 239-258.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht*. *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1999, 115-134.
- Bloch, Ernst. "Discussões sobre o expressionismo". Comp. C. E. J. Machado *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. São Paulo: Unesp, 2016, 219-230.
- Bloch, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1985.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza*. Tomos I, II y III. Madrid: Aguillar, 1977.

- Bloch, Ernst. *Literarische Aufsätze*. Fráncfort del Meno: Surhkamp, 1965.
- Bloch, E. & Eisler, H. "A arte e sua herança". Comp. C. E. J. Machado, *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. San Pablo: Unesp, 2016, 241-246.
- Brecht, Bertolt. "O debate sobre o expressionismo". Comp. C. E. J. Machado, *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. San Pablo: Unesp, 2016a, 291-293.
- Brecht, Bertolt. "Sobre o caráter formalista da teoria do realismo". Comp. C. E. J. Machado, *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. San Pablo: Unesp, 2016b, 293-300.
- Brecht, Bertolt. "Observações sobre o realismo". Comp. C. E. J. Machado, *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. San Pablo: Unesp, 2016c, 305-309.
- Brecht, Bertolt. "O caráter popular da arte e o realismo". Comp. C. E. J. Machado, *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. San Pablo: Unesp, 2016d, 310-317.
- Bubner, Rüdiger. "Sobre algunas condiciones de la estética actual". *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, 357-410.
- Einstein, Carl. "Negerplastik". Comp. L. Cirlot. *Primeras vanguardias artísticas*. La Plata: Terramar Ediciones, 2007, 38-42.
- Eisner, Lotte. *La pantalla diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Buenos Aires: El cuenco del Plata, 2013.
- Fernandes, Silvia. "A encenação teatral no Expressionismo". Comp. J. Guinsburg. *O Expressionismo*. San Pablo: Perspectiva, 2002, 125-138.
- Guinsburg, Jacó (comp). *O Expressionismo*. San Pablo: Perspectiva, 2002.
- Jameson, Fredric. "Reflexiones sobre el debate Brecht-Lukács". *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014, 519-537.
- Kandinsky, Vasili. "De lo espiritual en el arte". Comp. L. Cirlot. *Primeras vanguardias artísticas*. La Plata: Terramar Ediciones, 2007, 26-38.
- Lagoa, Maria B. R. "O avesso do visível – A poética de Paul Klee". *Revista Alea: Estudos Neolatinos* vol. 8, 1 (2006): 127-135.
- Levitas, Ruth. "La Esperanza Utópica: Ernst Bloch y la reivindicación del futuro". *Revista Mundos Siglo XXI* vol. 3, 12 (2008): 15-29.
- Lukács, George. *Nueva historia de la literatura alemana*. Buenos Aires: Pleyade, 1971.
- Lukács, George. "Se trata del realismo". *Materiales sobre el realismo*. México DF: Grijalbo, 1977, 7-46.
- Machado, Carlos E. J. *Expresionismo. Um capítulo da história da modernidade estética*. San Pablo: Unesp, 2016.
- Macke, August. "Las máscaras". Comp. L. Cirlot. *Primeras vanguardias artísticas*. La Plata: Terramar Ediciones, 2007, 23-26.
- Münchhausen, Börris von. "Die neue Dichtung. Deutscher Almanach auf das Jahr 1934". Comp. P. Raabe. *Expressionismus. Der Kampf um eine Literarische Bewegung*. München: Dtv, 1965, 26-28.
- Platón. *La república o el Estado*. La Plata: Terramar Ediciones, 2014.