

LA CRÍTICA LITERARIA MARXISTA

Julio Rodríguez Puértolas
Universidad Autónoma de Madrid

Como ha dicho el crítico inglés Terry Eagleton con palabras que quien esto escribe hace suyas,

El marxismo es un asunto altamente complejo, y no lo es menos ese sector del mismo conocido como crítica literaria marxista. Sería por lo tanto imposible en este breve estudio hacer otra cosa que tratar unos cuantos temas básicos y plantear algunas cuestiones fundamentales (...). He intentado presentar el asunto tan claramente como me ha sido posible, si bien esto, dadas las dificultades, no es tarea fácil¹.

Tarea, por otro lado, cada vez más acuciante, ya que en los últimos años se ha visto la utilización de «nuevos instrumentos para reprimir la Historia»². Pues como dijera Trotsky, «el invocar las normas abstractas no es un error filosófico desinteresado, sino un elemento necesario en la mecánica de la engañifa de clase»³.

Karl Marx y Friedrich Engels, los fundadores del socialismo científico, no articularon su pensamiento estético en un estudio concreto, pero salpicaron sus obras de observaciones y comentarios acerca de la cuestión, llegando en algunos casos a hacer auténtica crítica literaria. Por otro lado y como veremos, explicitaron algunas ideas básicas que serían desarrolladas posteriormente, y que constituyen en buena medida el fundamento de la crítica literaria marxista, ideas que no pueden entenderse correctamente dissociadas de la teoría general del marxismo: la de la producción y sus relaciones, del materialismo histórico y de la lucha de clases. Las relaciones de producción son las relaciones materiales, objetivas, que se dan en toda sociedad, independientes de la conciencia del hombre, y que se van estableciendo entre los individuos durante el proceso en que se crea el producto social. Esas relaciones se basan en las relaciones de propiedad sobre los medios de producción. Por otro lado, los modos de producción son formas históricamente condicionadas, cada una de las cuales constituye la base determinante del régimen social del momento histórico; de ahí provienen, además, las ideas dominantes del momento y la superestructura, como vamos a ver.

1. BASE Y SUPERESTRUCTURA

Se hace preciso distinguir entre *base* y *superestructura*. La primera (llamada también estructura) es el conjunto de relaciones de producción que constituye la organización económica de la sociedad en un momento histórico dado, pues cada formación económico-social tiene una base determinada, a la cual corresponde una estructura correlativa. La superestructura es el conjunto de ideas e instituciones características de un momento histórico dado, conjunto originado como consecuencia de unas ciertas relaciones de producción o base. Figuran en ese conjunto las concepciones políticas, jurídicas, morales, religiosas, filosóficas y

¹ Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1976, vi.

² Terry Eagleton, «The Idealism of American Criticism», *New Left Review*, agosto, (1981), pág. 59.

³ León Trotsky, *La era de la revolución permanente*, Madrid, Akal, 1976, pág. 430.

estéticas. Esos elementos, llamados también formas de conciencia social, reflejan de un modo u otro las relaciones económicas, la estructura de la sociedad, unas de manera inmediata (política, leyes...), y otras de manera mediata (filosofía, estética...). La superestructura, si bien determinada por la base, posee una cierta independencia en su desarrollo, no es un reflejo mecánico de esa base, e incluso, a la inversa, puede influir eficazmente sobre ella, en una característica y compleja relación dialéctica. Con el fin de situar adecuadamente tan importante cuestión, acudamos en primer lugar a lo dicho por Marx:

En la producción social de su vida, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad; estas relaciones de producción corresponden a un grado de desarrollo determinado de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la cual se eleva una superestructura jurídica y política y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres lo que determina la realidad, sino, por el contrario, es la realidad social la que determina su conciencia (...). Con el cambio de la base económica, toda la enorme superestructura es más o menos lenta o rápidamente conmovida⁴.

Acerca de las relaciones de base/superestructura, señala Engels que «la economía no crea nada directamente en este terreno, pero determina la clase de modificación y el desarrollo de la materia intelectual existente»⁵. Esa relación entre base y superestructura es precisamente *dialéctica*, es decir, nada mecánica, contra lo que han llegado a pensar por un lado los marxistas «vulgares» y por otro los interesados enemigos del marxismo, también «vulgares» por lo general. En efecto, Marx y Engels han insistido en el hecho de que la superestructura deriva en última instancia de las condiciones económicas⁶, de que los hombres hacen su propia Historia, pero en condiciones determinadas⁷. Mas también es cierto que de modo especial Engels hizo hincapié en que se entendiera correctamente la cuestión:

Según la concepción materialista de la Historia, el factor determinante en la Historia es, *en última instancia*, la producción y la reproducción de la vida real. Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca otra cosa. Si alguien quiere deformar esta afirmación hasta decir que el factor económico es el *único* determinante, transforma esta proposición en una frase vacía, abstracta, absurda. La situación económica es la base, pero las diversas partes de la superestructura (...) ejercen igualmente su acción sobre el curso de las luchas históricas y determinan de manera preponderante la *forma* en muchos casos⁸.

Queda así claro el carácter en verdad dialéctico de la relación base/superestructura, y la relación de los fundadores del socialismo científico contra el mecanicismo y la deformación economista. Mas conviene insistir en ello, toda vez que se trata de uno de los puntos clave de la teoría marxista y también uno de los más sistemáticamente deformados, así como fundamental para las cuestiones artísticas y literarias. Al respecto dice Lukács, recogiendo las ideas de Marx y Engels:

⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Revival, 1964, pág. 38.

⁵ *Ibid.*, págs. 49-50.

⁶ *Ibid.*, págs. 42-43, 56.

