

Gramsci: sobre la delimitación entre estética y política

Gramsci: on the delimitation between aesthetics and politics

Gómez Gutiérrez, Juan José; Anchústegui Igartua, Esteban

 Juan José Gómez Gutiérrez *

jgomez32@us.es

Universidad de Sevilla, España

 Esteban Anchústegui Igartua *

esteban.antxustegi@ehu.eus

Universidad del País Vasco UPV/EHU, España

Revista Filosofía UIS

Universidad Industrial de Santander, Colombia

ISSN: 1692-2484

ISSN-e: 2145-8529

Periodicidad: Semestral

vol. 19, núm. 2, 2020

revistafilosofia@uis.edu.co

Recepción: 03 Junio 2019

Aprobación: 08 Octubre 2019

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/408/4081876005/index.html>

Resumen: este trabajo pretende identificar los temas fundamentales del pensamiento estético de Gramsci, tal como aparecen en los Cuadernos de la cárcel, y examinar en qué medida pueden incorporarse a los debates contemporáneos sobre arte y política (esto último por la vía de la comparación con el conjunto de su obra). Se trata de un estudio preliminar que no pretende ofrecer una —por naturaleza discutible— exposición completa de su estética. No obstante, la atención específica a las reflexiones de Gramsci sobre arte puede también contribuir a matizar en general algunas interpretaciones establecidas de su filosofía, centradas en el desarrollo de estrategias políticas.

Palabras clave: Gramsci, estética, política, marxismo.

Abstract: this article intends to summarize the main questions of Gramsci's aesthetic thinking, examining how these can be articulated with wider contemporary debates on art and politics (by comparison with the whole of his philosophy). This is a preliminary study that does not intend to offer any —arguable-by-nature— general interpretation of Gramscian aesthetics. It is contended, however, that examining Gramsci's reflections on art may contribute to rethink some established interpretations of his philosophy, mainly focused in developing political strategies.

Keywords: Gramsci, aesthetics, politics, marxism.

El esquemático tratamiento de la estética en los Cuadernos de la cárcel (1929-1935) —y la relativa escasez de literatura sobre la cuestión, frente al enorme corpus de estudios gramscianos dedicados al valor político del arte— quizá podría explicarse como el propio Gramsci indicó la limitada repercusión del esfuerzo de Antonio Labriola, en el XIX, por una formulación de la filosofía de la praxis: “en el período romántico de la lucha, del Sturm und Drang popular, todo el interés se centra en las armas más inmediatas, en los problemas de la táctica política” (Gramsci, 1981, p. 36)[2]. Al comentar la estética gramsciana, Galvano Della Volpe (1965) también hacía notar esta tendencia de los autores marxistas de concebir el arte como “dificultad” a

NOTAS DE AUTOR

* español. Doctorado en filosofía. Profesor de la Universidad de Sevilla, España

* español. Doctorado en filosofía. Profesor de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, España. Docente e investigador. Grupo Consolidado de Investigación tipo A del Gobierno Vasco Biography & Parliament

desentrañar en el futuro, en vista de las urgencias políticas del presente. Tal dificultad residía en su estatus determinado por la estructura, pero a su vez autónomo. Citando a Marx en los *Grundrisse*, “no en entender cómo el arte [...] se halla ligado a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad reside en entender cómo ese arte [...] puede procurarnos aún un goce artístico” (Marx, 1974, citado en Della Volpe, 1965, p. 201).

Por una parte, la política implica en cierto modo el olvido del arte. Por otra, dos escritores pueden expresar el mismo contenido político o social a pesar de tener muy diferente calidad estética: “uno puede ser artista y el otro un simple papagallo” (Gramsci, 1975, p. 2187). Además, la pervivencia del valor estético presente en manifestaciones artísticas de otras épocas problematiza la tesis de la determinación mecánica de la cultura por la base material. Podrían leerse los textos sobre estética de Gramsci como comentarios a estas cuestiones y en conexión con su programa para una investigación de las relaciones entre estructura y superestructura. Sus argumentos giran, al menos, en torno a dos aspectos diferentes del fenómeno artístico: la dimensión histórico-política del arte como modo de transmisión de determinadas concepciones del mundo y de la vida, y su capacidad de provocar adhesiones y motivar acciones, es decir, su carácter “cultural” y la dimensión específicamente estética, en tanto que autónoma e independiente de dichos procesos políticos. Como ejemplo en tono irónico, “una poesía de un caníbal sobre la alegría de un opíparo banquete de carne humana puede ser concebida como bella, y exigir para ser gustada estéticamente, sin prejuicios ‘extraestéticos’, un cierto distanciamiento psicológico de la cultura actual” (Gramsci, 1981, p. 49).

Aquí nos referiremos, en concreto, a esa dimensión específicamente estética[3]. Sin embargo, en vista del carácter fragmentario, a veces contradictorio, de los Cuadernos —y el complejo agregado de temas y razonamientos incluidos— no puede decirse, siguiendo a Della Volpe (1965), que Gramsci haya desarrollado una estética marxista sistemática, sino más bien una perspectiva marxista sobre estética. Su esfuerzo parece, sobre todo, de delimitación de ámbitos y precisión conceptual. Esto no solo pone en evidencia el carácter preliminar de su investigación, sino también su modo de aproximarse al problema del arte desde una interpretación radical del historicismo y la dialéctica, es decir: una cuestión de método de cariz eminentemente crítico, que pone el acento en la persistencia de relaciones antagónicas entre diversas modalidades de relación del ser humano con el mundo y no tanto en síntesis totalizantes.

En la estética aparece el Gramsci más alejado de sus estereotipos: en unos casos, teórico y estratega de la revolución socialista en Occidente. En otros, exponente de la mejor filosofía italiana. No parece necesario reseñar su enorme y uniforme influencia en la izquierda internacional desde la segunda posguerra. Sus intelectuales han realizado notables y eruditos esfuerzos de sistematización y desarrollo del pensamiento gramsciano, ya desde las primeras ediciones temáticas de los textos de la cárcel a cargo del Partido Comunista Italiano (PCI)[4], continuadas en la línea de proponer “métodos de lectura” (Dal Sasso, 1969) o “lecturas sintomales” (Mouffe, 1991) que ofreciesen una visión global, sometida a un programa político-cultural de lucha por la hegemonía adecuada a las condiciones del capitalismo occidental, donde los intelectuales y los artistas en particular tenían un papel muy relevante en tanto capaces de conformar conciencias.

