

Notas sobre literatura y marginación: siglo XIX

Francisco Caudet

Universidad Autónoma de Madrid

Juan Goytisolo escribía en 1972, en su prólogo a *Obra inglesa* de José María Blanco White:

"La historia de la literatura española está por hacer: la actualmente al uso lleva la impronta inconfundible de nuestra sempiterna derecha. El destino póstumo del expatriado español José María Blanco White (1775-1841) podría servir de ilustración, en efecto, del funcionamiento de los mecanismos de represión y censura que determinan la escala de valores del país según la óptica de nuestros programadores culturales. ¿Qué sabe el lector español hoy (1972) de él y su obra? [...] Lo hemos dicho en varias ocasiones y no nos cansaremos de repetirlo: en España no sólo se heredan propiedades y bienes; de generación en generación se transmiten igualmente criterios y juicios [...] Los mismos programadores del consumo interior que por espacio de décadas han privado al público de la Península del acceso a una obra de la magnitud de *La Regenta* siguen actuando con un autor como Blanco White sin que nadie o casi nadie proteste o se escandalice. ¿Por qué? Porque, como dijo Cernuda, 'en España las reputaciones literarias han de formarse entre gente que, desde hace siglos, no tiene sensibilidad ni juicio, donde no hay espíritu crítico ni crítica, y donde, por lo tanto, la reputación de un escritor no descansa sobre una valoración objetiva de su obra'" (1974: 3-5).

Juan Goytisolo acierta, desde luego, al detectar y denunciar el mal, por demás archiconocido, que caracteriza históricamente a la cultura española. Sus palabras sobre la suerte de Blanco White sirven además para introducirnos en la maldición que ha caído sobre otros muchos escritores españoles. Pero cuando Juan Goytisolo plantea el porqué de esta constante histórica y cita, a modo de respuesta, a Cernuda, no profundiza en las motivaciones últimas. Para poder hablar de "espíritu crítico" o de "valoración objetiva de una obra" – como hace de la mano de Cernuda – habría que dejar bien sentado que tales premisas no se pueden dar en una sociedad fundada tradicionalmente en la persecución y opresión de los menores brotes de disidencia, de cuanto se acerque o sea expresión auténtica del peligroso, por lo que había que mantenerlo alejado, "vicio de pensar". Sin embargo, el propio Juan Goytisolo, al comparar su caso de escritor condenado con el de Blanco White, apunta una explicación en este

sentido, pues llega a hablar de que ambas situaciones (la de Blanco White y la suya) son "demostración de la perenne inquina de la España oficial a los escritores que, libres de los chantajes e hipnosis del caldo de cultivo nacional, cometen el imperdonable delito de pensar y escribir por su cuenta" (1974: 43).

Pero, insisto de nuevo, estos delitos lo son porque han existido, sucesivamente en nuestra historia, unas estructuras de poder que no han tolerado la expresión individual. De esta manera, se han ido creando, a lo largo de los años, unos comportamientos sociales y unos mecanismos de control que han ocupado el espacio que debería haber correspondido ocupar a una producción cultural emancipadora, autónoma y libre. La cultura en la España moderna ha solido ceñirse a lo que Lucien Goldmann (1971: 8-9) ha llamado "conciencia real", es decir, una conciencia restrictiva y imaginativa. Por tanto, humillada y servil. Todo lo que ha supuesto salirse de esta conciencia ha significado caer en la herejía, en la persecución y en la más inflexible condena.

Nos acercamos así a una zona, situada extramuros de la barbarie oficial, que el poder se ha encargado de calificar de heterodoxa y que nosotros preferimos llamar marginal.