⁷ *Ibid.*, págs. 52, 109.

⁸ *Ibid.*, págs. 51-52.

De esta básica afirmación el materialismo vulgar infiere la tesis mecánica y falsa, deformadora y confusoria, de que entre la base y la superestructura existe una simple relación causal en la cual la base es sólo causa y la superestructura es sólo efecto (...). La dialéctica niega que exista en alguna parte del mundo una relación causa-efecto puramente unilateral (...). El que ve en las ideologías el producto mecánico pasivo del proceso económico que constituye su base, no entiende absolutamente nada de la esencia y la evolución de las ideologías mismas, y no está representando al marxismo, sino una caricatura de marxismo⁹.

Al llegar aquí no conviene olvidar las críticas que Adorno hiciera de las teorías de Benjamin, quien veía una relación excesivamente simplista entre base y superestructura, buscando analogías entre hechos económicos y hechos literarios¹⁰. Por otro lado, Jakubowsky¹¹ hace una importante distinción en el campo de la superestructura, partiendo de Plejanov¹² y modificándolo al propio tiempo. Así, distingue entre: 1) Base económica o estructura: nivel económico. 2) Orden político y jurídico que corresponde a la base: nivel político-jurídico, es decir, el Estado. 3) Las superestructuras ideológicas que «coronan el edificio», esto es, el nivel ideológico, que incluye las manifestaciones artísticas y literarias. Añade Jakubowsky que «cada forma de Estado segrega las ideologías que le corresponden y que constituyen una parte esencial de su existencia»¹³. La superestructura, en fin –como ya vimos-, y más aún la ideología, si bien *en última instancia* depende de la base económica, es relativamente autónoma, independiente. Pero como indica Lukács,

De ello no se sigue que la convicción subjetiva de que cada esfera de la vida espiritual se desarrolla por sí misma sea una mera ilusión (...). Engels ha escrito sobre esta cuestión: «Las gentes que suministran esto (los productores ideológicos) pertenecen a su vez a determinadas esferas de la división del trabajo, y tienen la impresión de sí mismos de estar trabajando un terreno independiente»¹⁴.

El propio Stalin distinguía con toda claridad la especificidad económica de la base de las particularidades específicas de la superestructura, las cuales «consisten en que ésta sirve a la sociedad con ideas políticas, jurídicas, estéticas y otras, y crea para la sociedad las correspondientes instituciones políticas, jurídicas y otras»¹⁵. Pero de las relaciones del arte y la literatura con la ideología, y de la autonomía relativa de ese arte y esa literatura, se hablará más adelante. Avancemos, en todo caso, que creer en la total autonomía de las superestructuras, y con ellas del arte y de la literatura, es la forma suprema de *ideología*, esto es, de la falsa conciencia creada e impuesta por la clase dominante de cada momento histórico determinado con el fin de asegurar la cohesión de la sociedad clasista y su dominio sobre ella.

Otras ideas complementarias de las anteriores es preciso asimismo tener en cuenta. Así la tan conocida frase de que «las ideas de la clase dominante son, en cada época, las ideas dominantes», esto es, que la clase «que es la potencia material

⁹ Geörgy Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966, pág. 234.

¹⁰ Cfr. Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, págs. 74-75.

¹¹ Franz Jakubowsky, *Las superestructuras ideológicas en la concepción materialista de la Historia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, págs. 64-65.

¹² Gueorgui V. Plejanov, *La concepción materialista de la Historia. El arte y la vida social*, México, Roca, 1973, págs. 44-68.

¹³ Franz Jakubowsky, *Op.cit.*, pág. 85.

¹⁴ Geörgy Lukács, *Op.cit.*, pág. 236.

¹⁵ José Stalin, *El marxismo, la cuestión nacional y la lingüística*, Madrid, Akal, 1977, pág. 134.

dominante de la sociedad, es igualmente la potencia espiritual dominante»¹⁶. Al nivel cultural, la clase dominante es la que «posee el control de la emisión y circulación de los mensajes verbales y no verbales constituidos de una comunidad»¹⁷. O la idea de que «la producción intelectual se transforma con la producción material»¹⁸, idea desarrollada por Marx en otro lugar, al tratar de cómo cambia el arte con el cambio de las relaciones sociales, de producción¹⁹. Y, en fin, el texto fundamental:

Quando se quiere examinar la relación entre la producción espiritual y la producción material, es ante todo necesario examinar ésta no como una categoría general, sino bajo una forma histórica determinada. Es así, por ejemplo, que al modo de producción capitalista corresponde otra especie de producción espiritual que al modo de producción de la Edad Media. Si no se examina la producción material bajo su forma histórica específica, es imposible obtener las características de la producción espiritual que le corresponde, y las relaciones de la una sobre la otra²⁰.

Así pues, es posible concluir por el momento que el arte, la literatura, es un fenómeno social que forma parte de la superestructura ideológica, en relación con otras manifestaciones de la misma, y en conexión íntima con la ideología de la clase dominante, tanto para aceptarla como para rechazarla, como habremos de ver.