Con muchos matices, estas interpretaciones parecen desarrollos de la línea trazada en los años cuarenta del siglo XX por el influyente Partido Comunista Italiano, concebido por Palmiro Togliatti como “partido total” que, reclamando el legado de Gramsci, pretendía unificar política y cultura bajo un programa de transformación histórica. Benedetto Croce (1949), referente del liberalismo “antitotalitario”[5] en esos años e interlocutor directo de Gramsci en los Cuadernos, criticaba duramente estas primeras ediciones en forma de antologías, que fijaban interpretaciones “autorizadas” de su pensamiento como “un evidente abuso de los cuadernos que dejó” (Croce, 1950, p. 232)[6], de lo cual “su autor, que era un hombre serio, no tiene ninguna culpa” (Croce 1948, p. 78). Croce encontraba los errores de Gramsci, magnificados por sus editores comunistas, en la pretensión de fundar un partido político, más que hacer filosofía. Además, leía este conjunto de textos solo como apuntes que, en las duras condiciones de prisión en que fueron redactados, no se beneficiaron del debate y la crítica. Sin embargo, él consideraba a Gramsci, en los primeros decenios del

siglo XX en Italia, “uno de los nuestros”, ejemplo de quienes “consiguieron formarse una mente filosófica e histórica adecuada a los problemas del presente” a través de

la filosofía en su tradición especulativa y dialéctica y no positivista y clasificatoria, la amplia visión de la historia, la unión de erudición y filosofar, el vitalísimo sentido de la poesía y del arte en su carácter original y, con ello, la vía abierta a reconocer en su positividad y autonomía todas las categorías ideales. Gramsci sabía perfectamente e insistía por su parte en que a los poetas hay que leerlos y admirarlos solo por sus “valores estéticos” y no ya amarlos por su “contenido ideológico”. (Croce, 1947, pp. 86-87)

2. HISTORICISMO Y ESTÉTICA

2.1 Idealismo

Ciertamente, Gramsci opera con el aparato conceptual propuesto por Croce, ante el cual mantiene la misma actitud de Marx respecto a Hegel: es necesario invertir su presupuesto idealista. Por recordar sus tesis fundamentales, el punto de partida de la filosofía del espíritu croceana es la interrelación dialéctica y circular de cuatro momentos o categorías distintas del espíritu: estética, lógica, economía y ética. El arte es la expresión del individual; conocimiento del particular que precede a la lógica, la forma científica del espíritu, cuando este particular es universalizado[7]. Por su parte, la ética es el actuar concretamente según lo universal: la finalidad del comportamiento económico, entendido como racionalización de los medios. Estos “distintos” permanecen en la unidad del espíritu que nunca se resuelve en una síntesis definitiva, sino que se expresa prácticamente en modos cada vez más perfectos. La realidad del espíritu es, pues, su historia, entendida como historia de sus expresiones, en un despliegue continuo donde cada manifestación sucesiva contiene las anteriores. Esta historia del espíritu como autodeterminado es la del progreso constante de la libertad.

Además de las distinciones, Gramsci también toma de Croce su noción de “historicismo absoluto” como método de la filosofía, que retrotrae a su origen en Hegel, según una interpretación materialista del concepto de “inmanencia”. El cual fue empleado por Croce para subrayar la realidad práctica del espíritu, su estar en lo particular. En este caso, la inmanencia se entiende como un modo de concebir la interrelación entre realidad y conciencia como dialéctica concreta, interna a la historia, y no metafísica o trascendental. Hegel, según Gramsci, “concibe la historia de la filosofía como sola filosofía que llevará a la identificación, aunque sea especulativa, entre historia y filosofía, el hacer y el pensar” (Gramsci, 1975, p. 1317). Es decir:

en la doctrina de la identidad del racional y el real Hegel es el verdadero instaurador del inmanentismo [...] y desde este punto de vista, por primera vez, el valor de la realidad se identifica absolutamente con el de su historia. (p. 1243)

A través de la inversión materialista operada por Marx —de pensar la historia como desarrollo del espíritu a concebir el espíritu como producto histórico— surge un nuevo concepto de inmanencia que, “desde su forma especulativa ofrecida por la filosofía clásica alemana, se ha traducido en forma historicista con ayuda de la política francesa y la economía clásica inglesa” (Gramsci, 1975, p. 1247), dando lugar a una “nueva concepción de la inmanencia depurada de toda trascendencia y teología” (p. 1249).

Fabio Frosini (2006) explica esta dimensión “absoluta” del historicismo materialista gramsciano en términos antimetafísicos, como “mundanidad y terrenalidad absoluta del pensamiento. [...] la negación de su autonomía espiritual y de su independencia idealista” (p. 150). De ello, Gramsci desprende una gnoseología de la contingencia de los productos de la conciencia: “no pensar en sentido metafísico en un ‘noumeno’

o lo ‘no cognoscible’, sino en el sentido concreto de una ignorancia relativa, de lo desconocido que puede conocerse cuando los instrumentos físicos e intelectuales se desarrollen. Así se hace una previsión histórica que proyecta en el futuro un proceso de desarrollo del conocimiento” (Gramsci, 1975, pp. 1290-1291). El “historicismo absoluto” no se interpreta pues como realización absoluta del espíritu, sino como utilitario y contingente “humanismo absoluto de la historia”. La idea aparece como distinta en segundo grado, a partir de la práctica. “Se trata solo de traducir a lenguaje historicista el lenguaje especulativo, esto es, de encontrar si este lenguaje especulativo tiene un valor instrumental concreto que sea superior a los precedentes valores instrumentales” (Gramsci, 1981, p. 125).

Tomando lo anterior como “materialismo” o pretensión de primacía de la praxis histórica sobre la teoría, la crítica de Croce a la presentación partisana de Gramsci sugiere, en su opinión, la preeminencia arbitraria del interés político sobre el estético y científico, que contradice la idea de espíritu como libertad que se alimenta de esas incesantes distinciones. Supone, en definitiva, una pretensión “totalitaria” de privar al pensamiento de su independencia. La política debe circunscribirse a su ámbito y, en este punto, Croce distingue netamente entre Gramsci y sus epígonos. A pesar de su comunismo, este se habría liberado del obstáculo “de origen político y de partido” precisamente en cuestiones de arte y literatura, donde “acepta sin dificultad los principios de la nueva estética” (Croce, 1948, p. 78).

Tal defensa del arte como independiente de la política es, ciertamente, característica de Gramsci. No obstante, Jørgen Stender Clausen (1973) matiza que esta no es exclusiva del idealismo y en este caso tiene una matriz netamente marxista. También Della Volpe (1965) subraya la perspectiva materialista patente en la aproximación gramsciana a la estética como modo distinto de relación humana con el mundo, buscando, en primer lugar, demostrar “el carácter intelectual concreto de la obra de arte y de la dependencia orgánica de esta de la historia y la sociedad” (p. 206). Y, en segundo lugar, establecer la naturaleza subjetiva de esta relación, tomando la estética como conocimiento del particular radical:

el sedimento histórico orgánico de la obra de arte, postulado necesariamente por la tesis estética materialista, se reduce [...] a un núcleo racional o estructural, idóneo solamente para servir de trámite, o sea mediar en la obra de arte, las ideologías y todas las distinciones empíricas ideales con las que está compuesta la vida y toda la realidad social e histórica. (Della Volpe, 1965, p. 206)

Gramsci acepta —y es esencial en su pensamiento— la tesis croceana de que la historia es historia cultural. Piensa también que el idealismo ofrece valiosas herramientas teóricas que, al emplearse desde la perspectiva de la filosofía de la praxis, adquieren nuevos significados y usos[8]. Además, identifica el arte como un modo específico de hacer histórico que no puede reducirse a la política; sin embargo, es la propia noción de historicismo la que está en disputa entre ambos, con implicaciones decisivas en tanto que terreno, donde la crítica gramsciana del idealismo tiene lugar. En lo que parece una interesante coincidencia de argumentos, Walter Benjamin (2006) también afirmaba en *El origen del Trauerspiel* que, a pesar de su intento de circularidad y su formulación de la inmanencia, en Croce la historia tiende a aparecer, o interpretarse, solo como elemento de mediación del espíritu, el contrario que permite manifestarse a lo real. Es decir, el “aferrarse a lo individual” del historicismo croceano, en realidad “nos remite a la preocupación por alejarse de ello” (p. 242). La epistemocrítica benjaminiana busca, en parte, apartar la estética de este método deductivo. Croce aún salva la “reducción al silencio de la filosofía del arte” concediendo a la historia un valor “teórico” encarnado en una estética “genética concreta”. Aunque esta genética designa más un “devenir de lo nacido” que un histórico “lo que les nace al pasar y al devenir” (Croce citado en Benjamin, 2006, p. 243).

