

SOBRE EL MODO DE PRODUCCIÓN DE LAS ARTES MARX Y EL TRABAJO PRODUCTIVO

José María Durán¹

Freie Universität Berlin

Resumen.- En mi contribución “Arte y capital. Releyendo el Capítulo VI (inédito) de El Capital” (*Nómadas* 13, 2006.1) había delineado una relación posible entre producción artística y capital tomando como base las nociones de “producción” y “valor” tal y como aparecen en el capítulo VI: “Resultados del proceso de producción inmediato” en el que Marx parece confinar la producción artística a la esfera del trabajo improductivo al no participar en la producción de plusvalía. Retomo ahora esta aproximación y hago una lectura más atenta del pasaje en el que Marx se refiere a la actividad productiva del escritor John Milton para subrayar la diferencia entre trabajo productivo e improductivo que también caracteriza el modo de producción artístico. En la coda final paso a examinar brevemente alguno de estos aspectos en la obra de Adolfo Sánchez Vázquez.

Palabras clave.- *trabajo productivo/improductivo, Marx, arte, modo de producción artístico*

Abstract.- In my contribution “Arte y capital. Releyendo el Capítulo VI (inédito) de El Capital” (*Nómadas* 13, 2006.1) I outlined a possible link between artistic production and capital by taking into account the notions of ‘production’ and ‘value’ as they are made evident in chapter VI: “Results of the direct production Process”. Here Marx seems to consider that artistic production can only be an unproductive kind of work since it does not involve the production of surplus-value. I resume this discussion by playing closer attention to the paragraph where Marx describes John Milton’s productive activity, and that to underline the crucial difference between productive and unproductive kinds of labour that also characterizes artistic modes of production. I shall conclude my contribution discussing some of these aspects considering how Adolfo Sánchez Vázquez has looked at them.

Key words.- *productive/unproductive labour, Marx, art, artistic mode of production*

EL TRABAJO PRODUCTIVO E IMPRODUCTIVO

En el conocido como capítulo VI (inédito) del libro primero de *El Capital*, “Resultados del proceso de producción inmediato”, Marx hace referencia a la diferencia fundamental entre trabajo productivo e improductivo. (1) La tesis de Marx es de sobra conocida:

“Cuando hablamos de *trabajo productivo* hablamos pues de *trabajo socialmente determinado*, trabajo que encierra una relación muy específica entre el comprador y el vendedor de trabajo. Trabajo productivo se cambia directamente por *dinero que es capital*, esto es, por dinero que tiene como destino funcionar como capital y que se enfrenta a la capacidad de trabajo en cuanto capital. Trabajo productivo es como tal aquel que para el trabajador reproduce el valor previamente determinado de su capacidad de trabajo, sin embargo en cuanto actividad que crea valor [*Werthschaffende Thätigkeit*] valoriza [*verwertet*] el capital, enfrentándole al trabajador los valores por él mismo creados en la forma de capital. La relación específica entre trabajo *objetivado* [*vergegenständlicht*] y trabajo vivo [*lebendig*], que hace del primero capital, hace del segundo *trabajo productivo*.” [Marx, 1988: 112]

Nos encontramos aquí con la doble función que el trabajo posee para el capital. Por un lado, reproduce la propia capacidad de trabajo en el mismo momento en que realiza la actividad para la que ha sido solicitado y, en segundo lugar, valoriza el capital en cuanto actividad creadora de valor [*wertschaffende Tätigkeit*], y esto siempre bajo el mando del capital. Así pues, observamos el trabajo como “trabajo vivo” (el primero) y como “trabajo objetivado” (el segundo). Ambas formas de trabajo están determinadas por el resultado del propio trabajo. Mientras este resultado significa para el trabajador la reproducción de su propia fuerza de trabajo gracias a la relación contractual que lo ata al capitalista, esto es, gracias al salario, significa para el capitalista todo lo contrario: la valorización de su capital o, lo que es lo mismo, la creación de la

¹ V.: www.critical-aesthetics.com, www.artnotes.info

plusvalía que se extrae del trabajo, es decir, trabajo en la forma de trabajo no pagado. Una vez que Marx ha expuesto claramente la naturaleza del trabajo productivo pasa a identificar otras formas de trabajo que no pueden ser exactamente consideradas como productivas. El escritor John Milton le sirve de ejemplo en este sentido:

“Por ejemplo Milton quien escribió ‘Paraíso Perdido’ era un trabajador improductivo. Por el contrario, el escritor que le suministra a su editor trabajo industrial es un trabajador productivo. Milton produjo ‘Paraíso Perdido’ como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de su naturaleza. Al vender más tarde el producto por 5 libras se convierte en este sentido en un comerciante. Sin embargo, el proletario literario de Leipzig, que bajo el mando de su editor produce libros, por ejemplo compendios de economía política, está más cerca del trabajador productivo en la medida en que su producción se subsume en el capital y tiene lugar únicamente con el fin de valorizar éste. Una cantante que canta como un pájaro es un trabajador improductivo. Si vende su canto por dinero se convierte en un asalariado o en un comerciante. En cambio, si la misma cantante es contratada por un empresario que la deja cantar con el fin de hacer dinero, es un trabajador productivo ya que *produce* directamente capital... No obstante, la mayor parte de estos trabajos contemplados de esta forma se encuentran apenas subsumidos en el capital y pertenecen más bien a las formas de transición.” [ibid, 113]

Estos trabajos se encuentran apenas subsumidos en el capital porque el capital no los ha puesto directamente a trabajar. Funcionan de forma independiente al capital. Marx ya había señalado en el capítulo 12 del libro primero de *El Capital*, “División del trabajo y la manufactura”, la diferencia precisa entre el trabajo en la manufactura y el “Verlagssystem”, un modo de producción éste último en el que el trabajo es organizado en casa por trabajadores y trabajadoras independientes. El “Verleger” [intermediario] adelanta las materias primas y organiza la venta posterior de las mercancías ya preparadas. Marx observa en este sentido una diferencia fundamental con la división del trabajo en la manufactura: “El comerciante podía comprar todas las mercancías, lo único que no podía comprar era el trabajo como mercancía. Él sólo era tolerado como *Verleger* de los productos artesanos... Por lo general, el trabajador y sus medios de producción estaban estrechamente unidos, como el caracol y su concha, y es así que la primera condición básica de la manufactura no se cumplía: la de la separación del trabajador de los medios de producción que se le enfrentan en cuanto capital.” [Marx, 1986: 380] Es obvio que ni el escritor Milton ni la cantante mencionados por Marx habían sido separados de sus medios de producción. En la Holanda del siglo XVII la producción de cuadros bajo encargo y supervisión de un intermediario que trabajaba con vistas a la demanda del mercado había adoptado esta misma forma [Montias, 1994]. Se podría pensar, no obstante, que un sistema educativo que forme individuos para que lleguen a ser escritores y cantantes se encuentra subsumido bajo relaciones de mercado capitalistas una vez que la demanda de escritores y cantantes haya aumentado hasta el punto de que es posible ganarse la vida siendo un escritor o un cantante profesional y, por tanto, un trabajador asalariado contratado quizás por una compañía que requiera tal aptitud. Aunque esto puede ser el caso hoy en día difícilmente lo era en la época de Milton. ⁽²⁾ Marx continúa mostrando la diferencia entre el trabajo productivo y el improductivo:

“El mismo trabajo (por ejemplo en el jardín, o el del sastre) puede ser realizado por el mismo trabajador al servicio de un capitalista industrial o del consumidor inmediato. En ambos casos es un asalariado o un trabajador a jornada, pero en el primer caso es un trabajador *productivo* y en el segundo *improductivo*, ya que en el primer caso produce capital y en el segundo no; ya que en el primer caso su trabajo forma parte del proceso de valorización del capital, en el segundo no.” [Marx, 1988: 113]

El aspecto decisivo del *trabajo productivo* es, por tanto, su relación con el capital. El capital aparece aquí mediando entre producción y consumo. Una mediación que es, de hecho, una apropiación: de la capacidad de trabajo en cuanto *wertschaffende Tätigkeit*, es decir, en cuanto *actividad creadora de valor*. Esta actividad “creadora de valor” sólo es una capacidad en potencia del trabajador que llega a ser una capacidad en acto, y como tal *creativa*, una vez que el capital la pone en movimiento, es decir, una vez que el capital la pone a trabajar pasando así a ser un momento en el proceso de valorización del capital: “*ein Moment des Selbstverwerthungsproceß des Capitals*” [ibid]. Todo trabajo produce algo, sólo el trabajo bajo

el modo de producción capitalista es *productivo*, esto es, *creador de valor*. El escritor John Milton había realizado de hecho un trabajo, pero ya que no había trabajado bajo el mando de un capitalista que estaría interesado en su actividad productiva como modo de valorizar el capital invertido en él en cuanto el *trabajador productivo* de la obra *Paraíso Perdido*, algo que de hecho no había ocurrido, no podemos considerar a Milton como *trabajador productivo*. El trabajo de Milton no se enfrentó pues al capital en el contexto de su propia actividad productiva como escritor. ¿Es entonces el producto del trabajo de Milton libre de la determinación del capital?

