

MARX Y LOS DISCURSOS MITICO Y LITERARIO

Ma. Rosa Palazón M.
*Instituto de Investigaciones
 Filológicas - UNAM*

“¿Qué es Aquiles frente a la
 pólvora y el plomo?”

Las últimas líneas de la *Introducción (a la Crítica de la economía política)* son una clave para que se descifren varias cuestiones teóricas planteadas por Marx, y posiblemente también nos descubren uno de los secretos del discurso literario.

Antes de poner la mira en ese secreto celosamente guardado por este arte y que, a mi juicio, Marx pone sobre el tapete, quiero aclarar que mi argumentación se centra en los párrafos finales de la mencionada *Introducción*, referidos ante todo a la literatura, porque el alegato marxiano incide fundamentalmente en ella (independientemente de si vale o no para otras manifestaciones artísticas), y también que las mías que expondré son meras sugerencias puesto que existen graves dificultades para determinar realmente cuáles son las aseveraciones de Marx. Veamos:

“La edición moscovita de los *Grundrisse*, publicada en 1939-1941 por el Instituto Marx-Engels-Lenin y basada sobre el manuscrito original, ponía en evidencia respecto a la *Introducción* de 1857 —oportunamente reproducida contextualmente en los *Grundrisse*— notables discordancias con relación a la edición de 1903 (hecha por Kautsky) y restablecía el texto original, anulando el precedente y, obviamente, también las ediciones sucesivas que sobre él se habían basado.”¹

1. Umberto CURI, “Introducción” a la *Introducción a la Crítica de la economía política* (1857), 16a. ed., trad. de José ARICÓ y Jorge TULA, índice de nombres de Mariana Elisa Rey, México, Siglo XXI Editores, 1982 (I. Cuadernos del Pasado y del Presente), p. 9. Esta parte que me ocupa, Marx no la editó nunca.

Dependiendo de las publicaciones estudiadas, ha habido notorias discrepancias en lo que concierne a la interpretación de los manuscritos o borradores de Marx que se han dado a conocer como *Introducción a la Crítica de la economía política*. A esto se añade que las traducciones de ella al español, al inglés, al francés y al italiano difieren entre sí, cuando no son paráfrasis² (algunas seguramente bien intencionadas porque tratan de hacer accesibles reflexiones muy complejas y redactadas a vuela pluma). Para muestra basta un botón. Teniendo en mente sólo las tres primeras publicaciones y las versiones al italiano, U. Curi nos hace saber lo siguiente:

"Las diferencias textuales... podrían ser objeto de mera curiosidad filológica o erudita si no fueran reveladoras de una más significativa oscilación de carácter interpretativo, inherente a la atribución del texto marxiano, ya sea a la obra de 1859 —publicada por el mismo Marx y estructurada de tal forma de configurar un discurso suficientemente complejo y sistemático— o bien a los manuscritos de 1857-1858, notablemente diferentes —y no tanto por razones extrínsecas como aquellas vinculadas a los efectos de su publicación— respecto a la Contribución."³

En suma, ofrezco mis reflexiones, para que se abran a la discusión. Lo único que me tranquiliza es que las amparo en unas muy limitadas investigaciones hermenéuticas de los párrafos que utilicé, y que comprenden el cotejo de dos versiones francesas,⁴ varias en español,⁵ una en italiano⁶ y otra en alemán. Doy final a estas puntualiza-

2. He utilizado una versión directa del alemán que hizo Jean-Cornelius SCHULZ de la *Eileitung (zur Kritik der Politischen Ökonomie)*, en Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Werke*, Berlín, Institut für Marxismus-Leninismus, Beim ZK der SED., Dietz Verlag, 1961, t. 13, pp. 615-642.

3. *Ibidem.*, p. 11.

4. *Sur la littérature et l'art*, "Les Grands Textes du Marxisme", choisis, traduits et présentés par Jean FREVILLE, Paris, Editions Sociales Internationales, 1936 ("Les Grands Textes du Marxisme"); *Fondements de la critique de l'économie politique*, trad. Roger Dangeville, 10 ed., Paris, Editions Anthropos, 1967.

5. Marx-Engels, *Textos sobre la producción artística*, selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal, 2a. ed., Madrid, Alberto Corazón, 1976 (Comunicación 20); *Contribución a la crítica de la economía política*, trad. Jorge TULA, León MAMES, Pedro SCARÓN, Miguel Murmis y José ARICÓ, edición advertencia y notas de Jorge Tula, México, Siglo XXI Editores, 1980 (Serie Los Clásicos); *Contribución a la crítica de la economía política*, 4a. ed., México, Ediciones de Cultura Popular, 1937 (Serie Economía). (Esta edición está tomada de Librería Bergua, Madrid, 1933 y cotejada con la edición original de Dietz Verlag, 1961); *Crítica de la Economía política seguida de la Miseria de la filosofía*, trad. Javier Merino, México, Editora Nacional, 1966; *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, 11a. ed., trad. Pedro Scarón, edición a cargo de José Aricó, Miguel Murmis y Pedro Scarón, México, Siglo XXI, Editores, 1980.

6. *Per la critica dell'economia politica*, Introd. Maurice DOBB, trad. Emma Cantimori Mezzo Monti, Roma, Editorial Riuniti, 1979.

ciones agradeciendo la ayuda que me brindaron en este menester Jean-Cornelius Schulz, Jorge Tula, Ute Schmidt y A. Sánchez Vázquez.

I. Distancias entre los discursos del pretérito y del presente.

Inicialmente le hincaré el diente a una dificultad:

"Pero la dificultad no está en entender que el arte griego y la epopeya están concatenados a ciertas formas sociales del desarrollo. La dificultad es que aún nos proporcionan un goce estético y, de cierto modo, son válidos como una norma y un modelo inalcanzables."⁷

¿Por qué todavía nos gusta la *Ilíada*? Y esta cuestión es tanto más inquietante porque Marx asegura que su "norma y modelo" nos son inalcanzables. Empecemos por esto ¿por qué nos son inalcanzables? La respuesta está en el mismo escrito: la situación económica y cultural en que fue creada no volverá, ha sido cancelada. La imaginación griega se nutrió con unas cosmovisiones mitológicas propias de un espacio-tiempo que ha quedado atrás: "Toda mitología supera y domina y forma las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y por la imaginación: desaparece con el gobierno real de ellas mismas."⁸ Como parte del mismo razonamiento, Marx encadena varias preguntas retóricas que comparan lo que acontecía en la segunda mitad de la centuria anterior a la nuestra con la mayoría de las perspectivas de los griegos del pasado, a saber: qué compatibilidad existe entre Vulcano y la Roberts and Co.; entre Júpiter y el pararrayos; entre Hermes y el Crédit Mobilier; entre la diosa Fama y el Printing-House Square (donde se editaba el *Time*); entre Aquiles y la pólvora y el plomo; entre la *Ilíada* y las máquinas de imprenta. Es decir, entre las burguesías comercial e industrial y el esclavismo,