En realidad, Gramsci no cuestiona la defensa de Croce de la libertad de la cultura, basada en la distinción radical entre los momentos del espíritu, sino la política cultural implícita. Es decir, lo que Croce llama la “Historia éticopolítica” o realización ético-política del espíritu. Y ello porque su ética-política, precisamente al presuponer la idea —y quizá a costa de una interpretación demasiado esquemática por parte de Gramsci— exige una “pasión” motivadora para saldar la relación dialéctica entre mundo y conciencia en una entidad, libertad o acto determinado que tenga como origen al pensamiento. En Croce, como afirma Mario Caronna

(1982): “la necesidad práctica [...] es la necesidad de la súper categoría de la libertad-moralidad” (p. 71). En concreto, Croce propone como motor y motivo de la praxis histórica una “religión” laica de la libertad indefinidamente ampliada, en el sentido de “sistema mental, concepción de la realidad que se ha transmutado en fe, convertido en base de la acción y luz de la vida moral” (Croce, 1924, p. 341)[9] que, en definitiva, reintroduce un elemento sentimental en el núcleo mismo del hacer. Gramsci, sin embargo, insiste en que, desde la perspectiva de la filosofía de la praxis, es necesaria la “crítica del momento político como momento de la pasión” (Gramsci, 1981, p. 125), que en Croce es esencial para explicar la realidad del espíritu. Por lo que su radicalismo historicista y pragmático rechaza cualquier determinación ideal de la práctica. En definitiva, cada uno toma un punto de partida diferente para su delimitación de la estética. Gramsci no conduce la polémica con el idealismo politizando ilegítimamente el arte, sino más bien desestetizando —desmitificando— la política, por tomar prestada la conocida expresión de Benjamin: historizando toda evidencia intuitiva o “pasional” de la unidad entre teoría y práctica. Por el camino, tampoco desaprovecha la ocasión de plantear a Croce un pulso por el liderazgo político de la intelectualidad italiana, sugiriendo con sarcasmo la posibilidad de que su “religión laica” liberal contenga el germen del actualismo fascista de Giovanni Gentile, “exagerando al absurdo algunas posiciones teóricas” (Gramsci, 1981, p. 233)[10]: de la historia ético-política... a la resuelta acción irreflexiva como realidad histórica de la pasión de la libertad. Esta posibilidad, en opinión de Gramsci, va implícita en la tesis croceana de los “distintos” y el presupuesto idealista de la praxis como manifestación del espíritu que los concilia, frente a la dialéctica original de los “opuestos” irreconciliables en Hegel, a quien “Croce-Gentile [...] han amputado la parte más realista, más historicista” (Gramsci, 1981, p. 233). Así, la filosofía de la historia de Croce comienza como afirmación de la diferencia entre las distintas categorías del espíritu; pero, al intentar resolver la cuestión práctica, “acaba resuelta en un “lirismo de la historia, la catarsis de la historia” (Gramsci, 1981, p. 199), que supone una extrapolación injustificada de una categoría estética convertida en fe, dando lugar a “una hipótesis arbitraria y mecánica del momento de la hegemonía: a diferencia de la política, en el arte la producción de ‘lirismo’ es individualizada perfectamente en un mundo cultural personalizado” (p. 199).

En otras palabras, el esfuerzo de delimitación de la estética en Gramsci tiene como consecuencia depurar la política de toda determinación no mediada o conexión “intuitiva” entre lo particular y lo universal. Una práctica que considera propia del “jefe” y no del “artista”. Se entiende como “rapidez para conectar hechos aparentemente extraños [entre sí y de concebir los medios adecuados al fin para encontrar los intereses en juego] y suscitar las pasiones de los hombres y orientar a éstos a una determinada acción” (Gramsci, 1981, p. 344). La intuición estética, por el contrario, se refiere solo a la coherencia interna de los distintos rasgos del objeto “que el artista trata de aferrar colocándose en su interior con una especie de simpatía [...]. Es cierto, sin embargo, que la intuición estética no aferra más que lo individual” (p. 344). Aún más; a consecuencia,

el político imagina el hombre como es y, al mismo tiempo, como debería ser [...]. El artista representa necesariamente “aquello que es” en un cierto momento, personal, no conformista, es decir, de forma realista. Por eso, desde el punto de vista político, el político nunca estará contento con el artista. (Gramsci, 1952, p. 29)[11]

Establecida así la diferencia entre arte e historia ético-política, de esta apelación a la “particularidad” se infiere, además, una comparación entre arte y ciencia, por cuanto esta última trata de lo universal que está en un número indefinido de particulares, mientras el lenguaje artístico lo es del artista individual y de la obra. Si las ciencias consisten en un “proceso de objetivación del sujeto” (Gramsci, 1981, p. 307), podría decirse que el arte implica la subjetivación del objeto, el “conocimiento de los individuales” (p. 344).

2.3 *Materialismo vulgar*

En opinión de Gramsci, Croce pretende refutar la filosofía de la praxis y solo se confronta con sus vulgarizaciones. En concreto, con la pretensión de subordinar la actividad artística a un fin político

inspirando una pasión socialmente transformadora. Con ello —él también— ejercita una “artimaña polémica, o sea que no ha realizado un acto de filosofía, de historia, sino una ‘acción política’, ‘práctica’” (Gramsci, 1981, p. 143). Sin embargo, la exposición por parte de Gramsci, de sus inconsistencias, al comparar su estética con su ética-política, tiene lugar desde la plena conciencia de la “vulgarización” como elemento constitutivo de la filosofía de la praxis. Así, llama “materialismo vulgar” a la reducción de esta última a un arsenal ideológico para la toma del poder. La lucha por la “hegemonía”, en este caso, suele ser el eje de su interpretación. Aunque Gramsci no permanece en este momento, sistematizando los mecanismos de la hegemonía como instrumento de lucha política en una mera competición y sucesión de estas y sus bloques históricos correspondientes (lo cual implicaría superponer el esquema dialéctico idealista —el indefinido despliegue de la libertad cada vez más perfecta del espíritu— a la historia práctica). Pretende, más bien, exponer la contingencia del pensar. Invertir la concepción de la historia como determinada por algo externo a la práctica (el espíritu que afirma eternamente su libertad o la “materia” en su forma mistificada como determinante del pensamiento), mostrándolo como producto histórico humanizado, mutable y provisional, que se transforma por la crítica y la praxis consciente.