En 1667 John Milton firmó un contrato de edición con el impresor Samuel Simons por la publicación de *Paraíso Perdido* [Lindenbaum, 1999]. Simons no compró el manuscrito de Milton para su consumo personal sino para su reproducción, es decir, Simons usó su dinero como capital y consumió la capacidad de trabajo de Milton como capacidad ya producida, esto es, realizada en la forma del manuscrito de la obra *Paraíso Perdido* que Simons reproducirá y venderá, aunque sin comprar directamente la capacidad de trabajo de Milton. En cierta manera, Simons consumió productivamente la capacidad de trabajo de Milton ya que pudo haber sacado provecho de su trabajo al multiplicar gracias a la reproducción del manuscrito original el dinero invertido, dinero que es de suponer no le sería devuelto a Milton. Que Simons obtuviera de hecho alguna ganancia de su negocio con Milton o no, no altera de ningún modo la cuestión de la que se trata. Milton, sin embargo, acudió al mercado como un trabajador autónomo, haciendo frente al capital de Simons pero en la esfera del consumo, esto es, como el dinero que recibió por haberle vendido a Simons el manuscrito y algunos derechos que del se derivaban. Marx era consciente de que: “Ciertos *trabajos improductivos* pueden aparecer vinculados al proceso de producción y su *precio* formar parte del *precio de la mercancía*, así pues el dinero que se desembolsó por ellos puede hasta cierto punto formar parte del capital adelantado y su trabajo, por consiguiente, parecer que no se cambia por un *ingreso* sino por *capital*.” [Marx, 1988: 112] Aunque el precio de 10 libras que Milton recibió por la primera edición de *Paraíso Perdido* pueda haber entrado en el precio de la mercancía, el dinero representaba para Milton claramente un ingreso y no se le enfrentaba en cuanto capital, pues no era dinero cuya finalidad consistía en la reproducción de Milton como fuerza de trabajo al servicio de Simons. ¿Era Milton, pues, su mismo trabajador asalariado? El sistema editorial a finales del siglo XVII parece darle la razón a Marx. La actitud de Milton se corresponde con la de un comerciante o intermediario consciente de su propio estatus como autor, y su relación con Simons no era, en absoluto, la de un trabajador asalariado al servicio de un capitalista [Feather, 1999].

LO ESPECÍFICO DEL TRABAJO DE MILTON

Llegados a este punto pienso que deberíamos examinar una característica singular del trabajo de Milton que Marx subraya cuando escribe: “Milton produjo ‘Paraíso Perdido’ como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de *su naturaleza*”, porque en esta suposición Marx delineó, de algún manera, el modo de producción característico de las artes. Marx hace uso aquí de una distinción bien conocida que tiene sus raíces en Aristóteles. Todo producto tiene su principio no en sí mismo sino en la actividad productiva de un individuo que lleva a efecto un cambio de “forma” en la “materia”: “ya que una casa no existe en virtud de los ladrillos y las piedras sino que estos existen en virtud de la casa” [Aristóteles, *On the Parts of Animals*]. Para llevar a efecto un cambio de forma en la materia el productor tiene que saber para qué es esta forma, en este caso, tiene que saber previamente qué es lo que va a hacer con ladrillos y piedras, lo que supone un conocimiento práctico o *techne*. Marx se valió de este ejemplo en el libro primero de *El Capital* para señalar la diferencia fundamental entre el “trabajo” de una abeja y el de un maestro arquitecto quien “no sólo causa un cambio en la forma de la materia sino que a la vez hace realidad el propósito que conoce, el cual determina la forma de su hacer y al cual subordina su voluntad.” [Marx, 1986: 193] Sin embargo, no toda actividad presupone una *techne*, según Aristóteles la política claramente no. ⁽³⁾ Por lo demás, Aristóteles distinguía entre un “modo de ser racional productivo” (relacionado con la *techne*) y un “modo de ser racional práctico” (relacionado con la *praxis*) [Aristóteles, 1988: 272]. ¿Podría Marx haber querido sugerir que la actividad de Milton era un tipo de actividad práctica en tanto que diferente del tipo de actividad productiva? Si esto es cierto, Marx habría insinuado que la obra *Paraíso Perdido* no era el resultado de la *techne* de Milton como escritor, y *techne* que

presupone el mismo proceso de escribir, sino de la acción expresiva del juicio subjetivo de Milton que se hace forma en la obra. Si esto se relaciona con una forma de hacer “poético” cuya finalidad no es una cosa sino el efecto que se produce en la audiencia entonces parece posible. Parece posible, sobre todo, si tenemos en cuenta el resultado del trabajo de Milton no como trabajo, sino únicamente como lo que con él se expresa. En este caso una lectura puritana del pecado original que se puede interpretar políticamente contraria a la restauración monárquica de 1660, ya que Milton había sido un entusiasta seguidor de Cromwell. Además, no debemos olvidar que hacer de la expresión subjetiva el propósito único de toda creación artística está relacionado con una estética de origen platónico, aquella que concibe la ‘locura divina’ del poeta como el aspecto esencial, y que había sido defendida en Inglaterra a través de la obra de Sir Phillip Sidney, *Defence of Poetry* (ca.1580) y que a finales del siglo XVII sería retomada por Anthony Ashley Cooper, el tercer Earl of Shaftesbury, cuya principal preocupación era restaurar *reason’s divine faculty*.

