Lu Barcenilla

El marxismo de Marx o la ciencia de un poeta

10/05/2024

I. Introducción Como muchos científicos sociales (signifique eso lo que signifique), Marx comenzó intentando escribir dos palabras seguidas que no chirriasen. En realidad Marx empezó en esto por amor, estaba claro. Marx empezó por la literatura y nunca la abandonó, realmente. La historia que cuento aquí ya nace muerta porque desapareció con su figura viva: [...]

ARTE
FILOSOFÍA

16 min.



I. Introducción

Como muchos científicos sociales (signifique eso lo que signifique), Marx comenzó intentando escribir dos palabras seguidas que no chirriasen. En realidad Marx empezó en esto por amor, estaba claro. Marx empezó por la literatura y nunca la abandonó, realmente. La historia que cuento aquí ya nace muerta porque desapareció con su figura viva: me explico, nadie (casi nadie, venga) se acuerda de sus novelillas juveniles, su intento de drama teatral y sus poemas.[1] Pero menos aún se han detenido a raspar la médula expresiva de su obra, que bien le ha valido llegar a nuestros días tan interpretada, de mano en mano, en su forma más o menos acabada. Lo cierto es que la expresividad de Marx es vital para comprender su pensamiento, su teorización, su ciencia; hablamos de un estilo literario que permite ilustrar, con suavidad y belleza, toda una arquitectura dialéctica. Su obsesión por pulir su vasta obra quedó truncada por una partida nada dulce, y si bien sus escritos hubieran llegado a nuestros días casi que igualmente, a fuerza de renglón, no hubieran aterrizado y mucho menos, luego, tomado *tanta* tierra.

Para Marx, el estilo era mucho más que *solo estilo*. «El secreto literario de la "redondez" y la contundencia de numerosas frases de Marx es el mismo secreto de su concepción dialéctica de la historia como lucha de clases o lucha de opuestos», escribe Ludovico Silva en el recientemente reeditado *El estilo literario de Marx* (Verso, 2024). El estilo de Marx es una reproducción o representación mimética de los movimientos reales de la historia, –según Silva: «El lenguaje de Marx es el teatro de su dialéctica»–. Esta expresión cuidada al máximo artísticamente proviene de un pensamiento que «veía en la sociedad capitalista un vivero de contradicciones objetivas». Y tal cuidado literario en la escritura de Marx recae sobre su inteligencia lectora, la arquitectónica de la ciencia, la expresión dialéctica, las grandes metáforas y, por supuesto, la ironía estilística:

> Si Marx es un materialista ello se debía a que siempre se empeñaba en descubrir, por detrás o por debajo de las apariencias ideológicas (Estado, derecho, religión moral, metafísica) con que suelen presentar los hechos históricos, su estructura material. De ahí que sus ironías estilísticas tengan siempre una función clave: la función de la denuncia, de alumbramiento de la realidad.

El estilo literario de Marx es uno de esos pequeños libros que tienen una fuerza muy superior a su diminuto tamaño. Según el profesor de literatura Daniel Hartley, este libro debería estar a la altura de *El grado cero de la escritura*, de Roland Barthes, *Jane Austen o el secreto del estilo*, de D. A. Miller, y *Una gramática de la multitud*, de Paolo Virno, como un clásico del género.

Como el editor y crítico Constantino Bértolo llega a enunciar en la introducción a la obra reeditada, el marxismo en el que Ludovico Silva cree es un marxismo que «va por libre», que lucha contra «el catecismo vulgar del marxismo de los manuales soviéticos» (¡bueno!),[2] promoviendo la lectura de los textos originales de Marx, replanteando el reduccionismo de categorías y metáforas para, por fin, alcanzar un «nuevo humanismo revolucionario» y, como consecuencia, «sacar a Marx de los altares» para, ni más ni menos, que «hacerle tomar tierra».[3]

Ludovico Silva encuentra la «redondez» de muchas de sus enunciaciones en la capacidad de Marx para construir frases que expresaran lingüísticamente el equilibrio (o desequilibrio) de las fuerzas antagonistas, escribiendo lo mismo en la ida como en la vuelta, aunque en la vuelta en forma de negación.