Por ello la vulgarización materialista de la filosofía de la praxis parece también una forma de idealismo: el error epistemológico derivado del ocultamiento del componente retórico del pensar determinado (similar al “lirismo de la historia” croceano), la evidencia sentimental de la identificación entre praxis, justicia y verdad. Ello le parece característico de una clase que aspira a dirigir el conjunto social y, sin embargo, aún se encuentra en un estadio subalterno y primario. Una clase que, según Luciano Gruppi, “aun tratando de darse una ideología no subordinada [...] permanece en realidad como clase subordinada, precisamente porque piensa que su victoria se debe al curso objetivo de las cosas y no a su función, a su iniciativa” (Gruppi, 1972, p. 96)[12]. Gruppi define el materialismo vulgar como “pasión” ante la “aparición” ante la conciencia de un particular que es pura universalidad no mediada: “la voluntad real se disfraza de acto de fe en cierta racionalidad de la historia, en una forma empírica y primitiva de finalismo apasionado” (Gramsci citado en Gruppi, 1972, p. 103). Al espíritu determinante y externo del idealismo sustituye una base material igualmente determinante, externa e ideal. Aunque el término “apariciones” para las superestructuras no es otra cosa para Gramsci que “el juicio de su historicidad” (Gramsci, 1981, p. 125), no su condición de reflejo de una materia inmutable: “el materialismo vulgar parece querer entender una objetividad superior al hombre [...] se trata pues de una forma banal de misticismo y de metafisiquería” (p. 307). La materia es donde ya se está y la realidad concreta sobre la que se piensa a consecuencia de la perplejidad ante su presencia: la historia como praxis. En este caso el pensamiento es secundario respecto a ella e iniciado por la pregunta sobre ¿qué hacer?; pero también la historia es pensada como tal desde el presente con un objetivo práctico y es, por ello, política. En la epistemología gramsciana, cualquier definición es provisional. “Las ‘distinciones’ [...] no pueden ser presentadas ‘especulativamente’ so pena de caer en una nueva forma de retórica” (Gramsci, 1981, p. 125).

De modo que, en opinión de Gramsci, “se debería hacer a algunas tendencias de materialismo histórico la misma crítica que el historicismo ha hecho del viejo método histórico y la vieja filosofía, que habían llevado a nuevas formas ingenuas de dogmatismo” (Gramsci, 1975, p. 425). La filosofía de la praxis carece de un lenguaje adecuado a su novedad y por eso da lugar históricamente a una combinación doble que manifiesta precisamente esa tensión: “algunos elementos se han incorporado a la filosofía idealista mientras los teóricos, al buscar desarrollar una filosofía marxista, la han encontrado en derivaciones modernas del materialismo filosófico vulgar” (Gramsci, 1975, pp. 421-422). Ello implica la crítica simultánea de la pasión histórico-política como idealización de lo que es contingente (el espíritu), o de la base como determinante mistificado de la Historia. Más que “proyectarse” en un sujeto colectivo histórico capaz de controlar los resortes de poder y construir la realidad a la medida de la idea, Gramsci expone, si se quiere de forma “revolucionaria”, el problema de la naturaleza de la relación entre teoría y poder y cuestiona el concepto de poder mismo mediante la crítica. Así, la filosofía de la praxis no da lugar a un “sistema”, sino que crea una situación. Hace emerger

nuevas cuestiones que, al plantearse con un lenguaje histórico, dislocan y modifican el conjunto del pensar. De hecho, el declarado programa de Gramsci consiste en:

trabajar, continuando y desarrollando la posición de Labriola. [...] ¿Por qué el marxismo ha corrido esta suerte de parecer asimilable, en algunos de sus elementos, tanto a los idealistas como a los materialistas vulgares? Habría que buscar los documentos de esta afirmación, lo que significa hacer la historia de la cultura moderna después de Marx y Engels. (1981, p. 134)

3. ARTE Y CULTURA

3.1 Cosmopolitismo y nacional popular

El estudio del “lenguaje” artístico, y no de lo “bello” metafísico, implica en Gramsci la pretensión de fundar una estética racional, recurriendo al pensamiento objetivado que permita su estudio científico. El método proviene de la crítica literaria italiana del primer tercio del siglo XX, de la que Gramsci (1981) pretende “derivar cánones de investigación y de construcción de la ciencia del lenguaje” (p. 77) desde “la necesidad de estudiar las ‘lenguas’ de los diversos autores, si se quiere interpretar exactamente su mundo poético” (p. 359)[13]. De ello resulta una concepción de la crítica literaria y artística en general como dedicada al examen de los aspectos formales de los fenómenos artísticos a partir de las obras en concreto, distinguiendo en estos aspectos formales los específicamente estéticos y los histórico-sociales.

Gramsci también expande el ámbito de la crítica literaria y descarta el mero ejercicio de distinción entre artes y géneros como tarea de la estética, afirmando más bien su unidad. Por una parte, toma el “lenguaje” en sentido ampliado, no solo como gramática o expresión verbal, sino también como “conjunto de imágenes y modos de expresarse”[14]. Por otra parte, establece una diferencia importante entre el lenguaje verbal y el resto de lenguajes artísticos. Estos últimos se caracterizan por su relativa universalidad desde el punto de vista de la producción y la recepción. Lo que llama “cosmopolitismo” —una suerte de universalidad historizada— aparece más claramente en las artes visuales o la música. En la literatura y el folklore, por el contrario, la lengua autóctona confiere a la obra un marcado carácter “cultural” en sentido antropológico más que “estético”. Es decir, introduce un componente simbólico que actúa como elemento de cohesión e identificación de una comunidad histórica, remitiendo, por tanto, a una dimensión social y política. Su rasgo distintivo es su naturaleza “nacional-popular”[15]. La literatura, por su forma idiomática, contiene, en mayor medida que otras artes, elementos solo comprensibles para quienes pertenecen a la misma cultura nacional, que pueden parecer defectos o particularismos desde el punto de vista cosmopolita. Ciertamente, en el interior de una literatura nacional también existen diferencias de nivel —culto y popular— aunque atemperadas por la constante relación, que mantiene la unidad esencial de la lengua común e implica que sus transformaciones e innovaciones formales se difundan muy lentamente. Por su parte, los lenguajes de las artes visuales y la música son “cosmopolitas” en el sentido de ser propios de una élite culta internacional que puede aprenderlos y desarrollarlos rápidamente, absorbiendo la técnica expresiva de todo el pasado y todas las naciones sin el concurso del pueblo.

Desde esta perspectiva, la conexión entre grupos sociales y literatura tiene importantes repercusiones políticas. Una distinción más decisiva para la crítica del arte podría referirse a la distinción entre cultura “nacional” y cosmopolitismo; por cuanto este último implica ambiguamente un gusto tanto “sofisticado” como separado de procesos históricos más amplios. Unas veces supone la condición de posibilidad de la recepción artística “universalizada”, es decir, en contextos históricos y nacionales diferentes y otras un “espíritu desencantado” (Gramsci, 1981, p. 108), “frígidamente estético” y separado de las condiciones de su recepción (p. 138). Marina Palladini Musitelli (2009) nota que, “ciertamente, para Gramsci nada impide ‘que exista [...] una literatura popular artística’” (p. 461). Solo que en Italia no ha existido pues ello presupone una sociedad sin desequilibrios sociales tan acusados, esto es: una mayor “identidad de clase”

entre ‘el pueblo’ y los escritores y artistas” (Gramsci, 1975, p. 342). Si bien la acusación de “esteticismo” en este último sentido se dirige a Croce, en las mismas páginas Gramsci también le reconoce el mérito de haber discernido entre ambos aspectos: la “lucha por una nueva cultura” y la “lucha por el refinamiento de la cultura”, una distinción de la máxima importancia para el desarrollo de la filosofía de la praxis. A la frigidez cosmopolita de la estética se contraponen el apasionado y comprometido rasgo nacional-popular, que también es objeto de valoraciones contradictorias: ya sea en sentido democrático, políticamente positivo, como elemento que asegura la comunicabilidad y asimilación masiva de una expresión artística, ya como “sentido común” folklórico que implica un descenso de nivel de la cultura.