2. TEORÍA DEL CONOCIMIENTO Y DEL REFLEJO

Todo lo anterior se halla relacionado con lo que se ha llamado la cuestión fundamental de la filosofía, y que al mismo tiempo constituye, según Lukács, la «tesis básica de la dialéctica»²¹ y según Balibar-Macherey, «la clave de la concepción marxista de la literatura»²², al propio tiempo que ha provocado una vivísima discusión en el ámbito del marxismo: la *teoría del conocimiento*. Es decir, la relación entre conciencia y existencia, que en términos artísticos conducirá a la compleja problemática de la *teoría del reflejo*. Hay que partir del libro de Lenin *Materialismo y empiriocriticismo*²³, publicado en 1909, cuyo denso contenido y para lo que aquí atañe podría resumirse en su parte más concreta del modo siguiente. Existe una realidad objetiva exterior al ser humano, el cual comienza por captar los elementos de esa realidad fenomenológicamente, de modo sensorial. Después, el ser humano es capaz de captar la relación existente entre los objetos, sus relaciones internas, con lo que se alcanza el nivel conceptual. Entre uno y otro momento de la captación de la realidad se pasa, obviamente, de lo cuantitativo a lo cualitativo. Tras ello surgen las conclusiones lógicas. Es decir: la percepción inmediata de la experiencia directa, a partir de lo cual se llega a la percepción de las relaciones internas y contradictorias de las cosas-en-sí (objetivas); un paso más consiste en la captación de los procesos dialécticos de una totalidad no fragmentada. Así que la realidad, la naturaliza, es precisa y objetivamente exterior

¹⁶ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, pág. 32.

¹⁷ Ferruccio Rossi-Landi, «Programación social y comunicación», *Casa de las Américas*, 78, (1972), pág. 35.

¹⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, pág. 36.

¹⁹ *Ibid.*, págs. 71.73.

²⁰ *Ibid.*, pág. 45.

²¹ Geörgy Lukács, *Op.cit.*, pág. 250.

²² Louis Althusser *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975.

²³ Vladimir Illich Lenin, *Materialism and Empiriocriticism*, Pekín, Foreign Languages Press, 1972.

al ser humano; esto es, existen una realidad y una verdad objetiva «la primera premisa de la teoría del conocimiento es la sensación»²⁴. Existe, además, una verdad absoluta, que se va accediendo a través de una cadena de verdades relativas, verdad y verdades, sólo asequibles por la vía de la práctica. Por otro lado,

La filosofía marxista sostiene que el problema más importante no radica en comprender las leyes del mundo objetivo y por lo tanto ser capaces de explicar éste, sino en aplicar el conocimiento de esas leyes, activamente, a cambiar el mundo²⁵.

Ello, de acuerdo con la famosa tesis XI sobre Feuerbach de Marx: «los filósofos no han hecho más que *interpretar* de diversos modos el mundo, cuando de lo que se trata es de *transformarlo*»²⁶. El crítico Tchang En-Tsé desarrolla asimismo el pensamiento de Lenin, el cual resume del siguiente modo:

Primero, el objeto del conocimiento, el mundo real, existe objetivamente; segundo, el pensamiento y el conocimiento teórico son el reflejo del mundo real; tercero, el pensamiento humano está en condiciones de reflejar fielmente el mundo real, y la verdad consiste en el conocimiento que refleja fielmente la realidad²⁷.

Añadamos que en este ámbito el marxismo se opone antagónicamente al relativismo filosófico característicamente burgués, como al dogmatismo²⁸.

Es ahora cuando podemos ocuparnos del *reflejo artístico*, mas señalaremos para empezar, que

En buena medida el término *reflejo* es desafortunado, ya que nos remite tradicionalmente a la imagen del espejo que reproduce «fotográficamente» lo que frente a él aparece, sin que entre dicho espejo y la realidad medie la visión subjetiva de quien *trabaja* directamente la realidad (reflejo cotidiano), de quien la *conceptualiza* de manera abstracta (reflejo científico) o de quien la transforma *estéticamente* (reflejo artístico)²⁹.

Es cierto que ni Marx, ni Engels ni Lenin hablaron de reflejo artístico como tal, pero también lo es que en los trabajos literarios de los tres se intuye de alguna manera tal idea. Como hemos visto, en ocasiones se reduce el reflejo artístico a la metáfora –confusa, errónea- del espejo. Mas como afirma Corradi, «no existe ojo ideal posible en una sociedad dividida por la lucha de clases»³⁰. Añade este mismo crítico que Marx luchó por romper la metáfora del espejo y por hallar un lenguaje más apropiado; he aquí un ejemplo característico:

Si en toda la ideología los hombres y sus relaciones se nos muestran de cabeza, como en una cámara oscura, el fenómeno responde a su proceso histórico de vida, de la misma manera que la inversión de los objetos en la retina responde a su proceso de vida físico³¹.

Mas toda actividad humana procede de la realidad y a la realidad conduce. Ello ocurre con los varios tipos de reflejo posibles ya mencionados: el cotidiano, el

²⁴ *Ibid.*, pág. 140.

²⁵ Mao Tse-Tung, *Selected Reading*, Pekín, Foreign Languages Press, 1971, pág. 76.

²⁶ Karl Marx y Friedrich Engels, *La ideología alemana*, México, Cultura Popular, 1974, pág. 229.

²⁷ Tchang En-Tsé, *Verdad y conocimiento*, Madrid, Akal, 1976, pág. 63.

²⁸ Para lo anterior, *Cfr.* Sebastià Serrano, *Literatura i teoria del coneixement*, Barcelona, Laia, 1978.

²⁹ Julio Rodríguez Puértolas, *Historia social de la literatura española*, I, Madrid, Castalia, 1982, pág. 24.

³⁰ Juan Eugenio Corradi, «Textures: Approaching Society, Ideology, Literature», *Ideologies and Literature*, 2, (1977), pág. 7.

³¹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1974, pág. 37.

científico y el artístico. Y en cada uno de ellos con particularidades propias, que, en el caso del artístico de manera especial, vienen marcadas por la subjetividad,

Pues nos hallamos ante la interpretación que el artista, el escritor, da a la vida que refleja, y respecto a la cual ofrece determinadas valoraciones ideológicas, expresando mediante la misma selección y enfoque de los hechos de la vida que representa, su actitud ideológica ante la realidad. Nos encontramos, por así decirlo, ante el contenido subjetivo de la creación artística³².