Como rescataba Hartley en su artículo «Karl Marx's Literary Style Was an Essential Part of His Genius», el propio Marx era muy consciente de la importancia del estilo. En uno de sus primeros artículos periodísticos, publicado en 1842, arremetió contra un decreto de censura prusiano promulgado por Friedrich Wilhelm IV que supuestamente «no impediría la investigación seria y modesta de la verdad». Al decir esto, sin embargo, el decreto limitaba el propio estilo en el que los periodistas estaban legalmente autorizados a escribir. Marx se mostró desdeñoso ante ello: «La ley me permite escribir, ¡solo que debo hacerlo en un estilo que no es el mío! Puedo

mostrar mi semblante espiritual, ¡pero antes debo ponerlo en los pliegues prescritos! ¿Qué hombre de honor no se sonrojará ante esta presunción…?».[4] Lo que realmente molestaba a Marx al escribir era no poder proyectar su imaginación hacia el futuro. Porque apuntarlo es dirigirse al cumplimiento de la ilusión, a la propia factibilidad del futuro.[5]

La ciencia de Marx, precisamente, posee un elemento constitutivo que el intelectual venezolano Ludovico Silva denominó «imaginación teórica». En su ensayo de 1971, Silva detalla analíticamente la inspiración científica de Marx y su precisión formal, lo que permitió, desde muy joven, que el propio Marx supiera ir más allá de las apariencias, hacia las «estructuras». Porque Marx, dice Silva, comenzó creyéndose un poeta.

Un postadolescente Marx –imaginen su cara imberbe o vayan a ver los dos primeros garabatos que se asocian a su representación, el primero de su amigo Heinrich Rosbach (1935), el segundo, una litografía de David Levi Elkan (1936) reconocido más tardíamente (1890)–, le aseguraba a su padre tener una vocación literaria y poética muy definida.[6] Los poemas que nos han llegado, los dedicados a Jenny, son tremendamente pueriles. Pueriles y tiernos. Por ello, precisamente, han sido tachados de basura literaria; aunque nada más lejos de la realidad. (Se dice, por cierto, que Manuel Sacristán preparaba un tomo con estos poemas cuando la edición quedó truncada lamentablemente por la muerte del filósofo español). Entre 1836 y 1840, es decir, con 16, 17, 18, 19 y 20 años, Marx escribía, febrilmente enamorado:

> Tómalos, toma estos cantos
> en donde todo es melodía,
> toma este amor que a tus pies humilde se postra.

Y también:

> ¡Jenny!, podrías preguntar en broma
> ¿por qué mis cantos «a Jenny» yo dirijo?
> Cuando por ti mi pulso late más fuerte
> cuando mis cantos desesperan por ti

> cuando solo tú puedes inspirar mi corazón
> cuando nombras cada sílaba que debes confesar
> cuando compartes cada nota melodiosa
> cuando no respiras ¿se perdería la divinidad?

Por favor, también escribía esto:

> ¡Mira!, un millar de volúmenes podría llenar
> escribiendo solamente «Jenny» en cada línea.

Y además:

> Muéstrame los ojos como tintineantes campanas
> que brillan en lo alto del arcoíris,
> donde el resplandor se remonta, donde la música se inflama,
> donde las estrellas nadan.[7]

Recordemos que Jenny –Johanna Bertha Julie von Westphalen– era una cultísima amiga íntima de Marx, probablemente con más sensibilidad poética y literaria que él (véase su crítica en prensa). Si bien su interlocución pudo engrandecer a Marx, mucho tuvo que sufrir ella el derroche de amor poético de su amigo, luego prometido y más tarde marido. A Jenny, que fue una de las primeras participantes en la Liga de los Justos (Liga Comunista) y formó parte de la Unión de Trabajadores Alemanes, probablemente le debemos tanto marxismo como a Marx.