Giorgio Agamben ha sugerido que “la entrada del arte en la dimensión estética sólo es posible cuando el arte mismo ha dejado la esfera de la producción... para entrar en la de la praxis.” El ámbito de esta praxis del arte (ya nunca “producción”, es decir, *techne* de acuerdo con Agamben) es “la expresión de la voluntad creativa del artista” [Agamben, 1999: 68-93]. La reflexión de Agamben es sugerente. Se corresponde perfectamente con la conocida transformación que el arte ha experimentado a lo largo de la época moderna. Esto es, su progresivo distanciamiento de la *techne* (es decir, de un propósito que se sitúa exterior al arte mismo) con el fin de darle forma a su propia esfera autónoma: el arte como esfera auto-referencial, algo que conquistó definitivamente gracias a la ideología romántica del genio [Mattick, 1993]. Por otra parte, si arte quiere decir “hacer práctico” y no “producción” el arte nunca podrá ser *productivo* no sólo porque no se enfrenta directamente al capital, como hemos podido comprobar a través del ejemplo de Milton, sino también porque en sí mismo el arte no es en absoluto *productivo*, en el sentido que Agamben le da al término. Se podría pues asumir que la obra de arte en el dominio de la estética no se enfrenta al capital porque su resultado no es un producto que se le pueda expropiar a su productor para su posterior venta. Si el arte ha llegado a ser “la expresión de la voluntad creativa del artista” el producto del arte, esto es, la obra de arte, es inseparable de su productor y en el sentido de que el consumo de la obra de arte requiere, en cierto sentido, del consumo de su productor. ⁽⁴⁾ Esto quiere decir que el intercambio efectuado entre el escritor Milton y el capitalista Simons no era únicamente una cuestión del dinero que se había pactado por la obra. Era también una cuestión del valor de uso del producto original y singular que Simons se encargó de reproducir. Este valor de uso será el que determine el precio de la mercancía. Así que Simons no sólo reprodujo *Paraíso Perdido* sino el *Paraíso Perdido* de Milton, no sólo un libro sino el libro del escritor John Milton junto a la ideología específica que el libro transmite. Esto tiene una consecuencia muy importante para el estatus del trabajador artístico en cuanto productor de mercancías. Una consecuencia de la que Kant era muy consciente. En su “Von Verhältnis der Theorie zur Praxis im Staatsrecht” (1793) Kant distingue entre el productor de mercancías y el trabajador asalariado, y ello con el fin de determinar quién poseía derechos de ciudadanía. Esta distinción se puede resumir de la siguiente manera: el artista [*Künstler*] o el artesano [*Handwerker*] se diferencian del trabajador por un salario [*Tagelöhner*] ya que “al dedicarse a su propia industria cambian su propiedad con alguien, mientras que [el trabajador] permite que alguien haga uso de él.” [Kant, 1977: 151] El artista o el artesano son autónomos, ellos son propietarios de su propio trabajo, al menos hasta el momento en que lo vendan, y por ello mismo son libres. ⁽⁵⁾ En cambio, el simple trabajador asalariado no es libre ya que no posee nada a parte de su propia capacidad de desempeñar un trabajo. Kant se refiere a éste último explícitamente como “alguien que permite que otros hagan uso de él”, lo que implica una falta de voluntad propia. ⁽⁶⁾

Milton como productor cumple las expectativas de Kant del trabajador “libre”. Milton no sólo es capaz de vender el producto que le pertenece hasta el momento en que es pagado por él, es también capaz de expresar su voluntad en él, y voluntad que siempre le va a pertenecer. Esta relación primordial entre producto y voluntad caracteriza no sólo lo que es específico del modo de producción artístico sino también sus relaciones de mercado. Las condiciones de reproducción de la obra de arte están así pues determinadas por la existencia de un individuo que caracteriza el trabajo como original y único. Esto también revela el trabajo artístico como un proceso de producción que reclama la propiedad tanto de sus medios de producción como del producto final, haciendo realidad entonces la afirmación de Marx referente al

“Verlagssystem” en el que previo a la época manufacturera existía un modo de producción en el que “el trabajador y sus medios de producción estaban estrechamente unidos, como el caracol y su concha” [Marx, 1986: 380]. Arte y artista parecen encarnar a la perfección este caracol y su concha. Ha sido sugerido que es por esta razón que el trabajo artístico simboliza muy bien toda actividad en libertad (esto es de hecho lo que la noción de la “voluntad creativa” del artista claramente viene a manifestar) que sólo se enfrenta al capital cuando es comercializado. Con el fin de recusar este último punto de vista creo que sería útil reconsiderar el trabajo del gusano de seda mencionado antes por Marx.