7. *Werke*, t. 13. En *Textos sobre la producción artística*, p. 75, se lee: "Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya están vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético y que aún tienen para nosotros, en cierto sentido, el valor de normas y modelos inaccesibles." El término de "inaccesibles" cambia mucho el significado del párrafo. También aparece en *Sur la littérature et l'art*, p. 60. La traducción de Librería Bergua es: "Lo difícil no es comprender que el arte y la epopeya se hallen ligados a ciertas formas del desarrollo social, sino que aún puedan procurarnos goces estéticos y se consideren en ciertos casos como norma y modelo inaccesibles", p. 272.

8. *Werke*, *idem*, en *Textos*..., pp. 74-75: "Toda mitología esclaviza, domina las fuerzas de la naturaleza en el dominio de la imaginación y por la imaginación, y le da forma: desaparecen, pues, cuando esas formas son dominadas realmente." En Librería Bergua, p. 272: "Toda mitología somete y domina y moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y para la imaginación y desaparece, por lo tanto, cuando llega a dominarlas realmente."

entre los medios de comunicación de dos etapas tan distantes, y entre el avance de las fuerzas productivas decimonónicas y las anteriores a Cristo. La contestación de Marx es una: las Musas desaparecen frente a la regla del tipógrafo, o sea que las diferencias específicas de la infancia de la humanidad no renacen.

1. Las relaciones sociales de producción y los discursos.

La cultura de la Grecia clásica, y el avance de las fuerzas productivas estaban en una escala de la historia a la que no podemos volver. Esto compete, por ejemplo, a las funciones de la epopeya: no la habrá en su esplendor porque esa tarea suya de compendio o memoria de hechos ha sido suplida por la Historia, como tampoco volverán a nacer esos espléndidos cantares de gesta medievales que hacían las veces de Historia y de noticieros: el Printing-House se construyó encima de la Fama. Como las artes no son una isla fuera del espacio y del tiempo, cada una de sus manifestaciones se genera y alcanza su nivel más elevado en un marco irreplicable; por ende, las normas, los modelos de los productos que se inscriben en ella son inalcanzables o no se repetirán cuando ese marco se rompe. Es fácil observar que los pintores del medievo no eran dueños de la perspectiva ni del claroscuro o, dicho de otra manera, los cuadros y murales de la época románica reproducían formas y colores en un solo plano o uniformemente; los actuales, no. Luego, los artistas de ayer y de hoy no tienen una misma guía. No basta con que el programa de un movimiento artístico contemporáneo asegure que: "todo lo que es espectáculo de primera y no de segunda tiende a conseguirse sobre el principio de un *animismo* total"⁹ para que la mentalidad mágico-mítica renazca. Cuando un emisor de hoy fuerza el monólogo o diálogo animista, o bien algunas de las peculiaridades figurativas, de antaño, no obtiene un espécimen artístico primitivo, sino sofisticado, como es sofisticada "La vaca de nariz delicada" de Jean Dubuffet: si muchos dibujantes de la antigüedad se equivocan al figurar la relación que guardan las orejas de la vaca con el resto de su cabeza, Dubuffet elude el punto, la suya no tiene orejas.

Las ideas anteriores obligan a puntualizar que, no obstante que Marx hace hincapié en el condicionamiento económico de la su-

9 André BRETON, "Matta" en *Antología* (1913-1966), selec. y prof. de Marguerite Bonnet, trad. Tomás Segovia, 41. ed., México, Siglo XXI Editores, 1979 (La Creación Literaria), p. 269.

praestructura, en este caso artística, da al traste con las concepciones que llamará "mecanicistas", esto es, las que explican los productos culturales confrontándolos directa y unilateralmente con los modos de producción. Veamos. En la *Introducción* se lee:

"El arte griego supone la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya trabajadas por sí mismas de una manera inconscientemente artística por la fantasía del pueblo. Este es su material. No cualquier mitología, es decir, no cualquier tratamiento inconscientemente artístico de la naturaleza (aquí incluido todo lo objetivo, por tanto también la sociedad). La mitología egipcia nunca podía ser la tierra o el pecho materno del arte griego."¹⁰

Si reparamos cuidadosamente en estas palabras salta a la vista que las divergencias concernientes a los modos sociales de producción y los conocimientos y prácticas de las fuerzas productivas (que derivan sólo y directamente de las primeras) del Egipto y de la Grecia clásicos no explican cabalmente por qué acabaron en dos mitologías: en una que nutrió la literatura y en otra desleída que no la alimentó.

Lifshitz¹¹ nos dice que la validez de tal mecanicismo encalló en un dilema que había tomado un sesgo bifronte, y que reza más o menos así: o las artes evolucionan en concomitancia con el desarrollo de las fuerzas productivas, o bien no existe conexión entre éstas y aquéllas, en cuyo caso sería imposible aplicar el materialismo histórico (reducido por estos marxistas a ese condicionamiento directo y unilate-

10. *Werke*, idem, *Textos*. . . , p. 74: "Se sabe que la mitología griega no fue sólo el arsenal del arte griego, sino la tierra misma que lo nutrió. La forma de ver la naturaleza y las relaciones sociales, que inspira la imaginación griega y constituye por ello el fundamento del arte griego. . . El arte griego supone la mitología griega, es decir, la elaboración artística pero inconsciente de la naturaleza y de las propias formas sociales por la imaginación popular. Esos son sus materiales. Lo cual no quiere decir cualquier mitología, es decir, cualquier elaboración artística inconsciente de la naturaleza (esta palabra sobreentiende aquí todo lo que es objetivo y, por tanto, también la sociedad). La mitología egipcia jamás habría podido proporcionar un terreno favorable para la eclosión del arte griego." Librería Bergua, p. 272: "El arte griego supone la mitología griega, es decir, la naturaleza y la sociedad misma moldeadas ya de una manera inconscientemente artística de la naturaleza por la fantasía popular. Esos son sus materiales. No una mitología cualquiera, no cualquier transformación inconscientemente artística de la naturaleza (comprendiendo esta última todo lo que es objeto, luego también la sociedad). La mitología egipcia no hubiese podido jamás prestar el suelo o el seno maternal para crear el arte griego." Roger Dangeville, p. 41: "L'art grec suppose la mythologie grecque. c'est-à-dire la nature et les lois sociales élaborées par l'imagination populaire d'une manière non encore consciente mais artistique."