Por cierto, ante la poética de Marx, su padre, Heinrich Marx, le cartea escribiendo lo siguiente: «No te oculto que, aunque me alegro profundamente por tus dones poéticos, de los cuales mucho espero, me afligiría verte convertido en un poeta menor». Y sobre estos poemas, Franz Mehring dice que son «amorfos», que el joven Marx tenía una técnica «primitiva». Que no le alcanzaba, vaya. Marx probó más tarde con los epigramas y practicó con ellos su sarcasmo; más tarde escribiría un boceto de novela, *Skorpion und Félix*, así como un drama en verso, *Oulanem*,[8] ambos muy vinculados. *Oulanem* fue una forma de lamerse las heridas de su fracaso novelesco con el coste, eso sí, de aplanarse y seguir las convenciones literarias del momento.

En una carta a su padre del 10 de noviembre de 1837, Marx se tachaba a sí mismo y su escritura poética –y al leerlo puede vislumbrarse el fracaso que sentía– de puramente idealista: «Mi cielo y mi arte constituían un ideal tan lejano como mi amor. Una realidad que se diluye y se disipa en el infinito, acusaciones contra los tiempos presentes, sentimientos vagos y confusos…».[9] Marx, entonces, fue su primer crítico. Tal experiencia le llena de pena, pero no es menos esencial para comprender su posterior obra, esa que legará a los marxistas. Como expondrá Constantino Bértolo en la introducción a la reedición en español de la obra de Silva –también poeta, por cierto, fallecido a los 51 años–, la poesía es un elemento analítico que el filósofo y poeta venezolano valora sobremanera y de la que podemos y debemos partir para entender los procesos revolucionarios: «Para Silva, la poesía significaba el esplendor de la liberación del espíritu. La palabra poética, en su entender, ya era una Revolución en sí misma».[10]

II. La obra científica como obra de arte

Para Ludovico Silva, los textos de Marx eran –y son– «textos vivos», actuantes sobre las condiciones objetivas y subjetivas de la realidad social.[11] Un texto vivo es una obra de arte que se sustenta en un alicatado andamiaje.

Kant dirá que la arquitectónica es el arte de los sistemas; Vicente Huidobro escribirá «No cantéis a la rosa: / hacedla florecer en el poema»; Paul Valéry hablará de *la plus poétique des idées: l'idée de composition*. El mismo Válery subrayará que «la maravilla de la vida reside en la combinación de la espontaneidad aparente y de la organización».[12] Valéry estaba fuertemente influido por su indudable maestro Mallarmé, y como recuerda Ludovico Silva, este tomaba cada verso como una partitura, siguiendo a su vez a Baudelaire y su sentido orquestal del arte: *les perfums, les couleurs et les son se répondent*, o se corresponden arquitectónicamente:

> Coinciden, pues, el método general de la ciencia y el método general del arte, en esta idea: para haber ciencia, y para haber arte, ha de haber arquitectónica. El pensamiento, para ser ciencia, debe ser sistemático; la expresión, para ser artística, debe ser arquitectónica, regirse por el arte de los sistemas.[13]

En un razonamiento lógico (formal), el intelectual venezolano halla la siguiente implicatura (que luego es una inferencia lógica): si la ciencia implica arquitectónica, y si la arquitectónica implica arte, entonces la ciencia implica arte ($p \rightarrow q$ y $q \rightarrow r$ entonces $p \rightarrow r$). Nada perdería la ciencia, y ganaría tantísimo en su camino hacia la desvelación e impugnación, con tal rigor presupuesto, claro... si contara con belleza lo que quiere contar... Y con la belleza exigida, la demostración sería comprendida probablemente mucho más rápidamente. Sería revolucionaria esa ciencia con una metáfora que la calce, parafraseando al autor.

«¿Es de extrañar entonces que lo que hay de arquitectónica en un sistema científico sea al mismo tiempo lo que hay en él de belleza?», se pregunta. Nada de esto es tan nuevo: el propio Marx, ante la impaciencia por la publicación del primer tomo de *El capital*, escribía en una carta a Engels lo siguiente:

> [...] no acierto a decidirme a mandar nada para la imprenta antes de verlo todo terminado. Cualesquiera que puedan ser sus defectos, la ventaja de mis obras consiste en que forman un todo artístico, lo que solo se consigue con mi método de no dejar jamás que vayan a la imprenta antes de que estén terminadas» (*Marx a Engels, 31 de julio de 1865*).