3.2 *Lucha por una nueva cultura y lucha cultural*

Las distinciones (por ejemplo, entre literatura culta y popular) ilustran el hecho de que, para Gramsci, solo se puede hablar de diversas artes y de tales diferencias de nivel desde el punto de vista de la historia de la cultura, y no desde la estética. Estas distinciones son propias de la esfera social de la expresión artística. No afectan al estatus del arte mismo y son asunto “de la ‘creación cultural’ (que no debe confundirse con la ‘creación artística’ y hay que relacionar, por el contrario, con la política)” (Gramsci, 1975, p. 1193). En otras palabras, desde el punto de vista de la crítica se manejan ambos extremos del fenómeno artístico, tomado como compuesto híbrido de contenidos culturales (histórico-sociales) y puramente artísticos: “en las obras de arte se trata de ver si hay intrusión de elementos extraartísticos, sean estos, de carácter elevado o bajo, o sea si se trata de ‘arte’ o de oratoria para fines prácticos” (Gramsci, 1981, p. 269.). Estos elementos propios de la “creación cultural” son instrumentales a lo que Gramsci llama “lucha por una nueva cultura”, en el sentido de compromiso con “una nueva vida moral que va necesariamente [íntimamente] ligada a una nueva concepción de la vida, hasta que esta se convierta en un modo de sentir y de intuir la realidad” (Gramsci, 1975, p. 1189). Y ello a su vez se distingue netamente del valor estético: “Que se pueda hablar de lucha por una ‘nueva cultura’ y no por un ‘nuevo arte’ me parece evidente. [...]. Luchar por un arte nuevo significaría luchar por crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo” (pp. 1188-1189).

Así, la lucha por una nueva cultura se asimila a la “política cultural” de un bloque histórico que tiende a hacer universal y sistemática su concepción del mundo y de la vida, a medida que, de subalterno, se convierte en dirigente:

desde el momento en que un grupo subalterno se hace realmente autónomo y hegemónico [...] nace concretamente la exigencia de construir un nuevo orden intelectual y moral [...]; de aquí la exigencia de elaborar los conceptos más universales, las armas ideológicas más refinadas. (Gramsci, 1975, p. 1189)

Por supuesto, con este nuevo orden aparecen artistas y estilos nuevos: “la civilización y la práctica cultural, en el sentido de una política cultural, suscita artistas, pero artistas que nacen de esa nueva civilización que patrocina”, no de la acción civilizatoria consciente (Gramsci, 1975, p. 426). Según Adriano Seroni, la “lucha por una nueva cultura [es] crítica de las costumbres” (Gramsci, 1952, citado en Seroni, 1965 p. 22) o lucha contra concepciones culturales de la vieja sociedad que se pretende combatir y sustituir. La “lucha cultural”, por su parte, consiste en la “vivificación [...] del juicio estético” (Seroni, 1965, p. 208).

Para quien, como Gramsci, estuviese comprometido con un programa político, la distinción teórica entre arte/no arte podría complementarse con algo a lo que atribuye, al menos, la misma importancia: “poner de relieve, en la obra examinada, un valor positivo. Si este valor no puede ser artístico, puede serlo cultural, y lo que importará entonces, salvo raras excepciones, no es el libro en sí mismo” (Gramsci citado en Seroni, 1965, p. 210). A pesar de lo anterior, son numerosas las ocasiones en las que Gramsci se esfuerza en hacer patente y permanecer en la distinción, aproximando en consecuencia el ámbito de la crítica de arte a la estética. Referirse a:

lo que representa o cómo resume más o menos bien la característica de un determinado ambiente social significa no desentrañar la cuestión artística... No es crítica artística y no se puede presentar como tal. Es lucha por una nueva cultura. (Gramsci, 1975, p. 426)

Este es el caso de Francesco De Sanctis, ejemplo de intelectual del Risorgimento, cuya crítica “es militante, no es frígidamente estética [...]: lucha por la cultura, nuevo humanismo, crítica de las costumbres y del sentimiento, fervor apasionado” (Gramsci, 1975, p. 426)[16].

Seroni, quien además de crítico literario era político comunista, planteaba la cuestión a partir de la relación entre la “crítica o historia del arte”, la “crítica política” y la “fusión” necesaria entre ambas, objetivo, en palabras del propio Gramsci, “del tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis” (citado en Seroni, 1965, p. 213). Aunque, como reconoce Seroni, en otros momentos Gramsci sufre “la influencia de una conocida posición croceana” (p. 213), en general obstinada en permanecer en la tensión, más que en la síntesis, de los polos político y estético, algo de lo cual resulta difícil concluir que Gramsci consiguiese o buscarse definir claramente lo que se entiende como “arte” y “crítica de arte”. Según su interpretación, por el contrario, la lucha cultural pretende la reunificación de la estética y la lucha por una nueva cultura como condición de un interés práctico:

la relación introducida por Gramsci y su concepto de la fusión reconstruyen la unidad entre crítica estética o puramente artística y lucha por una nueva cultura; además mediante el elemento de lucha cultural, como se ha visto, reconstituye la unidad con la lucha política general. (Seroni, 1965, p. 201)

Ello presupone en Seroni un objetivo político como finalidad de la cultura; o bien un intento de legitimar una política cultural que trascienda la propaganda que, no obstante, deja sin definir. Pero quizá Gramsci sea menos explícito y no siempre muestre tal voluntad de “reconstrucción”. Aquí podríamos aludir de nuevo a las polémicas sobre la presentación de su pensamiento por sus distintos editores. Seroni cita un pasaje determinante:

El tipo de crítica propia de la filosofía de la praxis [...] debe fusionar, con apasionado fervor, aunque sea bajo la forma del sarcasmo, la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, sentimientos y concepciones del mundo con la crítica estética o puramente artística. (Gramsci en Seroni, 1965, p. 201)

3.3 *Crítica de arte y crítica política*

El vitalismo de De Sanctis en oposición —y preferido— a la frigididad croceana[17]. Sin embargo, el argumento aparece incompleto en la compilación de la que Seroni (1954) toma sus citas en Letteratura e vita nazionale. El pasaje completo, tal como aparece en los Cuadernos, discurre en realidad sobre si “parece un sofisma” la afirmación de que “una lucha para crear una nueva cultura es artística en el sentido de que de la nueva cultura nacerá un nuevo arte” (Gramsci, 1981, p. 138). A Gramsci le parece “simpático” el compromiso político y moral de De Sanctis; pero la afirmación de que el tipo de crítica de arte propia de la filosofía de la praxis deba mostrar un compromiso semejante parece, tan solo, señalar una contraposición histórica entre la cultura (croceana) en “la época de su expansión y su triunfo” y aquella (desanctiana) que “lucha por su derecho a vivir” (p. 138). La conclusión de que “luchando por una nueva cultura, pueden también crearse artistas” (p. 139) aparece fuertemente matizada.