11 Mijail LIFSHITZ, *La filosofía del arte de Karl Marx*, trad. Stella Mastrángelo, México, Siglo XXI Editores, 1981 (Colección Mínima 78).

ral) a las formas del trabajo humano a que se ha dado el nombre genérico de "artes". La tesis marxiana es más compleja, no queda reducida a esta chata alternativa: plantea el condicionamiento en "última instancia" de las artes, es decir, apunta a las múltiples mediaciones que se hallan entre la base y las obras.¹²

Pero, sin embargo, precisamente el condicionamiento económico, aunque indirecto y mediado, da cuenta de por qué un tipo de manifestación artística nace y alcanza su esplendor o punto óptimo en una etapa y lugar precisos. Aplicando esta línea de razonamiento al problema que nos ocupa, inferimos que la sociedad griega esclavista, campesina, recolectora y guerrera, favoreció el advenimiento de una epopeya *sui generis* que también ha de entenderse recurriendo a una mitología, y una mitología especial, que la imaginación popular acuñó para explicarse su *modus vivendi*¹³ ("la mitología egipcia nunca podía ser la tierra o el pecho materno del arte griego").

Con el correr de los años hubo mutaciones sociales, incluso en las cosmovisiones imperantes, que desaforaron (de alguna manera) los discursos míticos. En la *Poética*, Aristóteles especifica que "mito" es un relato; y desde entonces él y Platón lo tienen como una formación atenuada del intelecto, o sea como un antecedente degenerado o cuando menos inferior de lo racional. Ambos lo opusieron a la verdad o relato verdadero, admitiendo que ocasionalmente aquél logra aproximarse a la realidad, aunque siempre de manera imperfecta.¹⁴ La razón asistía a estos filósofos en cuanto "mito" es aquello que se dice pero nadie puede demostrar; y cómo demostrarlo, inquiero, si el sentido mágico-mítico es tránsito frente al sentido o, en la formulación freudiana, desplazamiento extremo; cómo demostrarlo si es encuentro o analogización llevada a su máximo punto admisible para el entendimiento; y cómo demostrarlo si, desde cierta perspectiva, son erradas o fantasiosas asociaciones de conceptos.

2. Algunas características del discurso mágico-mítico.

A. Cuando los griegos todavía se alimentaban en el pecho materno

12. Marx siempre admiró a Homero y a Esquilo, y hubo de preguntarse sobre las relaciones causales entre obra de arte y relaciones de producción. Ya en el sexto punto de su programa aparecido en la *Contribución*. . . se plantea las mediaciones que hay entre éstas y aquella.
13. Según Demetz este progreso desigual entre arte y sociedad está en oposición al condicionamiento económico de la supraestructura propuesto por Marx en *La ideología alemana*. Siempre hay condicionamiento, lo que no puede postularse es un condicionamiento absoluto y omniexplicativo.
14. Véase *Gorgias* 527a, y el *Tímeo* 29d e *Hist. ant.* de Aristóteles VIII, 12, 297a.

llamado mitología¹⁵ (el gran periodo inventor de mitos se pierde en el tiempo: Homero y Hesíodo no crearon totalmente tales mitos; los recabaron, les dieron nueva forma, los pulieron) aún no distinguían cabalmente muchos símbolos de la realidad, esto es, los símbolos no se determinaban como tales.

Sigmund Freud asimila la falta de distinguos que existen en los sueños, en lo inconsciente, con un primitivo idioma desaparecido, del que se conservan trazos vagos. En 1946, Fenichel escribió estas observaciones memorables:

"En los adultos una idea consciente puede ser utilizada como símbolo con el propósito de ocultar una idea inconsciente ocultable; la idea de pene puede ser representada por una culebra, un mono, un sombrero, un aeroplano si la idea de pene es objetable. La idea clara de pene ha sido captada pero rechazada. . ."

La simbolización, entendida como la capacidad de sustituir los significantes que aluden a una cosa por otros significantes, es una parte fundamental del pensamiento llamado "prelógico"; empero también lo es la confusión de las realidades. Así, los cultos arcaicos a la serpiente no son perfectamente delimitables de los cultos fálicos:

"El símbolo arcaico como parte del pensamiento prelógico, y la distorsión mediante la representación de una idea reprimida a través de un símbolo consciente no son lo mismo —continúa diciendo Fenichel—. Mientras en la distorsión la idea de pene es evitada, disfrazándola con la idea de culebra, en el pensamiento prelógico pene y culebra son uno y lo mismo; esto es, son percibidos por una percepción común: la vista de la culebra provoca emociones relativas al pene; y este hecho es utilizado más tarde cuando la idea consciente de culebra reemplaza a la inconsciente de pene."¹⁶

En los discursos infantiles (de cierta edad) y con frecuencia en los

15. La idea de que el arte griego y la mitología griega están estrechamente vinculados fue dada por Hegel.
16. Esta cita y la anterior fueron reproducidas por Marion MILNER en "El papel de la ilusión en la formación del símbolo", en *Obras completas* de Melanie KLEIN, 2a. ed., Trad. Samuel Zysman, Bs. As., Paidós-Horme, 1979, T. VI, pp. 96-97. Esta tesis la encontramos también en *Filosofía de las formas simbólicas* de Ernst Cassirer. La cita en francés es de Ernst JONES, *Théorie du symbolisme* en *Traité théorique et pratique de psychoanalyse*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot; 1925, p. 232.

discursos primitivos un significante se fusiona con otro y, asimismo, el objeto referido se fusiona con otro objeto; el lenguaje y otros tipos de realidad se concentran por lo tanto en un mismo plano. No hay alegorías, no hay representaciones fantasiosas, sino hechos: "Ce que des générations plus avancées ne considerent que comme un symbole, a eu, à des phases plus primitives de l'évolution mentale, une valeur et une signification on ne peut plus réelles."