Un *todo* artístico, decía –reconocía– mientras, probablemente, se acordaba de sus fracasos poéticos. Ay, Jenny.

No obstante, cabe hacer una división en la obra de Marx según su estilo. Y esta no viene tan condicionada por su madurez intelectual o su sensibilidad literaria, sino por su capacidad para llenarse el buche –y también para alejar su muerte y experimentar la enfermedad–. Esto es, hay unas obras pulidas y hay obras que no; hay escritos que pudo repasar y escritos que no; hay textos que escribió tras encontrar un editor y textos que no; en un momento fue *asalariado* y en otros que tuvo que buscarse la vida con producción para la prensa que le procurase algo para comer más tarde. Y luego, claro, la enfermedad, sus dolores y, al fin, la muerte. Murió, por cierto, con esa preocupación estilística de no haber cerrado algunas de sus obras. Los *Grundisse* están supertrufados de frases excesivamente largas, con incisos, subordinadas y mucha oscuridad (idiomas mezclados arbitrariamente, por ejemplo);

pero también alberga pasajes estilísticamente brillantes, dice Silva. Marx escribía hasta las cuatro de la madrugada, febrilmente, por lo que apenas le quedaba amor para pulir su prosa. Más bien dejaba brotar su pensamiento como la maleza más viva y verde. La *Crítica*, recuerda Silva, es estilísticamente otra cosa porque aunque la miseria acechaba, había una promesa de honorarios en el horizonte. Es en la *Crítica* donde define perfectamente –en el prólogo– la metodología arquitectónica del edificio social (*Struktur*) y su aspecto (*Überbau*). Esto mismo será esencial para comprender *la dialéctica de la expresión* de Marx.

III. Dialéctica de la expresión o expresión de la dialéctica

Marx es un dialéctico materialista, ¿no? Pues en la médula de su ciencia se encuentra su potencia expresiva. Esto es, lo vital que nos queda de Marx no es más que su capacidad para haber materializado la dialéctica en un *estilo literario* que es la más perfecta expresión del *movimiento lógico-histórico en que consiste la dialéctica* –también según Silva– y esto, más que una simplificación de lo que Marx nos deja, es una complejización del marxismo del que deberíamos abrevar. De hecho, *El estilo literario de Marx* es, en tiempos de marxismo-s, y según Bértolo, una obra *capital* para trazar un mapa de interpretaciones, dilemas y discusiones para hacer de debates teóricos armas de estrategia y praxis que, a su vez, nutran los marcos de discusión.[14]

Decir todo esto es decir mucho: para Marx la dialéctica es un método lógico, un método histórico. Para que un método lógico sea válido debe ser condición sine qua non, al contrario del deseo de Marx, a vaciead: el filósofo se interesa por el «lleno de la historia, su concreción múltiple», y *decir* esto que Silva *dice* es *decir*, nada más y nada menos que lo que en *Miseria de la filosofía* escribe Marx.[15] Lo contrario sería aplicar las leyes hegelianas a la historia al estilo de Proudhon. Marx criticaba al anarquista francés y su obra, y le escribía en el mismo idioma que *c'était li principe qui faisait l'historiador, ce était no l'historiador qui faisait li principe* (*fue el principio el que hizo al historiador, no fue el historiador quien hizo el principio*). «La peculiar filosofía de la historia que pretende pensar una realidad en correspondencia perfecta con los esquemas lógicos, se convierte, dice irónicamente Marx, en simple y llana historia de

la filosofía, historia ideológica, y escamotea precisamente todo cuanto puede interesar a la economía política», argumenta Silva.