De forma que el arte solo puede avalar retrospectivamente la lucha política, una vez que el nuevo arte viene reconocido como originado en el contexto de un cambio histórico. Pero el modo concreto en el que los cambios históricos dan lugar a un nuevo arte no puede predecirse ni planearse de antemano. El discurso que pugna por la hegemonía política expresa por definición contenidos nuevos con un lenguaje caduco, es decir, de forma constitutivamente inadecuada y, al sistematizarse en competencia con un discurso hegemónico alternativo, pone de relevancia por sí mismo el problema del lenguaje, del modo de la representación. En momentos históricos decisivos, el arte señala la tensión entre contenido expresivo y medio de expresión penetrado de realidad histórica viva y cambiante. Ahora bien, al mismo tiempo no puede, como arte, ponerse al servicio de programas de renovación política o social: “El arte educa como arte, no como ‘arte educativo’, [...] en este deseo no hay una preferencia artística, sino una realidad moral que se prefiere más que otra” (Gramsci, 1981, p. 52). El cambio social da lugar al arte, pero este solo aparece como expresión del

momento histórico en su vital transformación una vez que ha tenido lugar. Como ejemplo, unas notas de Gramsci sobre arquitectura:

En una civilización en rápido desarrollo, en la cual el ‘panorama’ urbano debe ser muy elástico, no puede nacer un gran arte arquitectónico, porque es más difícil pensar edificios hechos para la ‘eternidad’. [...] Las situaciones de crisis dan lugar a un arte que persigue el ‘devenir’ y no se asienta sobre un esquema definitivo. [...] ¿Y no es cierto que precisamente, en periodos de crisis social, las pasiones y los intereses y los sentimientos sean más intensos? (Gramsci, 1975, p. 407)

Es imposible una gran arquitectura, en épocas de “crisis”, precisamente cuando el elemento artístico cobra mayor relevancia. Así liga Gramsci los “estados” del arte a los procesos históricos generales. Los momentos fundadores de civilidad también lo son de las grandes creaciones artísticas, donde la intensidad vital es correspondida con la intensidad artística, pero estas, como arte, no contribuyen en modo alguno a fundar una nueva civilización. Este es el caso de Dante en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento:

Cuando se crea un nuevo hombre mediante la actividad revolucionaria se crea una nueva poesía, un arte nuevo, pero es en el momento de crearse que el hombre viejo, por efectos del cambio de relaciones sociales se convierte en hombre nuevo. Aparece el canto del cisne del hombre viejo. Lo viejo se une a lo nuevo, como cuando la Divina comedia aparece como canto de cisne medieval que anticipa los nuevos tiempos y la nueva historia (lo nuevo habla con el viejo lenguaje). (Gramsci, 1975, pp. 733-734)

El arte muta en correspondencia con periodos de estabilidad o transformación. Por una parte, “canto de cisne” o “romanticismo”. Por otra, “clasicismo” que supone tanto la culminación como la muerte del periodo crítico, a través del reconocimiento retrospectivo y el estudio sistemático de las obras germinales: la fijación y generalización del canon, es decir, una suerte de academia estéril. “La poesía no genera poesía [...] se precisa la intervención [...] de lo que es real, pasional, práctico, moral” (Gramsci, 1981, p. 39) mediado por la subjetividad. No obstante,

El que forma [artística] y contenido [histórico] se identifiquen significa sólo que en el arte el contenido no es ‘el sujeto abstracto’, o sea la intriga novelesca o la masa particular de sentimientos genéricos, sino que el contenido del arte es el arte mismo, una categoría filosófica, un ‘momento distinto’ del espíritu. (p. 278)

Ello no significa —continúa— que no se pueda distinguir entre contenido y forma por motivos prácticos, “solo para indicar que, al cambiar la masa de pasiones y sentimientos identificada con el contenido, cambia también el modo en que tiene lugar la mediación subjetiva” (Gramsci, 1981, p. 163). Así se establece una correspondencia entre arte y realidad histórica. Aunque proponer en base a ello la preeminencia del contenido “real” o “histórico” supone, en realidad, “ingeniería de almas”, por tomar prestada una expresión del realismo socialista[18]; una lucha política por una nueva concepción del mundo contra otras concepciones del mundo que se vale del arte. Atribuir a la forma un carácter absolutamente independiente, por otra parte, implica una voluntad normativa que Gramsci percibía en Croce, cuya estética idealista

Se está convirtiendo en una ‘retórica’ [...], afirma que las tareas principales de la estética moderna tienen que ser ‘la restauración y defensa del clasicismo contra el romanticismo’, del momento sintético y formal y teórico, en el que está lo propio del arte, contra el momento afectivo, que corresponde al arte resolver en sí mismo. (Gramsci, 1981, p. 99)

Gramsci duda en reconocer a la estética un carácter científico en este sentido, en vista del modo en que critica la pretensión croceana de establecer su autonomía mediante una “norma” o canon que determina a priori las manifestaciones artísticas: “¿Qué son las palabras sacadas o abstraídas de la obra literaria?” (Gramsci, 1981, p. 26) y más adelante: “[...] Aquí estética significa ‘crítica en acto’ en ‘concreto’, ¿pero no debería la crítica en acto sólo criticar, o sea hacer la historia del arte en concreto, de las ‘expresiones artísticas individuales?’” (p. 99).

Della Volpe (1965) sugiere como modelo de crítica estética el análisis de Gramsci del Canto X del Infierno en La divina comedia, cuando Dante encuentra a Farinata y Cavalcante en el círculo de los herejes. Farinata, dirigente gibelino (antipapista), había sido enemigo de los Alighieri, a la sazón Güelfos (papistas). Dante, sin

embargo, no está políticamente posicionado y los considera a todos herejes, aunque admira la reputación de Farinata. Sobre ello conversan cuando aparece Cavalcante, Güelfo y padre de Guido, un gran amigo de Dante. Cavalcante pregunta al poeta por qué viaja solo. Este le responde que viaja con Virgilio, “aquel para el que vuestro Guido tuvo cierto desdén”. Aunque el desdén puede provenir, por ejemplo, del paganismo de Virgilio a ojos de un Güelfo [19], Cavalcante que, como hereje, está condenado a conocer el pasado —cuando su hijo vivía— y el futuro —cuando está muerto— pero no el presente, inquieto le responde: “¿cómo dijiste tuvo; es que ya no vive, no hieren sus ojos la dulce luz?” Dante tarda en contestar y, del silencio, el padre deduce erróneamente que su hijo no vive y se dobla hasta la tumba lleno de dolor. Farinata permanece impassible y más bien prefiere retomar la conversación sobre política, pero Dante se siente culpable de no haber contestado a tiempo, “quedando impresionado por la desaparición de Cavalcante. Quiere que se elimine el obstáculo que le impidió responder a Cavalcante” (Gramsci, 1981, p. 229). Según Della Volpe, la tensión dramática se encuentra precisamente en ese “tuvo”: “sobre el ‘ebbe’ [tuvo] cae el acento estético y dramático del verso y ese es el origen del drama de Cavalcante [...] y aquí está la catarsis” (Gramsci, 1981, p. 228; Della Volpe, 1965, p. 203). Así se transmuta en poesía un momento histórico que, en realidad, solo sirve de mediación para un resultado dramático. Gramsci avisa en concreto sobre la “superficialísima” interpretación política del episodio:

La repetición de la vieja cuestión: ¿Dante fue güelfo o gibelino? [...] En realidad, Dante, como él mismo dice, ‘tomó partido por sí mismo’: él es esencialmente un ‘intelectual’ y su sectarismo y su partidismo son de orden intelectual más que político. (Gramsci, 1981, p. 234)