Marginal sería, por consiguiente, la obra de creación rechazada o condenada por el Estado, por la crítica oficial o paraoficial. Marginal sería también la crítica que se ha propuesto, en las pocas ocasiones que históricamente ha sido factible, romper el cerco de hierro de los críticos serviles. Marginal sería por consiguiente lo opuesto a la conciencia real, una aspiración a la definición que Sánchez Vázquez da de la "utopía".¹ Es decir, marginal sería la conciencia posible, la "zugerechnetes Bewußtsein" lukacsiana.² Esta conciencia posible supone una transformación de lo real, la transmisión de una serie de conceptos y formas que deberían ocupar el espacio de la conciencia real, arriesgándose a imaginar un futuro, a permeabilizar unos contenidos utopizantes, a crear las bases para una inflexión del presente. Aquí estoy empleando unos términos que niegan la cultura estática y cerrada, que corresponde a la conciencia real, y a la vez estos términos van definiendo la cultura marginal, contestataria y activa, transformadora, la que es propia de la conciencia posible. La vida cultural ha de aspirar, se deduce de lo dicho, a la capacidad y a la responsabilidad de activar las conciencias individuales en el marco de una necesaria e inseparable meta de transformación social. Lucien Goldmann, hablando específicamente de la "création littéraire", dice que ésta debe desempeñar en la sociedad dos funciones esenciales:

"Elle doit, d'une part, non pas refléter la conscience collective ou enregistrer simplement la réalité, mais, en créant sur le plan imaginaire un univers dont le contenu peut être entièrement différent du contenu de la conscience collective, et dont la structure est cependant apparentée et même homologue à la structuration de cette dernière, aider les hommes à prendre conscience d'eux mêmes et leurs propres aspirations affectives, intellectuelles et pratiques.

Elle fournit, d'autre part, en même temps aux membres du groupe sur le plan de l'imaginaire une satisfaction qui doit et qui peut com-

penser les multiples frustrations causées par les compromissions et les conséquences inévitables imposées par la réalité" (1971: 97).

La obra literaria, como toda obra verdaderamente de cultura, ha de tender a un encuentro de la vida individual con la colectiva; y ello a través del mecanismo imaginario-creador. Una sociedad cerrada y represiva no puede, en consecuencia, desarrollar una cultura auténtica, pues su naturaleza será constante y pertinazmente infrin-gida desde el poder con dictados y represiones ortodoxos. La profilaxis del poder omnipresente ahoga la creación y la producción cultural. Así aparece la expresión marginal, la cultura subterránea. Frente a la cultura de la obediencia se erige la cultura de la desobediencia. Frente a una cultura que se escribe dentro de unos límites acotados emerge otra cultura que se escribe en los márgenes del papel, en ese espacio perentorio y peligroso en donde se expresan las conciencias desajustadas con el sistema cultural oficial. Pero, de este modo, esas conciencias marginales y desajustadas entran en una dialéctica con la cultura oficial, negándose a someterse a la fetichización del poder. Theodor W. Adorno, en *Crítica cultural y sociedad*, ha sido tajante: "Dialéctica significa intransigencia contra toda cosificación" (1973: 24).

Para mí no es suficiente, aun siendo muy importante, recuperar autores marginados o marginales, etapas culturales enteras que han sido oficialmente tergiversadas o preteridas, etc. etc. Porque debe atañernos, todavía más, la identificación y examen de la dialéctica que estas obras o etapas culturales han establecido con la cultura oficial, con la cultura cosificadora y enajenadora. Esta dialéctica supone un intento implícito de rebeldía e intransigencia con el *status quo* cosificador y enajenador, con la ideología del poder entronizado. Desde la casi impotencia de los márgenes se asedia al fetichismo del poder y al desorden que el poder, bajo apariencia de orden, patrocina e impone.

No deja de ser significativo que el "hombre del subsuelo" de Dostoyevski³ sea ante todo un ejemplo, que habría de hacer escuela, del individuo neurotizado por el orden establecido, pero que, a pesar de su condición, se rebela desde el subsuelo, desde la marginación, contra ese orden. Su rebelión está en correspondencia con la definición de dialéctica dada por Adorno, es decir, su rebelión es una "intransigencia contra toda cosificación".