El estilo literario de Marx, que, como hemos visto, vehicula su teoría, hace pensar también en un marxismo que se opone «a un sistema de ideas fijo, estático, acabado», lo que podría no solo ser absurdo, sino también ir contra su esencia. Como expresaba Nolito Ferreira en un ensayo anterior donde aborda, a modo de introducción, «la lógica dialéctica como método *de ascenso de lo abstracto a lo concreto*», «el conocimiento sobre la realidad objetiva debe moverse al son del propio movimiento de la realidad objetiva; lo lógico debe desprenderse de lo histórico. Esta es la premisa materialista de la lógica dialéctica».[16]

En la expresión dialéctica, claro, debe existir un antagonismo verbal, lingüístico, que refleje, ilustre, demuestre el antagonismo entre clases poseedoras (*desposeedoras*) y desposeídos. El estilo de Marx en su dialéctica expresiva no se conforma, entonces, con designar: quiere, con ansia, representar, actuar, «como si las palabras se convirtiesen de pronto en actores sobre un tablado».[17] Para tal desarrollo cognoscitivo Marx utilizará una serie de grandes metáforas. Básicamente, Silva estudia tres, a las que de forma empedernida considera únicamente metáforas, como se ha dicho: 1) la superestructura, 2) el reflejo y 3) la religión. Sí, dice Silva, son metáforas y no teorías. Muestran, ilustran, actúan las tensiones sociales y políticas, no va más. Más adelante, si bien matizaremos algunas cuestiones sobre el *reflejo*, aquí solo repararemos en el análisis de la superestructura como metáfora, que está imbricada en la arquitectura y en la inútil diferenciación fondo-forma:

1. La superestructura

Empecemos con algo que Bértolo sugiere y en lo que Silva repara: en Marx, como en cualquier otro teórico, es totalmente imposible hacer algo similar a una operación quirúrgica de extirpación de signos y significados, o separar la «forma» del «contenido». Como decía Antonio Machado, si uno quiere explicar (o decir) *lo que pasa en la calle*, se debe decir «Lo que pasa en la calle» o algo parecido, por ejemplo, «Lo que ocurre en la calle todos los días»; pero nunca, «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa».[18]

También Bértolo repara en que de ninguna manera Ludovico Silva quiere hacer una lectura historicista sobre «lo artístico», pero sí parece estar obsesionado por la necesidad de redimir a Marx de quienes le acusaban «de ser un escritor abstruso y confuso (Keynes y la escuela liberal) o de quienes (Althusser *et al.*), proclamando la condición opaca de sus textos, se presentaban como únicos hermeneutas legitimados para esclarecer la verdadera y única lectura de su obra».[19]

En general, insistir demasiado en que la superestructura es una analogía y no una teoría podría acabar mal. Es complejo. Silva lo escribe: tiene miedo. Miedo porque un siglo después, marxistas, marxianos y marxólogos han elaborado su pensamiento comprendiendo la superestructura (y otras metáforas) como teorías, y esto podría suponer un ataque a sus historias de vida y sus negocios intelectuales. Pero allá vamos con un par de apuntes:

Hay, a estas alturas ya podemos enunciar, un *estilo* literario de Marx. Y como tal, sus metáforas, más allá de lo expresivo y como vehículos de ideas, deben vincularse a la representación cercana de tal idea (la rúa de Machado). La superestructura, insistamos, es ese vehículo que Marx designaba a veces empleando la etimología latina, *Superstruktur*, o en alemán, con *Überbau* –literalmente la parte superior (über) de un edificio, construcción o estructura (Bau)–, sabiendo que es bastante ortopédico decirle *Überbau* o superestructura a la parte superior de un edificio: un edificio es una estructura, no varias. Por ello, desde el alemán, *Überbau* se acerca más a designar «los andamios o tableros que se van superponiendo a un edificio, a medida que se va construyendo, pero que lógicamente desaparecen cuando el edificio está ya terminado». Un edificio finalizado arquitectónicamente es una estructura; no hay en él rastro alguno de superestructura, *Überbau* o andamios-puentes; tampoco en el conjunto de elementos de la vida social que *estructuran* organizan la vida social.