Desde la afinidad ideológica, Gramsci sí que percibe, en ocasiones, valores culturales positivos en algunos “movimientos” y “programas” estéticos. Por ejemplo, en *De Sanctis*, que “luchó por [...] una alta cultura nacional, en oposición a los vejstorios tradicionales, la retórica y el jesuitismo” (Gramsci, 1981, p. 102). También en esa línea, su atención se dirige al dramaturgo Luigi Pirandello, “en quien prevalece el valor cultural sobre el valor estético” (p. 103), por cuanto su influencia:

Ha sido más grande como ‘innovador’ del clima intelectual que como creador de obras artísticas: ha contribuido mucho más que los futuristas a ‘desprovincializar’ al ‘hombre italiano’, a suscitar una actitud ‘crítica’ moderna en oposición a la actitud ‘melodramática’ tradicional y decimonónica. (Gramsci, pp. 103-104)

Pero nada de ello es, en realidad, estéticamente relevante por muy loable que sea desde el punto de vista del compromiso social (Gramsci, 1966, p. 22). Un ejemplo anterior a los Cuadernos es la interpretación del futurismo en *L’Ordine nuovo*, donde Gramsci le reconoce una concepción

Netamente revolucionaria, absolutamente marxista. [Si la cultura] no puede ser reorganizada por el poder obrero según un plan [...] ¿Qué queda por hacer? Nada más que destruir la forma presente de civilización [...], destruir jerarquías espirituales, prejuicios, ídolos, tradiciones anquilosadas. [Es decir] cuando apoyaban a los futuristas, los grupos obreros [...] apoyaban la historicidad, la posibilidad de una cultura proletaria creada por los obreros mismos. (Gramsci, 1996, pp. 20-22)

A partir de ahí, la valoración en los Cuadernos de otros exponentes modernistas como Strapaese, o las revistas *La voce* y *Lacerba*, depende de en qué medida son eficaces en el combate contra el *passatismo* o tradicionalismo cultural, que Gramsci percibe como inestimable instrumento político (cfr. Gramsci, 1981) [20].

4. Conclusión. Estética y hegemonía

¿Qué implicaciones tiene el estudio de la estética de Gramsci para una valoración general de su filosofía, con el objetivo de establecer los términos de la relación entre arte y política? Este trabajo solo tiene un carácter preliminar del que obtener sugerencias para el desarrollo futuro de criterios aplicados a la crítica y la historia del arte. Aunque en este momento, al menos, también podríamos adelantar cómo puede articularse la estética

gramsciana con las interpretaciones contemporáneas dominantes del conjunto de su pensamiento, que en la actualidad —en el ámbito de la izquierda— se concentran en la política y la lucha por la hegemonía en particular (tomada esta, bien como explicación de la forma de ejercer el poder en el contexto del capitalismo occidental, bien como estrategia de un movimiento político alternativo).

Cabe recordar aquí que Gramsci aplica el concepto de “hegemonía” en los Cuadernos al análisis histórico de las democracias parlamentarias del XIX en Francia e Italia. Citando a Perry Anderson (1981) “a los mecanismos de la dominación burguesa sobre la clase obrera en una sociedad capitalista estabilizada” (p. 13), donde el poder se ejerce mediante una combinación de hegemonía y coerción. A partir de ahí, Anderson identifica “cultura” exclusivamente con “dominación cultural” (p. 69). Chantal Mouffe (1991), igualmente, busca elucidar los términos en los que Gramsci examina el carácter operante de la superestructura, para definir “el terreno de la lucha ideológica entre las dos clases que se enfrentan por la hegemonía” (p. 216). Aunque quizá sea Ernesto Laclau quien proporciona la más exacta definición formal de la hegemonía, expandiendo el concepto desde la explicación histórica a la teoría política, como dirección de un conjunto social compuesto por diferentes elementos que acceden al reconocimiento público a través de la mediación de un elemento dirigente que, en el proceso, se convierte en un particular universalizado, diferente de los particulares que representa. Esta operación, según Laclau, implica la necesidad de producir significantes tendencialmente vacíos que permitan al dirigente histórico (burguesía, clase obrera, etc.) tomar empíricamente la representación del universal (justicia, libertad, etc.). En todo caso, que el significante esté vacío implica que la recomposición de la fractura dirigente/dirigido e histórico/universal tiene lugar mediante un elemento retórico. Es decir, intuitivamente. Solo se puede enunciar metafóricamente: “es un objeto imposible que sucesivos contenidos contingentes intentan personalizar mediante desplazamientos catacrésicos” (Laclau, Butler y Žižek, 2000, p. 70)[21]. La motivación que inicia y sostiene la competición hegemónica, y el asentimiento que otorga el poder, dependen de una “inversión” donde se da de forma sentida y sintética la unidad entre particular y universal.

Aunque, de los argumentos ofrecidos en este trabajo, podríamos concluir que el razonamiento de Laclau parece incompleto e incluso una forma de teorizar la propaganda que no agota el pensamiento gramsciano sobre arte. Es cierto que el arte puede emplearse con la intención de crear una nueva civilización, aunque, en nuestra lectura, el ejercicio de delimitación conceptual entre estética y política que Gramsci lleva a cabo parece ir en otra dirección. No es solo que el arte le interese por sí mismo. La radical afirmación de su independencia respecto a las representaciones simbólicas hegemónicas también tiene una dimensión política, siquiera secundaria o de segundo grado, en el sentido en que de ella se deriva un corolario históricamente operante. Pues al delimitar el campo de la estética, la política se humaniza, esto es: aparece como mera práctica terrena carente de pasión, incapaz de sostener convicciones fuertes y verdades totales.

REFERENCIAS

- Ajello, N. (1979). *Intellettuuali e PCI. 1944-1958*. Laterza.
- Anderson, P. (1981). *Las antinomias de Antonio Gramsci*. Fontamara.
- Benjamin, W. (2006). El Origen del ‘Trauspiel’ barroco alemán. En *Obras Completas (Libro I/Vol 1)*. (pp. 219-449). Abada.
- Brunello, Y. (2009). Arte. En G. Liguori y P. Bozza. (Eds.), *Dizionario gramsciano* (pp. 49-51). Carocci.
- Butler, J. Laclau, E., y Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony and Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Verso.
- Caronna, M. (1982). Il concetto di storia in Benedetto Croce. Enrahonar: Quaderns de Filosofia, 3, 67-73. Clausen, J. S. (1973). Antonio Gramsci e il concetto di nazionale-popolare. *Revue Romane*, 8, 45-56.
- Croce, B. (1902). *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Sandron.