Las observaciones anteriores son, como cualquier generalización, imprecisas; por lo tanto, puntualizaré que son endebles los criterios que separan tajantemente lo "primitivo" de lo "civilizado"; por lo mismo, no procede la hipótesis de que el hombre de periodos antiguos no tuvo la capacidad de diferenciar los planos de la realidad (en ocasiones su lenguaje distinguió, con una riqueza de matices impresionante, fenómenos que nosotros consideramos uno y lo mismo; v.g., estados del hielo que colocamos en el rubro de agua congelada): dependiendo del interés teórico-práctico, se enriquecen o aminoran las distinciones entre hechos y entre éstos y signos que los refieren. Esa falta de discriminación, atribuida a lo "prelógico", está en muchas de nuestras apreciaciones, repletas de conceptos que carecen de referencia y que, no obstante, consideramos descriptoras de la realidad. Y ¿acaso no existen palabras tabú? Una palabra es tabú porque se identifica con acontecimientos u objetos. Si abordamos este asunto con mayor exactitud, quizá lo único que puede afirmarse es que actualmente somos más precisos en cuanto a algunas identidades y diferencias: para establecer unas contamos con las otras.

En resumen, a medida que se camina de adelante hacia atrás, se acortan las distancias entre las ficciones y lo racional; a medida que caminamos de atrás hacia adelante, las distancias se agrandan. Y esto significa que la civilización enseña, que progresivamente ha hecho conscientes muchas "verdades" como aquello de que palabra y cosa no son lo mismo. Los hombres han tardado milenios en separar ciertas ficciones de las no ficciones, en adquirir un sentido de la realidad que, en proporción considerable, no es mítico.

B. En una de sus facetas, la mitología gravita en el mismo suelo que la magia: igualan animísticamente lo circundante con el hombre. En los estadios mágicos-míticos, el pensamiento se autopiensa —"en la imaginación y por la imaginación misma", según frase descriptiva de Marx—, y su elemental principio de realidad apunta mucho más a las personas que al mundo exterior: conceptos como "energía" o

"poder", que están presentes en las creencias míticas, son del orden mental.

La humanidad tuvo que rebasar innumerables obstáculos para comenzar a dudar del "sentimiento narcicista" u "oceánico" que asimila el universo al individuo y que se finca en que aquello que se piensa, es; hubo de marchar a contracorriente del pensamiento mágico-mítico, y eso porque no le mostró indubitablemente su efectividad (sí la mostró en el terreno psicológico), y tardó bastante en arribar a la concepción de que la naturaleza —"lo objetivo"— se domina explicándola por medio de principios generales y tendencias, términos que, de algún modo, ella misma impone.

C. Es muy plausible la hipótesis de Frazer de que la magia y el mito operan mediante dos principios fundamentales: la analogía y el desplazamiento. Cuando los seres humanos viven en una etapa mágico-mítica conciben que lo "semejante produce lo semejante" y que puede actuar sobre algo actuando sobre otra cosa con la que se ha relacionado. Por ejemplo, invocan animales depredadores para que alguien pierda la carne, o en sus ritos sacrifican gatos negros para que llueva. Así, también unifican, amalgaman lo que ha estado en contacto: por simple desplazamiento contagioso, el que practica la magia puede lastimar a alguien enterrando un fetiche que tiene los cabellos de la teórica víctima. Los supuestos de la magia simpatética —las "leyes de simpatía u homeopatía y de contacto o contaminación", según la nomenclatura de *La rama dorada*¹⁷— se combinaron entre sí de múltiples maneras, prolongándose en los ritos religiosos y en las doctrinas ocultistas. Pero, asimismo, fueron objetadas, señalando la necesidad de separar el aquí del allá, el ahora del antes y del después, y también porque en una estructura unos elementos son jerárquicamente más importantes y la pérdida o afectación de tales elementos la altera de manera más radical.

En fin, si echamos mano de la alegoría de la caverna, como hacen tantos pensadores que la reelaboran, despojándola de su "aura" idealista, diremos que la humanidad ha recorrido despacio y penosamente el camino hacia la "luz" que nos rige. Y si había combatido tanto en contra de la indistinción antigua entre lo real y lo fantástico, entre el sujeto y el objeto, es comprensible que la parte "irracional" del mito quedara como su marca indeleble y su estigma. Tal es la

17. *La rama dorada. Magia y religión*, trad. y notas Elizabeth y Tadeo I. Campuzano, ed. revisada y corregida por Julián Calvo, 2a. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (Sección de Obras de Sociología), pp. 33-69.

visión de gente que conoce modernos estadios de la cultura los cuales, a su vez, dependen de relaciones sociales de producción más evolucionadas.

Pero volvamos a los motivos del gusto por una obra de arte antigua. Particularmente la literatura, entre las artes griegas, impresionó tanto a Marx como a Engels, y los impresionó, entre otros motivos, porque fueron elaboradas según reglas de facultades humanas menos complejas que aquellas que las sucedieron:

"La sensación (el encanto) de su arte en nosotros no está en contra de la etapa social primitiva donde crecía. Más bien es su resultado y, además, más bien, se relaciona inseparablemente con esto de que las condiciones sociales en las cuales nació, y únicamente pudo nacer, no pueden volver."¹⁸

Si esas condiciones no se repetirán, la norma y el modelo griegos son inalcanzables; pero lo son sólo en el sentido o aspecto de la irrepitibilidad, lo que no obsta para que tengamos acceso a ellos y nos den placer. Y he aquí, pues, que nos lo dan porque el pasado mítico nos es accesible en tanto sobrevive negado en el presente: "¿Por qué no debe la infancia histórica de los hombres, ahí donde se ha desarrollado en su forma más bella, dar sensación eterna como una etapa que no regresa?"¹⁹

18. *Werke*, t. 13 p. 645. *Textos*. . . , pp. 75-76: "El encanto que ejerce sobre nosotros su arte, no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que creció. Es, más bien, su producto y, por el contrario, se encuentra vinculado en forma indisoluble al hecho de que las condiciones insuficientemente maduras en que nació —únicas en que podía haber nacido— no podrán volver a darse." Javier Merino traduce, p. 241: "El encanto que encontramos en su arte (de los griegos) no está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que se ha desarrollado este arte. Es más bien su producto; mejor podría decirse que se halla enlazado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales imperfectas en que ha nacido y en las que forzosamente tendría que nacer no podrán volver nunca más." En Librería Bergua, p. 273, la traducción es idéntica a la de Merino salvo que no incluye el corchete. En *Sur la littérature*. . . , pp. 60-61: "L'attrait que nous trouvons dans leur art n'est pas en contradiction avec le faible développement de la société où il a grandi. Il est plutôt son résultat et il est plutôt lié indissolublement à ce fait que les conditions sociales inachevées où cet art est né et où seul il pouvait naître, ne pourront jamais revenir."