La genealogía del "hombre del subsuelo" dostoyevskiano es larga. Pensemos en Villaamil de Galdós, en Bardamu de Céline; en Jake Barnes de Hemingway, en Stephenwolf de Hesse, y en otros tantos personajes de Kafka, Sartre, Camus, Genet, Koestler ... A pesar de las diferencias que pueda haber entre estos personajes, todos se rebelan contra las normas y mecanismos de las sociedades en que viven y contra las fuerzas que las sostienen: dioses, gobiernos, ejércitos, trabajo, mundo de los negocios, medios de comunicación, burocracia, educación, etc. Pero notemos que si estas rebeldías suponen la autodestrucción, es igualmente cierto que también son un ataque contra el poder y sus aliados. Marginados por un mundo utilitario y uniformador, desde el subsuelo, se rebelan, y su deseo irracional de destrucción es la afirmación de la conciencia posible y la renuncia a aceptar el mundo tal como está establecido.

En la primera mitad del siglo XIX tenemos unos testimonios, ejemplos entre otros muchos, que ponen de manifiesto esta lectura del subsuelo, de las relaciones entre lo marginal y el poder. El 6 de mayo de 1836, escribía Larra en *El Español*, comentando el famoso folleto de Espronceda contra Mendizábal:

"El escritor debe insistir y remitir a la censura tres artículos nuevos por cada uno que le prohíban; debe apelar, debe protestar, no debe perdonar medio ni fatiga para hacerse oír: en el último caso debe aprender de coro sus doctrinas y, convertido en imprenta de sí mismo, propagarlas de viva voz; sufrir, en fin, la persecución, la cárcel, el patíbulo si es preciso; convencido de que el papel de redentor sólo puede ser puesto en ridículo por el vulgo necio que no comprende su sublimidad" (1979: 807).

Cecilio Alonso señala, refiriéndose a este texto, lo siguiente:

"No es descabellado suponer que Larra no alude aquí al *vulgo iletrado*, que al escribir *vulgo necio* está pensando en la burguesía acomodaticia que jamás comprendió la complejidad de su pensamiento político-literario. Porque aunque Larra escribe a propósito de Espronceda, verdaderamente está ofreciendo una imagen de su propio desgarró espiritual, de su *incapacidad* para integrarse en aquella sociedad mutilada" (1971: 53).

Con aquella sociedad mutilada de la época, Larra ensaya, sin embargo, una dialéctica, aunque en muchos momentos la desesperación y el fracaso, la total enajenación y la más absoluta marginación, aparecen como la realidad contundente. Al final de su vida escribió las tan traídas y llevadas palabras ("Horas de invierno", diciembre 1836):

"Escribir como escribimos en Madrid es tomar una apuntación, es escribir en un libro de memorias, es realizar un monólogo desesperante y triste para uno solo. Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno ni siquiera para los suyos; ¿quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí?"⁴

Pero Larra, aunque llegara a hacerlo a veces con estas desesperadas tonalidades, *escribía*, es decir, buscaba entablar esa dialéctica del individuo con la colectividad, del individuo marginado con el poder; y lo hacía aun cuando el poder quería reducirlo a comparsa de su neurotizante y cosificadora ortodoxia. Así es que Larra podría decirse que pertenece a la estirpe del "hombre del subsuelo" de Dostoyevski.

Espronceda, contemporáneo de Larra, es otro autor que habría que estudiar bajo el prisma que vengo proponiendo. Hay, en especial, una frase de Espronceda que nos da

idea de cómo intuyó que la violencia, cuyo monopolio ha sido y es siempre del poder, debía pasar a quienes eran por éste marginados. La frase a que me refiero es: "¡Pueblos!, todos sois hermanos; sólo los opresores son extranjeros" (Alonso 1971: 29). Espronceda proponía un cambio de papeles, llamando "extranjeros", o sea "marginados" a los que ostentaban el poder y, desde él, siendo minoría, marginaban al pueblo en su totalidad, a la mayoría. Si Espronceda exaltó el yo, también se ocupó de

"lo marginado que el tiempo y el espacio desechan: el reo, el pirata, el amor avasallador en duelo con la muerte [...] Espronceda ataca la aristocracia y se conduce de los siervos y los marginados. Rompe lanzas por la igualdad, la libertad y la fraternidad; pero también huye a la fantasmagoría y al sueño como rompeolas contra el mundo" (Blanco Aguinaga *et al.* 1981: 106 y 109).