Habiendo afirmado que “Milton produjo ‘Paraíso Perdido’ como un gusano de seda produce seda, es decir, como expresión de *su naturaleza*”, ¿había Marx querido sugerir que el producto del trabajo de Milton era el propósito de su actividad subjetiva natural? ¿De su voluntad pues? Sí y no. Un gusano de seda “produce” seda siendo la seda parte de su naturaleza como gusano de seda. El trabajo de Milton si lo consideramos en abstracto, esto es, como la simple actividad conjunta de sus músculos y su cerebro, es también un proceso natural. Es decir, es parte de la *naturaleza* de Milton como ser humano. Existe algo que todo gusano de seda y todo escritor tienen en común. Ambos reproducen su propia capacidad de *trabajo* a través de su actividad productiva. Un gusano de seda es un gusano de seda siempre que “produzca” seda, lo que determina la naturaleza del gusano de seda en cuanto gusano de seda. El escritor también es un escritor siempre que sus conocimientos prácticos le lleven a efectuar algo que no estaba antes ahí, en su caso un libro. Tanto la naturaleza como la *techne* representan una actividad en la que los medios se subordinan al fin. La diferencia crucial entre un gusano de seda y un escritor es que el proceso que le hace a un escritor llegar a ser escritor, y no un político, un doctor o un sacerdote, es un proceso social. En este punto asumo el supuesto del materialismo cultural de que la característica decisiva que distingue a los seres humanos de los animales es que las soluciones humanas a los problemas son culturales [Harris, 2001]. Así nos distanciamos de cualquier tipo de aproximación idealista u ontológica que tiende a asumir una naturaleza intrínsecamente estética en los seres humanos. Aunque la propia palabra “estética” haga referencia, sobre todo si consideramos sus orígenes etimológicos, a la sensación y la sensación parezca ser algo tan natural como el tener hambre, la forma cómo los seres humanos expresan, funcionan y solucionan estas sensaciones es inequívocamente cultural. Marx lo había señalado claramente en los *Grundrisse*: “El hambre es hambre, pero el hambre que es saciada con carne cocinada y comida con cuchillo y tenedor es un hambre bien distinta de aquella que devora carne cruda con la ayuda de las manos, las uñas y los dientes. No sólo el objeto del consumo, sino también la forma cómo se consume, es producida a través de la producción, no sólo objetivamente sino también subjetivamente. La producción crea, por tanto, a los consumidores.” [Marx, 1976: 29] Sin embargo, esto no cambia la cuestión principal que aquí se discute, es decir, la caracterización del escritor John Milton como un trabajador improductivo. Sólo significa que la determinación de Milton como trabajador improductivo tiene una causa social, o responde a una formación social específica y su forma de entender tal clase de actividad; y no tiene nada que ver con una supuesta naturaleza creativa o estética innata en los seres humanos. Marx había apuntado que, tal vez, estas formas de producir eran *modos anteriores de producción en los que la relación entre el capital y el trabajo asalariado aún no existía en la práctica*. Y después:

“Resulta en mercancías que existen separadas de sus productores, es decir, circulan en el intervalo entre producción y consumo como mercancías, como los libros, los cuadros, todos los productos del arte que se diferencian de aquellos del artista ejecutante. Aquí, la producción capitalista sólo es aplicable en una escala restringida. Estos, siempre que no tengan aprendices como los escultores, trabajan la mayoría de las veces (si no son independientes) para el capital de un comerciante, por ejemplo un editor, lo que da lugar a una relación que sólo es una simple forma de transición al *formal modo de producción capitalista*.” [Marx, 1988: 116]

No voy a afirmar ahora que el vínculo que existe entre el artista y sus medios de producción sea el vestigio de un modo pre-capitalista de producción. Después de todo, pienso que es mucho más interesante preguntarse, ¿por qué el trabajo artístico ha permanecido siendo improductivo, si bien al lado del modo capitalista de producción y en cierta relación con él? Siguiendo a Marx, la característica fundamental de la *improductividad* del trabajo de Milton era su no-confrontación con el capital, siendo que su trabajo se manifestaba como si fuera la expresión subjetiva de *su naturaleza*, exactamente como un gusano de seda. La constitución

de la actividad artística como trabajo improductivo y, por tanto, como expresión de la naturaleza de su productor está relacionada con una ideología específica y cómo ésta construye socialmente la creación artística. Esta ideología puede ser caracterizada como una “metafísica de la voluntad”, siguiendo a Agamben a este respecto [1999: 72], que estaría estrechamente relacionada con determinada ideología burguesa de la capacidad de trabajo o, mejor, de la propiedad sobre la propia capacidad de trabajo, ⁽⁷⁾ tal y como la podemos encontrar en la filosofía política inglesa [Macpherson, 1964; Wood y Wood, 1997] y en Kant [Williams, 1983; Zotta, 2000], y cuya expresión literaria mejor conseguida fue *Conjectures on Original Composition* (1759) de Edward Young.