Lo cual lleva al importante asunto de las mediaciones y de las relaciones entre arte e ideología, de lo cual se tratará más abajo. Naturalmente, todo esto presupone que el arte es *una* forma de conocimiento, y que como tal refleja *de algún modo* la realidad. Así lo afirma Marx, Engels y Lenin en sus críticas literarias y artísticas: hacen notar el aspecto cognoscitivo del arte, unido a su aspecto ideológico. Las obras literarias «son formas de percepción, modos particulares de ver el mundo»³³, para Brecht la obra «no es sólo una bella apreciación acerca de un objeto real (...) ni tan sólo una bella apreciación sobre la belleza del objeto, sino también y ante todo, una apreciación del objeto, una explicación del objeto»³⁴. Ahora bien,

El arte sólo puede ser conocimiento (...) transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad, u obra de arte. El conocer artístico es fruto de un hacer; el artista convierte el arte en medio de conocimiento no copiando una realidad, sino creando otra nueva³⁵.

Lo que significa que la auténtica teoría marxista del reflejo en general y del reflejo artístico en particular rechaza directamente toda connotación mecanicista, desviación y peligro en que han caído no pocos, y que ha provocado, además, la negación de dichas teorías por abundantes críticos marxistas, que ven en ellas más sus posibles peligros que otra cosa. No es de extrañar, por lo tanto, que abunden los textos en que se pone de manifiesto ese antimeticismo. Pues la literatura «no se halla en relación reflectiva, simétrica y directa con su objeto; el objeto es deformado, refractado, disuelto»³⁶. O como dice Soutchkov:

El arte no se limita a la sola reproducción de la apariencia real y no tiene como único fin el de considerar sus propias creaciones como *analogías* de la realidad. No debe confundir sus obras con las del mundo exterior³⁷.

También el cubano Portuondo se refería a

la concepción estrecha del realismo como expresión suprema del arte, y de éste como simple reflejo de la realidad, que (...) pretendió confundir el quehacer estético con la pasiva función especular que Stendhal asignaba a la novela³⁸.

Incluso el propio Lukács, criticado en ocasiones por quienes ven en él una adscripción mecanicista a la teoría del reflejo, dejó bien clara su opinión al respecto al decir, por ejemplo, que la concepción dialéctica «subraya el carácter no

³² N. Timoféiev, *Fundamentos de la teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979, pág. 23.

³³ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 6.

³⁴ Bertolt Brecht, *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973, págs. 198-199.

³⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1965, págs. 35-36.

³⁶ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 51.

³⁷ Boris Soutchkov, *Les destinées historiques du réalisme*, Moscú, Progreso, 1971, pág. 5.

³⁸ José Antonio Portuondo, «Crítica marxista de la estética burguesa contemporánea», *Casa de las Américas*, 71 (1972), pág. 9.

mecánico, no fotográfico, del reflejo, la actividad propia del sujeto en la forma de planteamientos y problemas de la concreta construcción del mundo reflejado»³⁹.

Como se ha señalado más arriba, ante los peligros de una utilización mecanicista de la teoría del reflejo, y también acaso por una interpretación demasiado cerrada de la misma, una serie de críticos modernos se orientan hacia un concepto de arte y literatura como *producción*, de lo que se hablará después⁴⁰. Por otro lado, ya en 1964 decía Garaudy que el arte «es una forma de trabajo, pero de ningún modo una forma de conocimiento»⁴¹, tesis desarrollada después hasta el punto de afirmar que era preciso librar el marxismo del lastre de su interpretación cognoscitiva del arte⁴² y, por lo mismo, del concepto de reflejo. Algo parecido cabe decir de Fischer⁴³. Para Althusser⁴⁴ el arte es más que un reflejo pasivo de la experiencia humana, al tiempo que, para él, el conocimiento no es en sentido estricto sino conocimiento científico, despojando de tal carácter el artístico. En la misma línea contra la teoría del reflejo se hallan de un modo y otro, Posada, Eagleton, Williams, Jameson o Sinningen. Quizá haya sido Vernier quien haya explicitado con mayor claridad la posición crítica:

Podemos, en fin, preguntarnos (...) si la teoría del reflejo (...) debe ser mantenida, aunque sea con precisiones y matizaciones necesarias. Parece que, más bien que operatoria, sea molesta por las ambigüedades a que ha dado lugar y que continúa provocando (...) Tenemos más interés en conservar el elemento esencial, que es el de una dependencia del fenómeno literario respecto a la realidad de las relaciones sociales, que es su fuente, sin negarnos tampoco a la existencia de una imagen que ha tenido su utilidad, pero que se ha prestado a tantas deformaciones por las que se ha desfigurado⁴⁵.

En ocasiones se atribuye a la histórica polémica entre Lukács y Brecht –antes de la Segunda Guerra Mundial- el origen de las críticas marxistas contra la teoría del reflejo. Se ha llegado incluso a afirmar que el propio Brecht no aceptaba tal teoría. Se trata sin duda de una polémica de resultados riquísimos para el desarrollo de la estética marxista –como habremos de ver-, pero centrada básicamente en el concepto de realismo. Mas lo cierto es que tanto Lukács como Brecht eran partidarios de la teoría leninista del reflejo, si bien con notorias variaciones en el caso del segundo, que parece conveniente reseñar aquí. En efecto, Brecht señalaba que «si el arte refleja la vida, lo hace con espejos especiales»⁴⁶. Para Brecht, la base de la teoría del reflejo se halla en la dialéctica del reflejo y lo reflejado, que «es más bien el proceso de la mutua acción de lo uno sobre lo otro lo que origina el procedimiento del reflejo que Brecht describe como el realista»⁴⁷. Esto, resulta claro, se conecta con la técnica del distanciamiento teatral del propio Brecht y con su concepto no dogmático de realismo y de eficacia social del arte. Lukács, por su lado, se basa a lo que parece en una lectura demasiado rígida de *Materialismo y*

³⁹ Geörgy Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista*, Barcelona, Grijalbo, 1969, pág. 166.