Como contrapunto de lo que representan en la dialéctica con el poder Larra y Espronceda, se debe mencionar a un contemporáneo de ellos, Mesonero Romanos, paradigma del escritor integrado en el poder. En un cuadro titulado "Contrastes", afirmaba Mesonero Romanos:

"No concluiríamos nunca si hubiéramos de trazar uno por uno todos los tipos antiguos de nuestra sociedad, contraponiéndolos a los nacidos nuevamente por las alteraciones del siglo. El hombre, en el fondo, siempre es el mismo, aunque con disfraces en la forma..." (Blanco Aguinaga *et al.* 1981: 114).

Acercándonos ahora más a la segunda mitad del siglo XIX, tiene interés también mencionar el folletín y los primeros pasos que se dieron entonces hacia la construcción de la novela realista. Pensemos en Juan Martínez Villergas, autor de *Los misterios de Madrid* (1845-1846); en Ceferino Treserra, autor de *Los misterios del saladero* (1860); y sobre todo en Wenceslao Ayguals de Izco, autor de *María o la hija de un jornalero* (1845-1846) y de *Pobres y ricos, o la bruja de Madrid* (1849-1850). Estos autores, entre otros, contribuyeron con sus folletines a que el costumbrismo evolucionara hacia el realismo. Además de la función estética de contribuir a la aparición del realismo en la novela, el folletín tuvo una función social, por la que precisamente fue atacado, esgrimiéndose contra él toda suerte de argumentos derogatorios. La misma suerte le cupo a la novela realista, pues era entendido que al igual que el folletín, acumulaba demasiados "detalles groseros y de mal gusto", y referencias "al mundo obreril y marginado", dando "testimonio del presente tumultuoso" (Blanco Aguinaga *et al.* 1981: 118). Todos esos factores contribuyeron a que se rechazara en España a Hugo, a Balzac y a Dickens, por poner tres ejemplos representativos, aduciendo que eran escritores peligrosos para la moral pública. Y es que, en definitiva, se identificó al realismo "con las ideas democráticas y con las huestes del primer socialismo" (Blanco Aguinaga *et al.* 1981: 118). Resultaba a muchos imposible

segregar, por tanto, las ideas políticas de las estéticas. No tiene pérdida el comentario de Alarcón en *El sombrero de tres picos*:

"¡Dichosísimo tiempo aquel en que nuestra tierra seguía en quieta y pacífica posesión de todas las telarañas, de todo el polvo, de toda la polilla, de todos los respetos, de todas las creencias, de todas las tradiciones, de todos los usos y de todos los abusos santificados por los siglos! [...] ¡Dichosísimo tiempo, digo [...], para los poetas especialmente, que encontraban un entremés, un sainete, una comedia, un drama, un auto sacramental o una epopeya detrás de cada esquina, en vez de esta prosaica uniformidad y desabrido realismo que nos llegó al cabo de la Revolución Francesa! ¡Dichosísimo tiempo, sí! ..." (1982: 59-60).

La mayoría de los escritores realistas acusaron, de forma directa o indirecta, a la aristocracia, a la burguesía y al clero de oprimir a los indefensos. De sus cuadros costumbristas-realistas "surge la idea de que la ignorancia, los bajos salarios y la explotación son los responsables de la mala vida" (Blanco Aguinaga et al. 1981: 118). El impacto del primer socialismo utópico en estos autores realistas fue grande. Por otra parte, hay que recordar que el realismo fue también adoptado por autores reaccionarios, asimilados al poder, como Fernán Caballero. Mas los límites de su realismo estaban condicionados por su ideología.