19. *Werke*, t. 13, p. 642. *Textos*, p. 75: "¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, allí donde ha alcanzado su más bello florecimiento, por qué esa etapa de desarrollo acabado para siempre no ejercería un hechizo eterno?". Para Javier Merino, p. 241 y Librería Bergua, p. 272: "¿por qué la infancia histórica de la humanidad, en lo más bello de su florecimiento, no habría de ejercer un eterno atractivo, como una fase desaparecida para siempre?" *Sur la Littérature*. . . , p. 60: "Pourquoi l'enfance sociale de l'humanité, au plus beau de son épanouissement, n'exercerait-elle pas, comme une phase à jamais disparue, un éternel attrait?" Esta traducción de "florecimiento" (también dada en la "Introducción a *La Dialéctica de la naturaleza* de Engels. Cfr.), ha llevado a errores interpretativos como el de Demetz, quien escribe: "Marx se libra de esta contradicción entre intelecto dependiente e intelecto independiente

II. La cercanía entre los discursos del pasado y del presente.

¿Las artes griegas sólo nos gustan porque son del pasado? ¿No tenemos la "sensación" de que están cerca de nosotros, que ese encanto infantil aún pervive aquí y ahora?

"En los manuscritos salvados a la caída de Bizancio, en las estructuras antiguas excavadas en las ruinas de Roma, un nuevo mundo —la Grecia antigua— se ofreció a los ojos atónitos de Occidente. Los espectros del medioevo se desvanecieron ante aquellas formas luminosas; en Italia se produjo un inusitado florecimiento del arte, que vino a ser como un reflejo de la antigüedad clásica y que jamás volvió a repetirse."²⁰

Reflejos que se buscaron y que existían allende las intenciones programáticas de los artistas:

"Sucede en la historia humana como en la paleontología. Cosas que se hallan bajo nuestra nariz no son, en principio, percibidas, ni tan siquiera por los espíritus más eminentes, y esto a causa de *a certain judicial blindness*. . . mirar por encima de la Edad Media hacia las épocas primitivas de cada pueblo. Entonces se admiran de hallar lo más nuevo en lo más antiguo, hasta *egalitarians to a degree* que estremecerían al mismo Proudhon."²¹

Llamo de nuevo la atención en algo insinuado: en la *Ciencia Nueva*, Vico²² apuntó que los mitos, que en su génesis fueron narraciones

sugiriendo, si no falsificando, una solución que recurre a la imagen tradicional de la evolución cíclica de los productos culturales. . . Esta interpretación intenta, en vano, unir dos diferentes líneas de pensamiento; Marx, el amigo de la literatura, se encuentra aquí en franca oposición con Marx el teórico. Insiste en su teoría de la causalidad económica y declara que el arte griego es un producto inimitable y necesario de las primitivas relaciones productivas griegas. Al mismo tiempo, no obstante, para justificar los juicios valorativos que le inducen su gusto y la tradición alemana, combina la teoría económica con la metafísica tradicional del desarrollo cíclico de las artes y las culturas que surgen, florecen y maduran de manera semejante a las semillas, los capullos y frutos. . . , pp. 99-100. Ute Schmidt tradujo el texto, directamente del alemán, así: "¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, allí donde se desarrolla de la manera más bella, como un escalón que no vuelve, no debería ejercer un encanto eterno?"

20. "Introducción a la Dialéctica de la naturaleza" en Marx y Engels, *Obras escogidas*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1955, t. II, pp. 57-59. Véase también "Ancienne préface à la *Dialectique de la nature*" en *Sur la littérature*. . . , pp. 229-240.

21. *Textos*. . . , p. 135.

22. Cito a Vico porque se acusa a Marx de que "El pensamiento económico va ligado, aquí, a ideas que recuerdan la teoría preindustrial de la Historia de Vico, las poéticas visiones de Herder

sumamente rigurosas, acaban siendo consideradas por los racionalistas como impropios, inverosímiles, increíbles y hasta escandalosos: es frecuente que se llame a esos discursos, que coinciden con las asociaciones mágicas, que tienen un notable cariz emotivo, "pensamientos confusos", "ideas vanas" cuyo destino era y será desaparecer. Y llamo la atención para que se repare en que esta machacona —y comprensible— tontería, que para mentes en las diferencias entre discursos y no en sus semejanzas, no está presente en las apreciaciones de Marx. En los últimos párrafos de la *Introducción (a la Crítica de la economía política)* se infiere que a Marx le interesaban los mitos y los vínculos que mantienen con las artes verbales. Allí aparecen unos cuantos enunciados, por demás oscuros (enmendados por los editores), como este:

"La mitología egipcia nunca podía ser la tierra o el pecho materno del arte griego. Pero en todo caso una mitología. Entonces, de ninguna manera, un desarrollo de la sociedad el cual excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda relación mitologizante con ella. Por lo tanto, exige del artista una fantasía independiente de la mitología."²³

Marx ha tratado las artes griegas, la literatura griega: ¿a ella se refiere, o acaso es una conclusión sobre la literatura en general, a saber, que la fantasía del escritor no es independiente de la mitolo-

sobre el desarrollo del arte y la estética sistemática de Hegel. Pero el intento de combinar y unificar elementos tan dispares no puede tener éxito". Peter DEMETZ, *Marx, Engels y los poetas*, trad. Carlos Sánchez Rodrigo, Barcelona, Editorial Fontanella, 1968 (Pensamiento 23), p. 100. Marx no sigue a Vico ni a Herder, lo que no impediría que hubiese podido tomar alguna idea acertada de estos autores.