⁴⁰ Cfr. Werner Wittenzwei, *Revolución y literatura. Relaciones entre tradición, revolución y literatura*, Madrid, Akal, 1979, pág. 161.

⁴¹ *Apud.* A. Zis, *Fundamentos de la estética marxista*, Moscú, Progreso, 1976, pág. 52.

⁴² Cfr. Roger Garaudy, *De un realismo sin riberas*, La Habana, Unión, 1964.

⁴³ Cfr. Ernst Fischer, *Arte y coexistencia*, Barcelona, Península, 1973; y *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1978.

⁴⁴ Cfr. Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 1974; y *Criticism and Ideology*, Londres, Greenwood, 1978.

⁴⁵ France Vernier, *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal, 1975, págs. 21-22.

⁴⁶ *Apud.*, Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 49.

⁴⁷ Werner Wittenzwei, *Op.cit.*, pág. 162.

empiriocriticismo –y, desde luego, en Hegel-, llegando a reducir «el concepto de realidad a la relación entre esencia y fenómeno»⁴⁸, relación que para Lukács era la de una unidad inseparable. Mas la contradicción en el seno de esa unidad es factor necesario de todo reflejo dialécticamente comprendido:

Si se compara con Brecht, los principales puntos débiles de la teoría lukacsiana del reflejo se ponen de manifiesto con especial claridad: le falta el elemento activo (...) En las obras de Lukács se habla casi siempre de la conciencia; pero el sujeto, como portador de conciencia, no está presente (...) El proceso de reflejo dialéctico se rebela contra la imagen en el espejo, contra la parcialización a una sola función⁴⁹.

Es probablemente de esta diferencia teórica y práctica acerca del reflejo en Lukács y en Brecht de donde han surgido las dos grandes corrientes marxistas actuales acerca de tal cuestión. Una, la que llega a negar –como dijimos- toda capacidad cognoscitiva y reflexionista al arte, orientándose más bien por el camino del arte como producción. Otra, la que sigue aceptando el carácter cognoscitivo y reflexionista del arte, con variantes y matizaciones, y sin caer en el dogmatismo estrecho y mecanicista, que suele coincidir –como veremos- con la teoría y la práctica del llamado realismo socialista. En este sentido, son de sumo interés las ideas de Trotsky acerca de la literatura y el arte. Distingue, en efecto, entre conocimiento científico y artístico, distinción basada en que el primero es básicamente objetivo y el segundo básicamente subjetivo. Así ocurre, por ejemplo, en el campo de la poesía, donde «lo que hay es una expresión del mundo a través de imágenes, no un conocimiento del mundo»⁵⁰. Debido a esa subjetividad artística, el famoso espejo no ofrece un reflejo exacto de la realidad, ni éste es estático ni mecánico. Pues

La creación artística, por supuesto, no es un delirio, pero es sin embargo una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte. Por fantástico que pueda ser el arte, no dispone de más material que el que le ha proporcionado el mundo tridimensional en que vivimos y el mundo más limitado de la sociedad de clases⁵¹.

Para Trotsky, en fin, hay que ocuparse del arte y de la literatura en tanto que tales, como una específica actividad humana, mas

tenemos, claro está, criterios de la clase que se aplican también al terreno artístico, pero esos criterios de la clase deben ser sometidos en este caso a una especie de refracción artística, es decir, que deben adaptarse al carácter absolutamente específico de la esfera de la actividad a la que los aplicamos⁵².

Es de estas y otras ideas de Trotsky de donde parte Macherey, quien acepta la metáfora del espejo modificándola. Se trataría así de que «el espejo opera una elección, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece»⁵³. Es un espejo quebrado, incluso, en ocasiones, opaco: «el espejo es expresivo tanto por lo que no refleja como por lo que refleja»⁵⁴. Se trataría, para Macherey, de que el arte, la literatura, más que imitar la realidad la *deforma* a través de esos elementos de la

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 163.

⁴⁹ *Ibid.*, págs. 165-166.

⁵⁰ León Trotsky, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza, 1973, págs. 69-70.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 94.

⁵² *Ibid.*, pág. 137.

⁵³ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspéro, 1974, pág. 143.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 151.

realidad no reflejados, *silenciados*. Señalemos, por último, que ya la Escuela de Frankfurt se iba despegando de la teoría del reflejo –al menos en parte- para acercarse al término de mediación y producción, a la función social del arte de modo específico, jamás negada, por otra parte, por marxista alguno.