- Croce, B. (1921). *Materialismo storico ed economia marxistica*. Laterza.
- Croce, B. (1924). Storia economico-politica e storia etico-politica. *La Critica*, (22), 334-341.
- Croce, B. (1947). Lettere dal carcere. *Quaderni della critica*, (8), 86-88.
- Croce, B. (1948). Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce. *Quaderni della critica*, (10), 78-79.
- Croce, B. (1949). Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura. *Quaderni della critica*, (13), 95-96.
- Croce, B. (1950). Notizie e osservazioni. *Quaderni della critica*, (17-18), 228-234.
- Dal sasso, R. (1969). Método de lectura. En A. Badiou, y L. Althusser. (Eds.). *Materialismo histórico y materialismo dialéctico* (pp. 73-76). Pasado y Presente.
- Della volpe, G. (1965). Aspectos de la estética en la obra de Gramsci. En P. Togliatti y G. Della Volpe. (Eds.). *Gramsci y el marxismo* (pp. 202-206). Proteo.
- Frosini, F. (2006). Immanenza e materialismo storico nei Quaderni del carcere di Antonio Gramsci. *Quaderni materialisti*, 5, 149-160.
- Gerratana, V. (1952). De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci? *Società*, VIII(3), 497-512.
- Gramsci, A. (1952). *Letteratura e vita nazionale*. Einaudi.
- Gramsci, A. (1966). Marinetti rivoluzionario? En *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo 1921-1922* (pp. 20-22). Einaudi.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Einaudi.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Gruppi, L. (1972). *Il concetto di egemonia in Gramsci*. Editori Riuniti.
- Luporini, M. (1995). Alle origine del nazionale popolare. En G. Baratta y A. Catone. (Eds.). *Antonio Gramsci e il progresso intellettuale di Massa*. Unicopoli.
- Mouffe, Ch. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. En H. Suárez (Ed.). *Antonio Gramsci y la realidad colombiana* (pp. 167-222). Foro Nacional por Colombia.
- Paladini Musitelli, M. (2009). Letteratura artistica. En G. Liguori y P. Bozza (Eds.). *Dizionario gramsciano* (pp. 460-462). Carocci.
- Rifkin, A. (2017). Can Gramsci Save Art History? Traditional Art History. Some Aspects of the Problem. En S. Edwards (Ed.). *Communards and Other Cultural Studies. Essays by Adrian Rifkin* (pp. 52-57). Haymarket Books.
- Sereni, E. (1949). Acta sin título de la Comisión Cultural del Comité Central del PCI. Comité Central del PCI, Milán, 19 de octubre de 1949.
- Seroni, A. (1965). La distinción entre 'Crítica de arte (Estética)' y 'Crítica de la política'. En P. Togliatti, C. Luporini y G. Della Volpe (comps.). *Gramsci y el marxismo* (pp. 207-214). Proteo.
- Voza, P. (2009). Estetica. En G. Liguori y P. Bozza. (Eds.). *Dizionario gramsciano* (pp. 285-286). Carocci.
- Zhdanov, A. (2008). La literatura soviética es la más ideológica, la más vanguardista del mundo. En J. J. Gómez. (Ed.), *Crítica, tendencia y propaganda*. Textos sobre arte y comunismo (p. 72). ISTPART.

NOTAS

[1] Este trabajo ha sido financiado con el proyecto de investigación Biografía colectiva y análisis prosopográfico más allá del Parlamento del MICIU (PGC2018-095712-B-100) y por el Gobierno Vasco a través del Grupo de investigación Biography & Parliament (IT-1263-19).

[2] Se manejan indistintamente las ediciones italiana y española de los Cuadernos de la cárcel. Asimismo, todas las traducciones son propias.

[3] Para una definición resumida de la distinción en Gramsci, cfr. la entrada "arte" redactada por Yuri Brunello (Liguori y Bozza, 2009, pp. 49-51). Pasquale Voza (Liguori y Bozza, 2009, p. 285) subraya, por otra parte, que el término "estética" tiene en Gramsci un significado específico relacionado expresamente con la estética idealista de Croce.

[4] Encargada por el PCI a Felice Platone, 1948-1951, para la Editorial Einaudi: Letteratura e vita nazionale, Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura, Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce, Passato e Presente, Sul Risorgimento, Note sul Machiavelli, sulla politica e sullo stato moderno.

[5] En aquellos años, "totalitarismo" como opuesto a "liberalismo" cfr. Croce, 'Messaggio di Croce per la indipendenza della cultura,' "Risorgimento liberale", 13 de abril 1948, en Ajello, 1979, p. 167.

[6] cfr. las reseñas de Croce entre 1947 y 1950 en Quaderni della critica.

[7] cfr. Croce, 1921; 1902.

[8] "El mismo método especulativo no es futilidad, sino que ha sido fecundo en valores 'instrumentales' del pensamiento en el desarrollo de la cultura [...] que la filosofía de la praxis se ha incorporado (la dialéctica, por ejemplo). El pensamiento de Croce debe pues, por lo menos ser apreciado como valor instrumental, y así puede decirse que ha atraído enérgicamente la atención sobre la importancia de los hechos de cultura y de pensamiento en el desarrollo de la historia, sobre la función de los grandes intelectuales en la vida orgánica de la sociedad civil y del Estado, sobre el Momento de la hegemonía y del consenso como forma necesaria del bloque histórico concreto" (Gramsci, 1981, pp. 134-135). Para los términos de la controversia sobre estética entre Croce y Gramsci, (cfr. Brunello en Liguori y Bozza, 2009, pp. 49-51).

[9] La traducción es propia.

[10] El comentario, no obstante, parece mostrar las contradicciones de Croce, más que tacharlo de filofascista. Gramsci sabía que Croce había promovido el Manifiesto de intelectuales antifascistas (1925) como respuesta al Manifiesto de intelectuales fascistas de Gentile.

[11] La traducción es propia.

[12] La traducción es propia.

[13] Gramsci anticipa así la búsqueda de "un carácter diferencial, técnico-semántico y no metafísico de la obra de arte" (Della Volpe, 1965, p. 206).

[14] Gramsci, 1981, p. 50.

[15] Maria Bianca Luporini ha situado el empleo gramsciano del término en el pensamiento nacionalista romántico ruso de principios del XIX. De "pueblo" (narod) viene narodnicestvo, una herramienta para la acción social del intelectual, lo distintivo de su aproximación a lo popular. Pushkin creía que la narodnost de un escritor era una cualidad que solo podía ser apreciada por sus compatriotas, mientras que para otros lectores no existía o se consideraba un defecto, un síntoma de particularismo. Después, en los pensadores democráticos revolucionarios de alrededor de 1860, tiene lugar un divorcio semántico entre la palabra que designa el elemento nacional: Nacional'ny', (del francés Nationale), y Narodny, el elemento popular (cfr. Luporini, 1995, p. 44).

[16] Brunello (citado en Liguori y Bozza, 2009) es un ejemplo contemporáneo de la opinión contraria, que supone que Gramsci considera a De Sanctis un modelo de crítica literaria correcta desde la perspectiva de la filosofía de la praxis. Seguidamente intentaremos matizar esta afirmación en discusión con Seroni.

[17] Puede tomarse la interpretación de Seroni sobre el modelo desanctiano de Gramsci como la "oficial" dentro del PCI. Ya en el inicio de los proyectos de publicación de los Cuadernos, Emilio Sereni (1949) responsable de la Comisión Cultural, pensaba que Gramsci debería ser "traducido" al comunismo. Este pasaje en particular de Letteratura e vita nazionale es extensamente citado por los autores comunistas. Cfr. Valentino Gerratana, para una exposición detallada de la relación Gramsci-De Sanctis en polémica con Croce: "Se podría demostrar fácilmente cómo la relación entre De Sanctis y la cultura socialista italiana es de la misma naturaleza y tiene el mismo desarrollo que el pensamiento democrático ruso del XIX y la cultura socialista soviética" (Gerratana, 1952, p. 499).

[18] cfr. Zhdanov, 2008, p. 72.

[19] cfr. Gramsci, 1981, pp. 233 y ss.

[20] Por citar un desarrollo contemporáneo, la New Art History británica nos parece una réplica más contemporánea del modo en que se relaciona el arte moderno con la política. Un ejemplo es uno de sus fundadores, Adrian Rifkin, y la forma en que reinterpretaba en los ochenta el formalismo norteamericano según categorías gramscianas (cfr. Rifkin, 2017, pp. 57-68).

[21] La traducción es propia.