A pesar de lo que pudiera parecer por la ingente cantidad de literatura académica y no académica que ha reinterpretado la teoría producida por Marx, los términos expuestos –*Superstruktur* y *Überbau*– no abundan en su obra y se contabilizan un puñado de veces. Engels, por el contrario, sí incide en tales términos en sus cartas de la década de los ochenta, cuenta Silva. Le sirve a Marx para explicar bellamente su teoría, para ilustrarla, para arrojar luz, pero no es, en modo alguno y para él, una

teoría.

Por ejemplo, en *La ideología alemana* usa *idealistischen Superstruktur* para explicar las relaciones entre la base del Estado y la producción y el intercambio a la hora de construir la organización social y civil.[20] Es en el momento en el que pasa a explicar que abandona la *metáfora*. Otra cosa muy distinta es lo que ocurre o puede ocurrir con una metáfora y es que se convierta, progresivamente, en una explicación científica.

Toda metáfora consiste en una transposición que solo se da metafóricamente: nunca llega a existir un reemplazo o una sustitución de la metáfora por la realidad social determinada. Parafraseando de nuevo a Silva, «la vejez es a la vida lo que el atardecer es al día», es una analogía mientras que «el atardecer de la vida», refiriéndonos a la vejez, es una metáfora, y por ello decir «la base o cimiento de la sociedad», es emitir una metáfora, como cuando Marx habla de *edificio* o *superestructura ideológica*.

Si queremos comprender el fondo de la cuestión debemos acudir, cómo no, al *método dialéctico materialista*, al método de investigación de Marx y de Engels. Del mismo modo que Marx, en *El capital*, parte de la mercancía (de la ley del valor) como «célula» de la cual se desprenden, en su desarrollo, todas las determinaciones del modo de producción capitalista, parten asimismo del propio modo de producción para analizar la totalidad del orden social capitalista. Es decir, del mismo modo que encuentran en la ley del valor el *universal concreto* del modo de producción capitalista, encuentran en este (la «estructura») la «célula» de la formación social capitalista (la «superestructura»).

No obstante, cabe decir que esta explicación metafórica no es a-científica. Porque aunque el proceder es artístico, literario, el objetivo sigue siendo esclarecer teorías. Hacemos un flaco favor, no obstante, trasladando tal confusión. Según Silva, parte del «determinismo» y el «esquematismo» que los teóricos burgueses suelen reprochar a Marx, provienen de este lío. Y el lío no solo lo transportan los *intelectuales burgueses*, o no siempre, porque quienes más difunden la obra marxista (pero también, a menudo, sus malas interpretaciones) son, evidentemente, los marxistas. Y no son tanto los ideólogos burgueses como algunos marxistas los que han convertido la

«superestructura» en una teoría científica, logrando una lamentable situación que a un científico como Marx le enervaría: han transformado su teoría en mera *ideología*.

2. Metáfora vs. teoría o la vulgarización del marxismo contemporáneo

Ludovico Silva parece escribir este ensayo, y en ello pone todo el corazón, para lograr que, por fin, por medio de la explicación artística, se desbroce la explicación marxista contemporánea y sus interpretaciones: las metáforas que Marx utiliza para expresar visual y significativamente sus teorías no son sus teorías. Así, y como denuncia, hay cierta corriente de marxistas que hablan de una «teoría de la superestructura», cuando es, en efecto, solo una metáfora –tan perfecta para su explicación que se confunde con la teoría misma que trata de vehicular–. No obstante, no parece comprensible que se dé tal confusión, a juicio de Silva, claro: cada metáfora lleva aparejada una larga explicación científica que hace imposible tal confusión.