Presenta una relevancia particular el caso de Bécquer. A pesar de su ideología conservadora, creó un mundo lírico que suponía un reto para la ideología utilitarista burguesa de su época. El caso de Bécquer debería tratarse siguiendo el análisis que Theodor W. Adorno hizo de la poesía de Valéry:

"Me será permitido recordar mi afirmación que atribuye al sospechoso artista y esteta Valéry más profunda comprensión de la esencia social del arte que a la doctrina de la aplicación práctico-política inmediata del mismo. Pues la teoría del arte comprometido o engagé, tal como circula por todas partes, se coloca por encima – sin verlo – del hecho, ineliminable en la sociedad del trueque, de la extrañación entre los hombres así como entre el espíritu objetivo y la sociedad que él expresa y juzga. Esa teoría pretende que el arte hable directamente a los hombres, como si en un mundo de universal mediación fuera posible realizar inmediatamente lo inmediato. Con ello precisamente degrada la palabra y forma al nivel de meros medios, a elemento del contexto de influencia, a manipulación psicológica, y mina la coherencia y lógica de la obra de arte, la cual no puede ya desarrollarse según la ley de la propia verdad, sino que tiene que seguir la línea de mínima resistencia de los consumidores" (1973: 194-195).

A finales del siglo XIX, bajo una cobertura cientifista, aparece un ataque programado contra la figura del delincuente, contra el prototípico enemigo de las virtudes burguesas. Hay una transposición en el delincuente de todo lo que era rechazado por el hombre burgués. El delincuente será un ejemplo superior del hombre marginado. El lenguaje cientifista de un Lombroso es explotado por la misma burguesía que marginaba, que repudiaba toda contravención de sus valores. Además, con ese lenguaje cientifista era legalizada cualquier violencia contra el criminal, contra el prototipo de lo marginal. En la morfología física de ciertos individuos, la burguesía veía la explicación de las desviaciones hacia la delincuencia y el crimen. Los correctivos eran así justificados.

Luis Maristany, en *El gabinete del doctor Lombroso*, tras resumir las tesis lombrosianas, añade:

"Pero Lombroso proyectó también sus extremas ideas médicas al examen de otras figuras que, si bien ajenas a la delincuencia común, compartían con ésta su carácter supuestamente enfermizo y una posición social más o menos marginada: así vio, por ejemplo, al revolucionario y al artista ..." (1973: 14).

Del artista y del revolucionario se ocupó Lombroso en su libro *El hombre de genio* (1889). Según él, el genio era casi siempre "una psicosis degenerativa del grupo epiléptico" (Maristany 1973: 52). Sus ideas tuvieron un gran eco en Max Nordau quien aplicó sus tesis al arte y literatura modernos en el libro *Degeneración*.⁵ La Pardo Bazán recogió la polémica que resultó de estas tesis en *La nueva cuestión palpitante*.⁶ Al arte y a la literatura modernos se les empezó a dar calificativos morales con la finalidad de descalificarlos, tachándolos de malsanos, enfermos, degenerados, decadentes, etc. Luis Maristany apunta que las implicaciones de la tesis lombrosiana de la enfermedad del genio es

"la autosatisfacción más o menos consciente que cierta mentalidad filisteas de la época pudo sentir de sus propias instituciones democráticas y de evolucionar con ellas en una línea de progreso o sin necesidad de rupturas, de revoluciones" (1973: 59).

Y Luis Maristany, más adelante, se refiere a la figura del delincuente, diciendo que ésta

"contravenía de pleno un principio estimado ya entonces universal y sagrado: el tributo debido a la *sociabilidad*, deuda inferida de concebir a la sociedad como una voluntad común, como un organismo justo y armónico, a cuyo título se estigmatizaría de decadente o enferma toda forma de disidencia [...] Identificó (Lombroso) lo común con lo normal y montó una teoría criminalista que entraña, en su base, una humanidad escindida en dos clases: frente al común de ella,

seres integrados, honestos, sociables, sanos y normales, una minoría o reducido gremio de los asociales, marginados y enfermos ..." (1973: 85).