3. MEDIACIONES

Vernier, que como hemos visto, se plantea serias dudas acerca de la teoría del reflejo artístico, se hace, sin embargo, una pregunta que abre un importante camino con sus posibles respuestas: «¿reflejo a los ojos de quién?»⁵⁵. Sin duda, a los ojos de quien percibe la realidad, en este caso los del artista. Ahora bien, de acuerdo con la famosa frase de Lenin «es imposible vivir en la sociedad y no depender de ella», bien sea para aceptarla, rechazarla o cuestionarla más o menos parcialmente. Hay que partir así de que el arte es portador de la ideología en toda sociedad dividida en clases –lo que veremos más adelante con algún detenimiento-, y que esa ideología presente en una obra de arte está en íntima relación dialéctica con la visión del mundo de su autor, esto es, con su visión personal de la realidad. En efecto, toda obra de arte es así «un cuadro subjetivo del mundo objetivo»⁵⁶. Por ello, en toda producto artístico puede hallarse «su aspecto objetivo, determinado por la propia realidad» y su aspecto subjetivo, «una interpretación de la vida que dimana de la concepción del mundo del artista»⁵⁷. Esa visión subjetiva de la realidad se produce como consecuencia de las *mediaciones*, de todo lo que se interpone entre la realidad objetiva y el observador, el artista aquí, lo cual puede englobarse en términos generales en la ideología dominante en la cual se halla inmerso el artista, inseparable, por otro lado, de su pertenencia a una clase o a otra. Vernier habla de este mecanicismo en los siguientes términos:

La naturaleza histórica de las diversas mediaciones, variables según las épocas y los modos de dominación de las ideologías dominantes, por las que pasan las relaciones de infraestructura, otros elementos de las superestructuras y el fenómeno literario en una época dada y en una sociedad dada. A partir de aquí es desde donde se podrán determinar las leyes que rigen estas relaciones⁵⁸.

Para Jameson, que ha tratado por extenso el tema⁵⁹, se trataría según lo ha visto uno de sus comentaristas, de que la obra de arte parte de una realidad social en la cual

la familia del «autor» media entre los conflictos de clase y las condiciones materiales y el propio autor, quien percibe así y retrata la realidad social de acuerdo con una psicología formada en la interacción entre la familia y las más amplias fuerzas sociales⁶⁰.

No es posible olvidar que en todo proceso de producción literaria hay que ejercer al menos dos tipos de selección, una, la primaria, de tipo lingüístico, y otra más general de elementos de la realidad histórico-social. En ambos casos, seleccionar

⁵⁵ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 20.

⁵⁶ A. Zis, *Op.cit.*, pag. 73.

⁵⁷ N. Timoféiev, *Op.cit.*, pág. 71.

⁵⁸ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 23.

⁵⁹ Cfr. Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981.

⁶⁰ Judith Kegan Gardiner, «How to Read as a Political Act», *In These Times*, págs. 18-19.

significa elegir, esto es, decidirse por ciertos aspectos lingüísticos y no por otros (y cada elemento de la lengua está cargado de significaciones ideológicas, como veremos), por ciertos aspectos del mundo exterior y no por otros. La selección depende así, por lo que se refiere a un escritor, de «su relación personal e ideológica con la Historia de su tiempo»⁶¹. Esa tarea de la selección subjetiva e ideológica de los materiales con los que trabaja un artista es lo que hace que el producto artístico sea irrepetible, como también lo es su autor:

Eso se debe a que en el planteamiento mismo del tema aparece ya el momento ideológico que da lugar a una diversa selección de material dentro de los límites del tema dado, a la representación de diferentes relaciones entre fenómenos, a la diversa valoración de éstos, etc.; y el propio «objeto del reflejo» adquiere diferente significación⁶².

Y por otro lado, en la producción de un autor (sin olvidar sus eventuales contradicciones, evolución y cambios personales a lo largo del tiempo histórico),

Observaremos un parecido, o más exactamente observaremos la unidad de las peculiaridades fundamentales artístico-ideológicas (ideas, temas, caracteres, argumentos, lenguaje) presentes en toda la producción del escritor. Esta unidad se llama habitualmente estilo del escritor⁶³.

Ahora bien, si es cierto que puede afirmarse que la clase social constituye la mediación primera de todo artista, y junto a ella dialécticamente el grado de aceptación o de rechazo de la ideología dominante –su grado de mediatización–, no es posible caer en el reduccionismo esquemático, mecanicista y antidialéctico de afirmar que el estilo es la clase. Así lo ha visto Trotsky:

«El estilo es la clase». Sin embargo, el estilo no nace con la clase, ni mucho menos. Una clase halla su estilo por caminos muy complicados. Sería muy sencillo que un escritor, por el mero hecho de que es un proletario fiel a su clase, pudiese instalarse en la encrucijada y declarar: «¡Yo soy el estilo del proletariado!»⁶⁴.

Eagleton ofrece un claro e ilustrativo ejemplo de lo anterior, que, pese a su extensión, parece apropiado transcribir aquí:

Una explicación «marxista vulgar» sobre *The Waste Land* de T.S. Eliot podría consistir en decir que el poema está directamente determinado por factores ideológicos y económicos, por el vacío espiritual y el agotamiento de la ideología burguesa provocada por esa crisis del capitalismo imperialista conocida como Primera Guerra Mundial. Esto significa explicar el poema como «reflejo» inmediato de tales condiciones; pero es claro que no tiene en cuenta toda una serie de «niveles» que «median» entre el texto mismo y la economía capitalista. No dice nada, por ejemplo, sobre la situación social del propio Eliot (...) No dice nada sobre formas más generales de esa ideología; nada de su estructura, contenido, complejidad interna (...) No dice nada sobre la forma y la lengua de *The Waste Land*, sobre por qué Eliot, a pesar de su extremado conservadurismo político, era un poeta *avant-garde* (...) La relación de *The Waste Land* con la Historia real de su época se halla altamente mediatizada; lo mismo ocurre con todas las obras de arte⁶⁵.

Según todo lo anterior, podríamos terminar esta exposición sobre las mediaciones del artista recordando lo dicho al respecto por Trotsky y Lukács, al margen de que más adelante tratemos específicamente del papel del crítico marxista. Para

⁶¹ Pierre Macherey, *Op.cit.*, pág. 143.