23. *Werke*, t. 13, p. 641. *Textos*. . . , p. 74: "Pero en todo caso es necesaria una mitología. Por consiguiente, en caso alguno, una sociedad que haya llegado a un estado de desarrollo que excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda relación generadora de mitos, y que por lo mismo exija al artista una imaginación independiente de la mitología." Librería Bergua, p. 272: "El arte griego no puede surgir, en ningún caso, en una sociedad que excluye toda relación mitológica con la naturaleza; que exige al artista una imaginación que no se apoye en la mitología." Siglo XXI Editores, p. 312: "Pero de todos modos era necesaria una mitología incompatible con un desarrollo de la sociedad que excluye toda relación mitológica con la naturaleza, toda referencia mitologizante a ella, y que requiera por tanto del artista una fantasía independiente de la mitología." La edición italiana (coincide con la de Siglo XXI), p. 199: "Ma, in ogni caso, accoreva una mitologia. E, quindi, in nessun caso uno sui luppò sociale che escluda ogni rapporto mitologico con la natura, ogni riferimento mitologizzante ad essa; e che quindi richieda da parte dell'artista una fantasia indipendente dalla mitologia." *Sur la littérature*. . . , p. 60: "En aucun cas, par conséquent (l'art grec ne pouvait naître dans) un développement social que exclut tout rapport mythologique avec la nature ou tout rapport à tendance mythologique, donc qui demande à l'artiste une imagination indépendante de la mythologie."

gía? Aun cuando una lectura retrospectiva permite considerar que estaba pensando específicamente en los libros homéricos, la hipótesis de que ésta pudiera ser una idea conclusiva no es imbécil, porque se justifica en dos preguntas marxianas que han sido pasadas por alto:

"Pero un hombre no puede volverse niño o se infantiliza ¿Pero no se alegra con la ingenuidad del niño, y no tiene que pretender otra vez, en un nivel más elevado, a reproducir su verdad? ¿En cada época no revive el carácter propio de la niñez en su verdad natural?"²⁴

1. La infancia y la literatura

Sea cual fuere la solución última de los problemas insinuados, la verdad es que las preguntas de por sí son apasionantes. Y lo son porque comparan a los primitivos con la niñez,²⁵ porque dejan indefinido quién es tal hombre —¿el emisor o el receptor de las artes, o ambos?— y porque tratan de la verdad infantil o primitiva afirmando que ésta es la verdad natural de cada época (lo cual no debe ser reducido al absurdo de prolongar el símil, buscando la madurez de los pueblos y comparando las culturas para ver cuál es niña, cuál

24. *Werke*, pp. 641-642. *Textos*. . . , p. 75: "Un hombre no puede volver a ser niño, so pena de caer en la puerilidad. Pero ¿no encuentra acaso placer en la ingenuidad del niño y, una vez llegado a un nivel superior, no debe aspirar él mismo a reproducir la verdad?". Javier Merino, p. 241: "Un hombre no puede volver a ser niño sin entrar en la infancia. Pero ¿no disfruta con la ingenuidad del niño, y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su sinceridad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época su verdad natural?" Librería Bergua coincide con la traducción de Merino. Siglo XXI, pp. 312-313: "Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. Pero ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su verdad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su verdad natural?" La edición italiana coincide con la de Siglo XXI, salvo en lo siguiente p. 199: "en un nivel más alto, la verdad?" Las ediciones francesas son: *Sur la littérature*. . . , p. 60: "Un homme ne peut redevenir un enfant sans tomber en enfance. Mais ne se réjouit-il pas de la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas lui-même aspirer à reproduire, à un niveau supérieur, sa vérité? Est-ce que, dans la nature enfantine, le caractère propre de chaque époque ne revivait pas dans sa vérité naturelle?" Roger Dangeville, p. 42: "Un homme ne peut redevenir enfant, sans être puéril. Mais est-il insensible à la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas s'efforcer, à un niveau plus élevé, de reproduire sa vérité? Dans la nature de l'enfant, chaque époque ne voit-elle pas revivre son propre caractère dans sa vérité naturelle?"
25. Esta comparación entre niños y primitivos es muy fecunda siempre que se entienda que es elástica: es imposible afirmar que el ateniense adulto (ni siquiera el hombre del paleolítico o Edad del Reno) no tuviese desarrolladas sus capacidades de diferenciación. El niño tiene que aprender a emplear los significantes para que los significados no sean tan amplios y se superpongan. El pensamiento primitivo es mucho más comprensible que una manifestación verbal de la primera infancia.

sonido. Este tropo comprende los símiles y es el lejano equivalente de algunas condensaciones que realiza el inconsciente y, más cercanamente, lo es de las analogizaciones mágico-míticas. También Jakobson asegura que la metonimia actúa como el desplazamiento: sustituye un término o términos por otros debido a una relación de contigüidad causal, espacial, temporal, de contraste, o aludiendo a la parte por el todo, el continente por el contenido, el signo por la cosa significada. . . Y esta figura retórica es por un lado el equivalente lejano de los desplazamientos inconscientes y, por el otro, está más cerca de los mágico-místicos.³¹ Ambos son las asociaciones primordiales, y son los recursos literarios por excelencia y del lenguaje cotidiano cuando deviene animista, es decir cuando recupera ese algo expresivo antiguo que nunca se pierde.³² Esto es, la literatura y ciertos modos expresivos hablados obedecen a sus condicionamientos históricos, pero no obedecen ciegamente a las horas que marca el reloj de las ciencias físicas: su plano expresivo se dispara, a trasmano, hasta eras en las que las analogías y los desplazamientos eran más comunes en el lenguaje.

En suma, en su evolución, las artes verbales siempre tienen residuos del pensamiento primero, del mágico-mítico.³³ No es de extrañar, pues, que Marx apreciara que los mitos son (inconscientemente) artísticos. En franca coincidencia, los estetas han registrado que los miembros de civilizaciones marginadas, y por eso de escaso nivel tecnológico, hablan poéticamente (¿acaso *Juan Pérez Jolote*, testimonio de un chamula, recopilado por Ricardo Pozas, se considera dentro de la literatura por este motivo?), y los especialistas en mitos los ligan con la poesía, destacando su valor como arte: la abundancia en metáforas y metonimias de los mitos fundamenta ese juicio. No cabe duda, además, de que las narraciones míticas son entretenidas —función social que rescata la literatura—, amén de que muchas

31. Freud estudió estos desplazamientos y condensaciones en la zona psíquica de lo reprimido. Lacan comparó esos "procesos primarios" con la metáfora y la metonimia. Aquí se dice que la equivalencia es "lejana" porque el inconsciente no opera con la claridad de la conciencia. Estas comparaciones entre lenguaje literario e inconsciente son interesantes si se flexibiliza el concepto de "lenguaje": cuando menos en la literatura los fundamentos asociativos de una figura retórica han de avalarse con intersecciones que son detectadas por los demás hombres (el sueño, por ejemplo, es mucho más desligado).

32. En *Arte y poesía* Heidegger afirma que los versos son el lenguaje primitivo de los pueblos y que la esencia del lenguaje cotidiano está en la poesía.