¿Pero por qué persisten algunos marxistas en confiar en que existen tales teorías que solo son, a juicio de Ludovico Silva, metáforas? El autor lo explica a través de Unamuno (y esta es solo una forma de responder a la pregunta). El poeta vasco usaba una analogía que decía que «es más difícil que entre un rico en el reino de los cielos que el que pase un *camello* por el ojo de una aguja» en un ensayo sobre ortografía de 1896. Resulta que, como recordaba Unamuno, tiempo atrás se confundió la *eta* (q) griega con la *iota* (i) leyéndose igual camello (*cámelos*, *qápiAo*) que cable (*cámilos*, *mpiAoc*). En vez de hacer una enmienda, recuerda el intelectual, lo que ha ocurrido es que se han sucedido una montonera de explicaciones superargumentadas para defender que el camello pinta algo en la analogía. Como tal, y si pudiera Marx volvería a morir si se enterase de ello, se ha tomado camello por cable. Ludovico Silva apunta, además, que si la superestructura compusiera algo así como una teoría (como las explicaciones han tratado de argumentar desde la muerte de Marx y la difusión de su obra terminada y sin terminar), se estaría situando al propio Marx en el platonismo de las ideas a caballo de una estructura social, haciendo de las ideas y los valores, por otro lado, «un pasivo e inerme reflejo, un mundo inactivo y puramente especular».[21] No queremos, no. Pero es posible que metáforas (o teorías) como la del

reflejo no estén siendo perfectamente entendidas por Silva. Filósofos e intelectuales como el soviético Bonifaty Kedrov[22] critica que existan enemigos de la filosofía marxista que atribuya a la «teoría del reflejo rasgos inmovilistas». Kedrov invita a no privar del carácter engelsiano del reflejo –el carácter activo del sujeto, por si quedan dudas–. Por su parte, Serguéi Rubinstein, psicólogo y filósofo soviético, apunta, en el mismo sentido,

> El reflejo no es una imagen estática, fruto de la recepción pasiva de la acción mecánica de los objetos; el reflejo de la realidad objetiva es, de por sí, un proceso, una actividad del sujeto, en el transcurso de la cual la imagen del objeto va haciéndose cada vez más adecuada al objeto.[23]

Mientras Rubinstein enfoca la cuestión del reflejo desde el ámbito de la psicología, otros autores como Iliénkov o Rosental lo investigan desde la lógica, es decir, desde la teoría del conocimiento. Rosental, en su libro *Problemas de la dialéctica en El Capital de Marx*, lo expone de la siguiente manera:

> La teoría marxista del conocimiento, como la de los materialistas anteriores a Marx, parte del principio de que el conocimiento es el reflejo de la realidad. Solo que para el marxismo no se trata de un reflejo simple, directo, sino de un proceso complejísimo de abstracción, de formación de conceptos, de descubrimiento de leyes, etc.[24]

Para los marxistas soviéticos, como se ve, la cuestión del reflejo no se trata, como para Silva, de una metáfora, sino de la base sobre la que estudian la relación entre idea y materia y, por tanto, el proceso de producción del conocimiento.

IV. Tentativa de apertura final: los procesos

Para Marx, la práctica es el criterio de veracidad. Por ello, la teoría no es simplemente pasiva, sino que debe tomar cuerpo en la práctica. La práctica es, en definitiva, el modo de realización de la teoría: por eso sin teoría revolucionaria (sin conocimiento) no hay práctica revolucionaria. Pero para que tal conocimiento[25] sea

posible se exige la comunicación. Una comunicación humana que haga de puente entre un yo y un tú reflejado. Solo así es posible la tarea de *Veränderung* –o transformación subversiva del mundo, según Silva–. Para tal transformación subversiva y para tal comunicación, el lenguaje ha de ser más un tierno poema que una operación matemática con sombra de cueva. Por ejemplo, para explicar que el valor iguala a las mercancías –en *Contribución a la crítica de la economía política*– pone el siguiente ejemplo: «Un tomo de Propercio y ocho onzas de rapé pueden aspirar al mismo valor de cambio a pesar de la disparidad de los valores de uso del tabaco y de la elegía». Exacto, se va a por las elegías de un poeta melancólico de medio siglo antes de Cristo para explicar la alienación universal y, lo que es más importante, para hacerla comprender, para trasladar un conocimiento preñado de *práctica*. Para explicar, del mismo modo, el fetichismo mercantil dice que las mercancías se presentan en el mundo burgués como objetos «físicamente metafísicos» (*sinnlich übersinnlich*).[26] Su intención política es claramente comunicativa: sabe ser serio y poético para ser escuchado, para ser repetido, para ser leído.