⁶² N. Timoféiev, *Op.cit.*, pág. 113.

⁶³ *Ibid.*, pág. 113.

⁶⁴ León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 120.

⁶⁵ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 14-16.

Trotsky, se trata de «analizar la individualidad del artista (esto es, su arte) en sus elementos constitutivos, y mostrar sus correlaciones»⁶⁶. Para Lukács, se trata del

análisis de la procedencia social y del rango social del artista, incluido simultáneamente en diversos sistemas de referencia social que se entrecruzan mutuamente (comunidad nacional y de lengua, comunidad social, profesional, religiosa, espiritual-intelectual, o político-ideológica)⁶⁷.

4. TENDENCIA

En relación con el tema de las mediaciones y del autor se halla sin duda la *teoría de la tendencia*, manifestada por Engels en varios textos suyos. La primera vez que se ocupa de tal asunto es en un artículo de 1851 en que critica bien irónicamente el movimiento literario llamado *La Joven Alemania* (1831-1835), entre otras cosas porque toda su producción «estaba llena hasta los bordes de la que llamaban “tendencia”, es decir, que manifestaban más o menos tímidamente un espíritu de oposición (...). Después se arrepintieron de sus pecados de juventud, pero no mejoraron su estilo»⁶⁸. Algo semejante, pero mucho más duro, dice Engels en 1884 con respecto a Jules Vallés, un «lamentable componedor de frases literarias que, falto de talento, se ha convertido en un extremista y se ha hecho escritor “tendencioso” para colocar así su mala literatura»⁶⁹. Más conocidas son las ideas de Engels manifestadas en dos textos posteriores. En 1885, comenta la novela histórica *Los viejos y los nuevos* de la socialista alemana Minna Kautsky, a la que critica por manifestarse en ella con toda obviedad las ideologías socialistas. Tras afirmar Engels que «no soy en manera alguna adversario de la poesía de tendencia como tal», y señalar que «tendenciosos» fueron Esquilo, Aristófanes, Dante, Cervantes, Schiller, los novelistas rusos y noruegos de la época, escribe:

Pero yo creo que la tendencia debe resaltar de la acción y de la situación, sin que sea explícitamente formulada, y el poeta no está obligado a dar al lector la solución histórica futura de los conflictos que describe (...) En mi opinión, una novela de tendencia socialista llena perfectamente su tarea cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales, rompe el optimismo del mundo burgués, constriñe a dudar de la perennidad del orden existente, aunque el autor no indique directamente la solución, aunque, dado el caso, no tome ostensiblemente partido⁷⁰.

Y en 1888 dice a Margaret Harkness, socialista inglesa, a propósito de su novela *City Girl*:

Estoy lejos de reprocharos el no haber escrito un relato puramente socialista, una «novela de tendencias», como decimos los alemanes, en que fuesen glorificadas las ideas políticas y sociales del autor. No es eso lo que pienso. Vale más para la obra de arte que las opiniones [políticas] del autor permanezcan escondidas. El realismo de que hablo se manifiesta aun fuera de las opiniones del autor⁷¹.

⁶⁶ León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 60.

⁶⁷ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, pág. 20.

⁶⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 126.

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 126.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 178.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 182.

Todo lo cual se resume en que las cuestiones ideológicas que el arte se plantea tienen que ser resueltas *artísticamente*, al igual que los problemas cognoscitivos⁷².

Ni Engels ni ningún otro marxista niegan la existencia de la tendencia en literatura; lo que él y otros muchos rechazan es que esa tendencia aparezca de manera explícita, de modo que pueda llegar a ser brutalmente ostentoso, hasta transformar la obra literaria en algo directamente político e incluso panfletario. Es precisamente esa obviedad de la literatura lo que ha provocado la transformación de la tendenciosidad en *partidismo*, en ciertos ámbitos del pensamiento estético marxista más rígido y probablemente más mecanicista. Básicamente, la cuestión parte del famoso texto de Lenin titulado «La organización del partido y la literatura del partido», de 1905. Se trata de un texto distorsionado habitualmente por quienes –gracias a esa distorsión– aceptan sin ambages la posición de la literatura partidista, y, en otro orden de cosas pero sin estrecha relación con lo anterior, defienden la teoría y la práctica del realismo socialista, como veremos. En el citado texto, Lenin trata de temas básicos de estética marxista, que han sido vistos así por Sánchez Vázquez:

Partiendo de la tesis enguelsiana del espíritu tendencioso de la obra artística, como condición interna de ella, Lenin subrayó el carácter de clase y la función social e ideológica de la literatura y el arte. Cuando ya está clara –con la aparición del marxismo– la perspectiva ideológica y social del proceso transformador de la sociedad, el artista que aspira a ligar su creación con la causa revolucionaria del proletariado asume conscientemente esa perspectiva e integra su esfuerzo creador en el marco de la revolución. La literatura tiene, en ese sentido, un carácter de partido (...) Tal era la parte medular del famoso artículo de Lenin⁷³.

Es cierto, además, que mucho de lo que dice Lenin ahí se refiere en concreto a la prensa y publicaciones del partido, y no exactamente a la literatura como tal. Escribe que

La literatura debe adquirir un carácter partidista (...). La literatura debe ser una *parte* de la causa proletaria, debe ser «rueda y tornillo» de un solo y gran mecanismo socialdemócrata, puesto en movimiento por toda la vanguardia consciente de toda la clase obrera. La labor literaria debe pasar a ser una parte integrante del trabajo organizado, coordinado y unificado del Partido Socialdemócrata⁷⁴.