33. La pujanza del pensamiento mágico en la literatura está insinuada en *La parole à Péret*, prefacio de André Breton, Nueva York, Editions Surréalistes, 1943.

terizan por ese magnetismo que nos envía de una cosa a otra, de una situación a otra —"espasmo cosido con hilo simpático"—.²⁸ Los autores de textos literarios reproducen esas elaboraciones signicas de los mitos, esas bizarras asociaciones animistas o proyectistas que vibran con el "sentimiento oceánico". El artista del verbo es presa de esa verdad infantil y del pensamiento "prelógico", y ésta es la "verdad natural" de sus orígenes personales e histórico-sociales.

B. Analogías o metáforas y desplazamientos o metonimias.

¿De qué manera procede un discurso antropocéntrico? Freud revela que, en sueños, así como en ciertas fases de su vida, el sujeto no diferencia bien el yo del mundo y su mente actúa extremando las analogías y los desplazamientos. Los dos principios asociativos básicos se "exageran", o sea que no respetan los límites (conocidos en la vigilia o años después) de lo verdadero y lo falso, de lo correcto e incorrecto, establecidos por una facultad —el entendimiento— muy depurada, y si funcionan como espejos de deseos, de sentimientos:

"leyes fundamentales del pensamiento, a saber, la asociación de ideas por semejanza y la asociación de ideas por contigüidad en el tiempo o en el espacio. . . Los principios de asociación son excelentes por sí mismos, y de hecho esenciales en absoluto al trabajo de la mente humana: correctamente aplicados producen la magia. . . Es por esto una perogrullada. . . decir que la magia es necesariamente falsa y estéril, pues si llegase alguna vez a ser verdadera y fructífera, ya no sería magia, sino ciencia."²⁹

De lo anterior se concluye que contamos con actividades "objetivas" que se han ido adoptando y adaptando al mundo, y otras —la literatura— que retienen más las proyecciones animistas.

"Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", de Roman Jakobson,³⁰ es una síntesis de las ideas mencionadas: ha denominado metáfora al método analogizador o que sustituye un significante por otro debido a que hay una relación de semejanza entre ellos en el significado (se interceptan porque tienen un sema en común) o en el

28. Frase del *Léxico sucinto del erotismo*, de Breton et al. prolog. de Román Gubern, trad. Joaquín Jorda, Barcelona, Editorial Anagrama, 1970.

29. *La rama dorada*, p. 73.

30. *Essais de linguistique générale*.

adulta y cuál senil, ni, por último, tampoco debe rastrearse en estas palabras la influencia de posiciones idealistas, porque no la hay).

Estas preguntas y esa nada azarosa comparación entre niños, artistas y primitivos, permanecieron en el cuarto de lo inservible porque se desconocía su valor teórico. Probablemente sin ninguna lectura de la *Introducción* marxiana, años después las abordó Freud en *Totem y tabú*, en *Moisés y el monoteísmo*, en *Los dos principios del suceder psíquico* y en la *Interpretación de los sueños*, levantando, también, un fructífero parangón entre ciertos estados históricos y la infancia personal.

A. Freud y Marx encontraron que los discursos míticos e infantiles tienen algunos parecidos. Marx comparó a los griegos con niños normales, o sea con aquellos que no son mal educados, impertinentes o marisabidillos, sino que asumen su condición infantil sin “adoptar aires de personas mayores” (han traducido sus palabras de esta manera), sin que su habla se haga adulta, por decirlo así, y este alegato suyo tenía en la mira la epopeya griega: “existen niños mal educados y niños sabihondos. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales.”²⁶ Los normales reflejan su verdad: la verdad mitológica, que es bastante antropocéntrica.

En nuestros días hemos escuchado decir que el poeta “se roba el fuego” porque revive transitoriamente mecanismos psíquicos —la verdad— de la infancia y de antaño. Julio Cortázar²⁷ ha dividido a la gente en “cronopios” y “famas”, que serían los instalados en la madurez solemne, incapaces de poseerse, de saber de sí, porque se niegan a ligarse animisticamente con el universo. Un “fama” nunca es un poeta. Para André Breton, un escritor siempre recuerda la niñez y no ha olvidado los universos de discurso primitivos. No conforme con los estereotipos explicativos de las artes, el “Papa del Surrealismo” se abocó a sondear en la magia y en los mitos, y su conclusión es que el poeta sabe contemplar con ojos inocentes o alejados de la crítica sistemática moderna y contemporánea, y así logra “encuentros” que tienen un dejo nostálgico.

En efecto, los discursos infantiles, mitológicos y poéticos, se carac-

26. *Werke*, t. 13, p. 642. *Tectos*. . . , p. 75: “Existen niños mal educados y otros que adoptan aires de personas mayores. Muchos pueblos de la antigüedad pertenecen a esta categoría”. Librería Bergua, pp. 272-273: “Hay niños mal educados y niños viejecitos. Muchas naciones antiguas pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales”.

27. Véase *Historias de cronopios y de famas*, 2a. ed., Bs. As., Editorial Minotauro, 1965.

han acabado en una obra de arte verbal. En este punto el consenso es unánime. En *Filosofía de las formas simbólicas*, Ernst Cassirer subraya que los mitos siempre traslucen la preocupación que tuvieron sus emisores por la “expresión plástica” de un contenido; Lévi-Strauss insiste en la belleza de sus estructuras sgnicas; Mircea Eliade asegura: “El que recita los mitos ha tenido que someter a prueba su vocación y ser instruido por viejos maestros. El elegido se distingue siempre, ya sea por su capacidad memorística, ya por su imaginación o talento literario.”³⁴ Y Kirk remata con que:

“Mucha gente inteligente estima que el mito no es una cuestión propia del saber y la razón, sino más bien de lo poético, lo simbólico, lo hermoso. . . lo que realmente cuenta para la mayoría de nosotros más bien se acerca a esa visión poética de los mitos, así como el tipo de valor que acumulan en sus usos literarios.”³⁵

Si la literatura conserva y utiliza funciones semióticas muy similares a las de antaño, éstas todavía están (indirectamente) aquí y ahora. Tanto el escritor actual como sus lectores aspiran a revivir y reviven la “verdad natural” de cada época, o sea la que guarda algún parecido con las verdades de la infancia personal y de la sociedad. Y esto se explica dialécticamente: el pasado vive y re-vive en el presente. Lo ancestral, ese tesoro mítico que la literatura heredó, está en lo contemporáneo porque nunca nos renovamos totalmente, sino que remendamos, parchamos, guisamos lo nuevo en la salsa del pasado. Cortar de tajo el decurso de la humanidad es miopía. La proximidad en que estamos respecto “al salvaje” es estrecha. En *La rama dorada*, Frazer sostiene que la omnipotencia de un principio de realidad no mágico ni mítico es inexistente o, lo que es igual, siempre se trasgrede. Y cómo olvidarnos del proyectivo animismo si los sentimientos son una parte muy pujante de la personalidad,³⁶ y cómo olvidarnos de los mitos si son una justificación retrospectiva de la unidad de los grupos y de las nacionalidades (¿existe algún pueblo que no haya sido el elegido de los dioses?). La mitología refuerza la

34. *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religioso*, 3a. ed., trad. Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1979 (Ensayistas, 1), p. 164.