Vamos a ver ahora un ejemplo de cómo se construye esta ideología de la “voluntad creativa” del artista pero desde un punto de vista marxista.

LA ONTOLOGÍA DEL TRABAJO

Adolfo Sánchez Vázquez [2005 y 1996] deriva de Marx una ideología estética que es ontología del trabajo humano. Su tesis es relativamente simple y casi de sentido común. Partiendo de la diferencia entre trabajo productivo e improductivo en la que Sánchez Vázquez sigue fielmente a Marx, concluye que mientras “el artista sólo crea un valor de uso, es decir, mientras sólo produce un objeto que vale por su utilidad humana concreta, su trabajo es improductivo, justamente por ser un trabajo creador que satisface la necesidad de expresión y comunicación del hombre.” [2005a, 196] Sánchez Vázquez asume que la creación de valores de uso en cuanto tales debe ser referida a la esfera del trabajo improductivo, pero cuando ésta es puesta en movimiento por el capital con el fin de valorizarlo, es decir, de crear plusvalía, toda producción de valores de uso se convierte inmediatamente en trabajo productivo. Las consecuencias de esto último son obvias: “La integración de la obra de arte –como mercancía– en el mundo de la producción material (del mercado y de las leyes de la oferta y la demanda) significa que la obra se aprecia no por su valor de uso (estético), sino por su valor de cambio, es decir, se hace abstracción de su verdadero valor. Con ello, el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negada asimismo su libertad de creación.” [1996: 190-191] Lo crucial en esta filosofía crítica del arte es cómo Sánchez Vázquez entiende la estética que, como acabamos de ver, caracteriza el valor de uso de los objetos artísticos. Para Sánchez Vázquez la estética es parte esencial de la filosofía de la praxis y caracteriza al hombre en lo que tiene de humano. Merece la pena citar esta posición en toda su extensión:

“si lo estético pone de manifiesto al hombre como ser productor, transformador, la actividad artística tiene que fundarse en una praxis originaria de la que ella misma surge como una expresión superior. La práctica es una dimensión del hombre como ser activo, creador, y, por ello, el fundamento mismo de la praxis artística hay que buscarlo en la práctica originaria y profunda que funda la conciencia y la existencia del hombre. Al vincular lo estético con la práctica, la concepción estética de Marx, como toda su filosofía, se mueve en un plano radicalmente distinto al de la estética idealista... La práctica, como fundamento del hombre en cuanto ser histórico-social, capaz de transformar la naturaleza y crear así un mundo a su medida humana, es también el fundamento de su relación estética con la realidad... Esta acción, que es transformación de la naturaleza dada, no es exigida pura y simplemente por la necesidad de subsistir, sino ante todo por la necesidad para el hombre de afirmarse como ser humano, y de mantenerse o elevarse como tal. La práctica es creación o instauración de una nueva realidad exterior e interior... El hombre es ya creador desde que produce objetos que satisfacen necesidades humanas, es decir, desde que emerge de su trabajo un producto nuevo, humano o humanizado, que sólo existe por y para él. La gran aportación de Marx a la Estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos.” [2005b: 20-21]

Esta filosofía de la praxis concibe la estética como su modo superior, aquel que caracteriza desde el punto de vista filosófico la relación “esencial” entre hombre y naturaleza que la praxis lleva a cabo. De alguna manera recuerda a cómo Engels daba comienzo su “El papel del

trabajo en la transformación del mono en hombre”: “El trabajo es la fuente de toda riqueza, dicen los especialistas en economía política. Lo es, junto a la naturaleza, que le provee de los materiales que se transforman en riqueza. Pero el trabajo es muchísimo más que esto. Es la condición básica de toda vida humana, y lo es en tal medida que hasta cierto punto se debe afirmar que ha creado a los seres humanos.” [Engels, 1953: 71] Sánchez Vázquez entiende el trabajo en este sentido original, “en él aparece el hombre en toda su grandeza y miseria”, y esto porque aunque el trabajo sea creación aparece “enajenado” en las condiciones de producción capitalistas [2005c: 200]. Habría ahora que apuntar lo que Pierre Macherey decía respecto a la “creación”: “La proposición de que el escritor o el artista es un creador pertenece a la ideología humanista”, y más adelante: “lo contrario al hombre en cuanto creador es el hombre alienado: privado de sí mismo, siendo otro. Llegar a ser otro (alienación), llegar a ser uno mismo (creación): las dos ideas son equivalentes en la medida en que pertenecen al mismo problema. El hombre alienado es un hombre sin hombre: un hombre sin Dios, sin un Dios que es, para el hombre, el hombre mismo.” [Macherey, 2006: 75-77] ⁽⁸⁾ Macherey lo caracteriza como “ideología del humanismo”, una ideología de la que Sánchez Vázquez parece querer formar parte: “en las condiciones particulares de la sociedad dividida en clases, el trabajo pierde su carácter originario como actividad consciente, libre y creadora, para convertirse en una actividad ajena, forzada y mercenaria” [2005c: 200]. Y es el arte el que encarna, pensamos que de forma privilegiada, la actividad “libre y creadora” del ser humano pues “la tendencia a someter dicha actividad [el trabajo artístico - JMD] a las leyes del trabajo asalariado [es decir, la tendencia a convertirlo en trabajo productivo - JMD] entraña llevar la enajenación del obrero, con todas las consecuencias negativas que implica y, en particular, la coerción, a una esfera –como la del arte– que por esencia, es la esfera de la creación y la libertad.” [2005a: 198] Al arte le queda, en este sentido, una única salida posible que es la de “salvaguardar su esencia creadora y libre manteniéndose como una actividad improductiva... En suma, manteniéndose como actividad incompatible con el trabajo asalariado.” [ibid, 199 y 2005d]