El artista y el hombre de letras iban siendo incluidos en el grupo de los marginados, a los que Lombroso había clasificado dentro de la categoría genérica de los delincuentes. Se estaban sentando las bases de un programa de descalificación y persecución administrativa del intelectual. Alfonso Sastre, en *Lumpen, marginación y jerigonça*, ha hecho recientemente estas observaciones con evidentes referencias a su caso personal, que remiten a todo lo expuesto hasta aquí y muestran, a la vez, la continuidad del proceso que nos ha ocupado:

"La verdadera marginación empieza con el talento del escritor – y con sus consiguientes actitud y actividad *subversivas* – y esta marginación no se produce, precisamente, en términos sociales: *populares*; dado que el "pueblo" – y no digamos la clase obrera – está muy lejos de ese fenómeno e incapacitado, marginado como se halla él mismo, para marginar a un escritor o a un artista, seres constitutivamente "extraños" para él: que viven fuera de su alcance práctico y teórico: *en otro mundo*. La marginación como *operación* se produce, pues, en términos administrativos o sea estatales (censura), y por el "mundillo" crítico-artístico (ostracismo), con lo que el efecto social y final es la muerte del escritor radical ..." (Sastre 1980: 49).

NOTAS

- 1 Véase Sánchez Vázquez (1975: 20) "... si la utopía es una idea no realizada, también es una idea que se aspira a realizar, aunque el resultado del proceso de realización sea el fracaso o la impotencia".
- 2 Véase Goldmann (1971: 8) "J'ai traduit en français par "conscience possible" un terme familier de la littérature marxiste allemande, le *Zugerechnetes Bewußtsein*".
- 3 Sobre el libro de Dostoyevski, *Apuntes del subsuelo* (1864) y el tema del subsuelo en épocas posteriores, cf. Abood, (1973).
- 4 Véase Blanco Aguinaga et al. (1981: 105) "¿Quiénes, en efecto, son ya para Larra "los suyos"? No es extraño que, según se ha dicho, parezca en "Horas de invierno" haber perdido para siempre su anterior fe en la misión pública de su escritura. Y en otro lugar anota: "inventas palabras y haces de ellas sentimientos, ciencias, artes, objetos de existencia. [...] Y cuando descubres que son palabras, blasfemas y maldices".
- 5 *Degeneración* (en alemán *Entartung*), de M. Nordau, fue traducido al español por N. Salmerón y García en 1902.
- 6 E. Pardo Bazán publicó en *El Imparcial*, entre mayo y diciembre de 1894, una serie de artículos que tituló *La nueva cuestión palpitante*. En ellos abundan las referencias a Lombroso y especialmente, a Nordau.

BIBLIOGRAFIA

Abood, Edward

1973 *Underground Man*. San Francisco: Chandler & Scharp.

Adorno, Theodor W.

1973 *Crítica cultural y sociedad*. Barcelona: Ariel.

Alarcón, Pedro Antonio de

1982 *El sombrero de tres picos*. Madrid: Cátedra.

Alonso, Cecilio

1971 *Literatura y poder*. Madrid: Comunicación.

Blanco Aguinaga, Carlos, et al.

1981 *Historia social de la literatura (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia.

Blanco White, José María

1974 *Obra inglesa*. Juan Goytisolo (ed.). Barcelona: Seix Barral.

Goldmann, Lucien

1971 *La création culturelle dans la société moderne*. Paris: Editions Danöel.

Larra, Mariano J. de

1979 "El Ministerio de Mendizábal, folleto de don José de Espronceda". En *Artículos de Costumbres*, Barcelona: Bruguera.

Maristany, Luis

1973 *El gabinete del doctor Lombroso*. Barcelona: Anagrama.

Sánchez Vázquez, Adolfo

1975 *Del socialismo científico al socialismo utópico*. México: Era.

Sastre, Alfonso

1980 *Lumpen, marginación y jerigonça*. Madrid: Legasa Literaria.