35. *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*, trad. Antonio Pigrau Rodríguez, Barcelona, Barral, 1973 (Breve Biblioteca de Reforma), p. 16.

36. Esta parte emocional de los mitos fue desarrollada por Cassirer en su *Antropología filosófica*.

tradición y permite la continuidad de las culturas.³⁷ Y cómo enterrar ese relato fantástico, que se permite toda suerte de invenciones, si vehicula las aspiraciones o ideales de cada sociedad.³⁸ Sí, Marx atina en la diana: en las artes verbales el hombre reproduce su verdad natural y la verdad natural de cada época. ¿Cómo no habría de gustarnos la *Ilíada*?

III. Distancias y cercanías.

Quedamos, pues, en que el pensamiento prelógico ha sido negado y que también se recupera o mantiene. ¿Hemos sido *egalitarian* to a degree que estremeceríamos a Proudhon? No hay tal: ni el emisor de una obra ni sus receptores pueden borrar los cambios: no pueden cegarse frente a los avances científicos y técnicos ni frente a las funciones que cumple el producto artístico en una situación dada. Un poeta, por ejemplo, nos recuerda etapas primitivas sin que se desprenda de su ahora vital. Aunque la literatura rescate mecanismos expresivos que heredó de la antigüedad, de los "abuelitos antiguos" (una amiga mía zapoteca cronologiza el pretérito en dos: los años de los abuelitos y los años de los abuelitos antiguos), su discurso es filiable históricamente.

El hecho de que las artes verbales se emparenten con lo atávico (y este parentesco tiene grados, dependiendo de la manifestación u obra de que se trate), no equivale a que las actuales sean las mismas de antes. Así, los elementos sígnicos que se han analogado en las metáforas han variado mucho a lo largo de los años; así, el poeta de hoy reconstruye tanto como puede esas transferencias o animaciones mágicas, diferenciando los fenómenos, sabiendo de usos simbólicos y habiéndose reservado el derecho de la duda ilustrada, la duda de la civilización en que se inscribe: asemeja y desplaza, llevando en mente un hartero de conocimientos, y nunca trabaja con la ignorancia primitiva e infantil. Herbert Read abordó la utilización de frases y palabras aisladas que reúnen objetos visibles y tangibles que el hablante sabe que son diferentes, y las utilizaciones que los identifican o aglutinan porque el hablante no los sabe realmente diferentes. Las últimas son las asociaciones prelógicas (primitivas o no); las prime-

37. Idea de Frazer en *La rama dorada*; véase también *Mito, leyenda y costumbres en el libro del Génesis* de T. H. GASTER, estudio con interpolación de notas de James G. Frazer, trad. Damián Sánchez Bustamante, Barcelona, Barral Editores, 1973 (Breve Biblioteca de Reforma).

38. Esta caracterización del mito la rescata Lévi-Strauss en *Mitológicas*.

ras son las de personas que se explican mediante analogías. Unas confunden; las otras, no.

Otro giro sobre lo mismo es que el escritor reconstruye el pensamiento prelógico desde la perspectiva de un adulto que ha dejado atrás la infancia —navega en las aguas de lo contemporáneo y atávico—, aunque la lleve adentro "en un nivel superior". Brecht no es Homero, y esto es decir que el pasado se guisa en la salsa del presente: la literatura retiene su especificidad sin que se perfile como una tarea autárquica o encerrada en sí misma, fuera del espacio-tiempo social.

Para terminar, escribiré que Marx se equivoca cuando enjuicia que hubo "abuelitos" o niños históricos que se expresaron como adultos: todos han tenido su mitología (claro que queda por descifrar cuál de ellas es favorable a la literatura y cuál no, según lo pide el planteamiento marxiano). Después de esta crítica negativa, bastante marginal, diré que cuatro párrafos de la *Introducción* me han sugerido muchos temas. Marx no pudo desarrollarlos y solamente los insinuó;³⁹ y si no pudo es porque estuvieron fuera de su alcance conocimientos que apenas han empezado a adquirirse. Sin embargo, abrió asuntos tales como las relaciones entre la base económica y la supraestructura artística; entre lo nuevo y lo viejo, entre lo imaginario y lo objetivo, entre discursos míticos y literarios. En unas cuantas líneas tocó "verdades naturales". Hay que revivirlas, seguirlas discutiendo, no sea que un prurito de contemporaneidad y de sabiduría —*a certain judicial blindness*— nos haga olvidar las sugerencias de los sabios, no sea que la pedantería nos agobie y olvidemos las verdades y grandes intuiciones de Carlos Marx.

39. Esta es una explicación mejor, acerca de por qué Marx no editó estos borradores, que la de Peter Demetz: "Quizás él había vertido todas sus dudas en un fragmento que no estaba destinado a recibir las miradas del gran público lector. Dos años más tarde, cuando comenzó a bosquejar de nuevo las razones ideológicas de su *Crítica de la economía política* en un Prólogo más programático (1859), todas las dudas parecen haber sido aliviadas y la teoría de la causalidad económica aparece congelada en un dogmatismo sólido". *Op. cit.*, p. 101. Tal dogmatismo nunca se congeló, a menos que la correspondencia de los padres del marxismo mienta.

Ma. Rosa Palazón M. es Doctora en Filosofía (UNAM) y actualmente trabaja en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma universidad. Coordina el proyecto de edición de las *Obras* de José Joaquín Fernández de Lizardi del cual ha hecho seis volúmenes. Ha publicado *Bertrand Russell empirista (las ideas)* (México, UNAM, 1975). Su último trabajo es *Sugerencias a la Estética a partir de André Breton* (en prensa, UNAM).