El problema no es negar que se pueda llegar a un trabajo que supere las condiciones del trabajo asalariado o, si se quiere, del trabajo enajenado. El problema es si la creación artística tal y como hoy la conocemos encarna esta suposición, es decir, la de un trabajo libre. Es, precisamente, este último sentido el que he tratado de poner en cuestión aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- (1999) AGAMBEN, Giorgio, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford
- (1957) ALTICK, D., *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900*, The University of Chicago Press, Chicago
- ARISTÓTELES, *On the Parts of Animals*, libro II (1). Online en el Internet Classics Archive, <http://classics.mit.edu>.
- (1988) ARISTÓTELES, *Ética Nicomáquea*, libro VI (4), trad. Emilio Lledó, Gredos, Madrid
- (1981) BOSSE, Heinrich, *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Schöningh, Paderborn
- (1993) DUNNE, Joseph, *Back to the Rough Ground: 'Phronesis' and 'Techne' in Modern Philosophy and in Aristotle*, University of Notre Dame Press, Notre Dame
- (1984) EAGLETON, Terry, *The function of criticism: from The Spectator to post-structuralism*, Verso, Londres
- (1953) ENGELS, Friedrich, “Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen”. En *Ausgewählte Schriften in zwei Bände*, Band II, Dietz, Berlín
- (1999) FEATHER, John, “From Rights in Copies to Copyright: The Recognition of Authors’ Rights in English Law and Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”. En Martha Woodmansee y Peter Jaszi (eds.), *The Construction of Authorship. Textual appropriation in law and literature*, Duke University Press, Durham, pp.191-209
- (2001) HARRIS, Marvin, *Cultural Materialism. The Struggle for a Science of Culture*, Altamira Press, Walnut Creek
- (1977) KANT, Immanuel, “Über der Gemeinspruch: das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis. II. Vom Verhältnis der Theorie zur Praxis im Staatsrecht”. En Wilhelm Weischedel (ed.), *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, vol.1, Suhrkamp, Fráncfort

- (1947) LESSING, G.E., *Leben und leben lassen. Ein Projekt für Schriftsteller und Buchhändler*, Schwippert, Bonn
- (1999) LINDENBAUM, Peter, "Milton's Contract". En Martha Woodmansee y Peter Jaszi (eds.), *The Construction of Authorship. Textual appropriation in law and literature*, Duke University Press, Durham, pp.175-190
- (2006, original de 1966) MACHEREY, Pierre, *A Theory of Literary Production*, Routledge, Londres
- (1964) MACPHERSON, C.B., *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to Locke*, Oxford University Press, Oxford
- (1986) MARX, Karl, *Das Kapital*, erster Band, MEW 23, Dietz, Berlín
- (1976) MARX, Karl, *Ökonomische Manuskripte 1857-1858*, MEGA I/1.1, Dietz, Berlín
- (1988) MARX, Karl, "Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesses". En *Ökonomische Manuskripte 1863-1867*, MEGA II/4.1, Dietz, Berlín
- (1993) MATTICK, Paul (ed.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge University Press, Cambridge
- (1994) MONTIAS, J.M., "The sovereign consumer. The adaptation of the works of art to demand in the Netherlands in the early modern period". En Tom Bevers (ed.), *Artists-Dealers-Consumers. On the social world of art*, Hilversum/Erasmus University, Rotterdam, pp.57-76
- (1994) SAAGE, Richard, *Eigentum, Staat und Gesellschaft bei Immanuel Kant*, Nomos, Baden-Baden
- (1996) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Socialización de la creación o muerte del arte" (1972). En *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, FCE, México, pp.187-203
- (2005a, original de 1965) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Productividad e improductividad del trabajo artístico". En *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México y Buenos Aires, pp.195-199
- (2005b, original de 1965) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético". En *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México y Buenos Aires, pp.19-68
- (2005c, original de 1965) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "El trabajo asalariado y la actividad artística". En *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México y Buenos Aires, pp.200-206
- (2005d, original de 1965) SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, "La libertad de creación y la producción capitalista". En *Las ideas estéticas de Marx*, Siglo XXI, México y Buenos Aires, pp.207-214
- (1987) TATARKIEWICZ, W., *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid
- (1983) WILLIAMS, Howard L., *Kant's Political Philosophy*, Blackwell, Oxford
- (1997) WOOD, Ellen M. y WOOD Neal, *A Trumpet of Sedition. Political Theory and the Rise of Capitalism, 1509-1688*, New York University Press, New York
- (2008) WOLF, Frieder Otto, "O conceito dos 'límites da exposição dialéctica' en Marx". En José María Durán (ed.), *Aínda, O Capital*, Laidvento, Santiago de Compostela [en preparación]
- (2000) ZOTTA, Franco, *Immanuel Kant. Legitimität und Recht. Eine Kritik seiner Eigentumslehre, Staatslehre und seiner Geschichtsphilosophie*, Karl Alber, Friburgo/Múnich