La conclusión que se propone como apertura reflexiva es la siguiente: ¿es posible vehicular una idea sin una puesta en común creativa y a la altura humana de las circunstancias? O, dicho de otra forma, ¿es posible la comunicación en su total estado de forma, esto es, revolucionaria? La respuesta estará en los procesos:

> Es característico de todos los grandes pensadores que son a la vez grandes estilistas el presentar sus obras no como el resultado de pensamientos previos, sino como el *proceso o acto mismo de pensar*; asiste así el lector a un alumbramiento sin tregua, y se beneficia de ello, pues en vez de verse obligado a digerir pensamientos endurecidos, se ve incitado a pensar, a repensar, a recrear el acto mismo de los descubrimientos teóricos.[27]

Debemos prefigurar nuestros espacios y asumirlos como posibilidades de transfiguración. Como Marx, no vale con la sombra; queremos la osamenta conceptual, pero también la musculatura expresiva; queremos el tejido teórico, pero también el hilo narrativo que nos acompañe.[28] Este es nuestro sistema científico. Basta de palabras muertas, basta de teoría hierática. Esta es nuestra vida.

Notas:

1. Véase el reciente trabajo de ediciones Mnemosyne sobre ello (2024), *Experimentos literarios de juventud (1837-1841)*.
2. No hay que perder de vista la complejidad del pensamiento y de los debates soviéticos, más allá de una visión ciertamente vulgar en torno a algunos manuales.
3. Silva, L. (2024), *El estilo literario de Marx*, Verso Libros, Barcelona, p. 19
4. Hartley, D. (2023), «Karl Marx's Literary Style Was an Essential Part of His Genius», Jacobin.
5. Bloch, E. (1959), *El principio esperanza*, Trotta.
6. Cornu, A. (1965), *Karl Marx y Friedrich Engels*, Platina, Buenos Aires, pp. 65.
7. Véase en la edición de El Viejo Topo, *Cantos para Jenny otros poemas*, publicada tres años antes en México por Papeles con Gatillo (1997).
8. De nuevo, véase *Experimentos literarios de juventud (1837-1841).*
9. Véase el párrafo completo en Silva, L., *El estilo literario de Marx*, p. 65.
10. Silva, L., *El estilo literario de Marx*, op. cit., p. 10
11. Ibíd., p. 29
12. Valéry, P. (1974), *Cahiers*, II, Gallimard, París, p. 726.
13. Silva, L., *El estilo literario de Marx*, op. cit., p. 70
14. Silva, L., *El estilo literario de Marx*, op. cit., p. 13
15. Ibíd., p. 80

16. Ferreira, N. (2024), «El método de ascenso de lo abstracto a lo concreto», *Para la voz*.
17. Silva, L., *El estilo literario de Marx*, op. cit., p. 91
18. Ibíd., p. 25
19. Ibíd., p. 26
20. Marx, K. (1968), «Die deutsche Ideologie», en *Marx Engels Werke*, vol. III, p. 36; véase traducción de Roces en Marx, K. (1968), *La ideología alemana*, Pueblos Unidos, Montevideo, p. 38. O, véase directamente en Silva, L., *El estilo literario de Marx*, op. cit., pp. 99–100.
21. Ibíd., p. 46
22. Kedrov, B. (1975), «Unidad de lo objetivo y subjetivo en la dialéctica materialista», que se puede leer aquí, y proviene de Kedrov, B. (1975), «Engels: Enciclopedista de la ciencia marxista», en Engels y la ciencia marxista, S.T. Meliujin, I.F. Askin y otros, Paidos, Buenos Aires, pp 174-220.
23. Rubinstein, S. (1963), El ser y la conciencia, Editorial Grijalbo, CDMX.
24. Rosental, M.M. (1961), Los problemas de la dialéctica en «El Capital» de Marx, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, p. 283.
25. Entendamos conocimiento desde *Iliénkov*, como conciencia social y no directamente como conciencia individual. Para más, Casta, A. (2023), «Contra el materialismo vulgar (I)», *Para la voz*.
26. Silva, L., *El estilo literario de Marx*, op. cit., p. 50.
27. Ibíd., p. 43
28. Ibíd., p. 41