NOTAS

⁽¹⁾ Existe una traducción en español hecha sobre la versión francesa de Roger Dangeville (1971), *El Capital. Libro I. Sexto Capítulo (inédito). Resultados del proceso de producción inmediato*, edición y traducción a cargo de Ignacio Rodas, Ediciones Curso, Barcelona, 1997. Aunque haya considerado esta versión las traducciones de Marx son más del original alemán.

⁽²⁾ Aunque parece que ya lo era unos años más tarde como se extrae del siguiente comentario de William Defoe en 1725: escribir "se está convirtiendo en una rama considerable del comercio inglés. Los editores son los maestros manufactureros o patrones. Los varios escritores, autores, copistas, sub-escritores y otros operarios de pluma y tinta son los trabajadores empleados por los mencionados maestros manufactureros." Citado en Eagleton, 1984: 31. Cfr. también Altick, 1957. En Alemania Lessing reclamaba que los escritores pudieran vivir de su trabajo: "¿Cómo? ¿El escritor ha de ser culpado por intentar hacer de lo que su imaginación concibe algo tan lucrativo como pueda?", escribía en 1772. "Porque trabaja con sus facultades más nobles, ¿no puede disfrutar de la satisfacción que el más tosco peón es capaz de procurar, esto es, la de agradecer su sustento a su propia industria?" Lessing, 1947: 5-11. Sobre esta situación en el contexto alemán ver Bosse, 1981.

⁽³⁾ Política en el sentido de "la conducta vital y los asuntos de un individuo principalmente como ciudadano de la polis... y cuya finalidad se hace realidad en el acto mismo de realizar la actividad." Dunne, 1993: 244.

⁽⁴⁾ El consumo en directo de una obra de Beethoven requiere el consumo de la orquesta que está tocando. Sin orquesta, o sin la reproducción de la pieza por otros medios, no hay Beethoven.

(⁵) Esta libertad “práctica” en sociedad, que Kant no va a desarrollar en profundidad, se relaciona con el tipo de libertad mercantil que Smith había teorizado en *La riqueza de las naciones*.

(⁶) Richard Saage [1994] ha señalado que Kant no está hablando del trabajador asalariado moderno cuando se refiere a este trabajador que no es su propio dueño. Según Saage, para Kant este representaba el sirviente doméstico, ya que en la Prusia de la época la mayoría de los asalariados eran trabajadores que realizaban servicios domésticos. Saage piensa que en un estadio más desarrollado del capitalismo Kant habría reconocido que la dependencia del trabajador consiste en su trabajo por un salario al servicio de un capitalista. Claro que para la ideología burguesa el trabajador asalariado no ha alienado exactamente su voluntad cuando firma un contrato de trabajo, ya que es su elección libre en el mercado. Podríamos así entender el argumento de Kant no en cuanto que hace referencia a condiciones reales sino como una perspectiva ideológica. Quien quiera ser “libre” debe poseer algo más que su mera aptitud para realizar un trabajo, y esta es aún hoy una diferencia crucial entre el trabajo cualificado y el no cualificado. En este sentido, el modo capitalista de producción mide la libertad en términos de ingresos.

(⁷) Cómo esta capacidad de trabajo se enfrenta al capital llegando a ser necesaria para el propio proceso de reproducción capitalista implica una historia mundial, como ya lo había señalado Marx. Cfr. Wolf, 2008.

(⁸) El historiador polaco de la estética Wladyslaw Tatarkewicz ya había advertido que el concepto de creación es originariamente religioso y cristiano: “In principio creavit Deus coelum et terram”, desde el momento en que es creación ex-nihilo; y que no aparece de esta forma en todas las culturas y épocas humanas. Tatarkewicz, 1987: 279 ss.