Señala Lenin irónicamente a quienes se pueden escandalizar –en palabras muchas veces conscientemente olvidadas– pensando que la cita anterior significa negar la libertad de creación individual: «¡Tranquilizáos, señores! En primer lugar, se trata de la literatura del Partido y de su subordinación al control del Partido»⁷⁵. Pues lo que ocurre con la literatura es que

Sin duda, la labor literaria es la que menos se presta a la igualación mecánica, a la nivelación, al dominio de la mayoría sobre la minoría. Sin duda, en esta labor es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la imaginación, a la forma y al contenido. Todo esto es indudable, pero sólo se demuestra que la función literaria del Partido del proletariado no puede ser identificada mecánicamente con sus demás funciones (...). Estamos lejos de la

⁷² Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, pág. 44.

⁷³ *Ibid.*, pág. 18.

⁷⁴ Vladimir Illich Lenin, *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1971, pág. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, pág. 21.

idea de preconizar un sistema uniforme o una solución del problema mediante unas cuantas disposiciones reglamentarias⁷⁶.

Todo esto coincide con lo que el propio Lenin manifestó durante una conversación con Clara Zetkin, triunfante ya la Revolución de Octubre: «todo artista, todo el que se considera artista, tiene derecho a crear libremente según su ideal, sin depender de nada»⁷⁷. De estas tesis de Lenin

No podía deducirse, en modo alguno, una regimentación de la creación artística, una unificación de sus temas, formas, estilos, etc. (...). Lenin se atuvo siempre firmemente –no sólo en el plano teórico, sino también en el práctico– a esos principios. Sin embargo, interpretados sectaria y mecánicamente, con un espíritu normativo, como se interpretaron más tarde en los años del período estaliniano, habrían de conducir a resultados opuestos a los que buscaba Lenin: acercar el escritor a la vida, asegurar una perspectiva más clara y firme de la realidad y, finalmente, garantizar la verdadera libertad de creación⁷⁸.

Efectivamente, ni de la tesis de Lenin podían deducirse otras cosas que las por él manifestadas ni tampoco de las de Trotsky:

El arte debe seguir su propio camino y sus propios medios (...). El dominio del arte no es de aquéllos que deba quedar sujeto a las órdenes del Partido (...). En ningún caso el Partido puede tomar ni tomará la actitud de un círculo literario que simplemente lucha y compite con otros círculos literarios⁷⁹.

Con insuperable ironía defendía Brecht en los años cincuenta estas mismas ideas: «No es misión del Partido Marxista-Leninista organizar la producción de poesías como si fuera una granja avícola, pues de ser así las poesías se parecerían como un huevo a otro»⁸⁰. En relación con este asunto, el caso de un crítico como Lukács es en verdad espectacular. Cuando el joven Lukács, por breve tiempo, fue Comisario del Pueblo para Educación y Cultura de la República Soviética Húngara dirigida por Bela Kun, en 1919 declaró que su Comisariado no apoyará «oficialmente ninguna tendencia ni ningún partido», pues

El programa cultural comunista diferencia tan sólo entre buena y mala literatura, y no está dispuesto a condenar a Shakespeare o a Goethe porque no fueran escritores socialistas, como no está dispuesto a prostituir el arte al diletantismo en nombre del socialismo⁸¹.

Quien esto propugnaba en 1919 pasaría después a proponer incluso la sustitución del término *tendencia* por el de *partidismo*, ya en 1933. La lucha ideológica en torno a este fundamental problema fue decidida de modo definitivo y *oficial* en 1934, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. Desde entonces hasta hoy, junto a la teoría y a la práctica del llamado realismo socialista (del que se hablará más abajo), y pese a los cambios ocurridos en la Unión Soviética tras la muerte de Stalin, se ha mantenido allí el principio de «espíritu de partido en el arte», definido como «la expresión más completa de la orientación ideológica del arte; es la defensa de los intereses de una determinada clase social en el arte», pues la «ausencia de espíritu de partido en la obra de creación artística no es sino una

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 20.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 250.

⁷⁸ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, pág. 18.

⁷⁹ León Trotsky, *Literature and Revolution*, Ruedo Ibérico, 1957, pág. 218.

⁸⁰ Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 423.

⁸¹ Werner Mittenzwei, *Diálogos y controversias con Geörgy Lukács. La controversia de los escritores socialistas alemanes*, Madrid, Akal, 1979, pág. 19-20.

manera de encubrir el espíritu burgués de partido»⁸². Señalemos, en fin, que no puede confundirse el partidismo en el arte con el compromiso inicialmente existencialista de Sartre, quien dijera, entre otras cosas semejantes, que

El escritor debe comprometerse por completo en sus obras y no proceder con una pasividad abyecta, exponiendo sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con una voluntad decidida y con una elección, como esa empresa total de vivir que somos cada uno⁸³.

5- LO TÍPICO

Un concepto estético de gran importancia se halla también en los escritos de Marx y Engels, particularmente en este último: el de *lo típico*, imbricado profundamente en la cuestión del realismo. De manera simultánea y al propio tiempo independiente, Marx y Engels comentaron en sendas cartas de 1859 a Ferdinand Lassalle el drama histórico de éste *Franz von Sickingen*. Entre otras cosas Marx le dice a Lassalle que debería

shakespeareizar un poco más, pues considero como una gran falta tu *schillerización*, la transformación de los individuos en simples portavoces del espíritu del siglo (...) Por otra parte, lamento la ausencia de rasgos característicos en los personajes⁸⁴.

Lo que significa «shakespeareizar» y «rasgos característicos» queda más claro en la carta de Engels:

Los principales personajes representan efectivamente clases y corrientes determinadas y, por consecuencia, ideas determinadas de su época, y los móviles de sus actos no son las pequeñas pasiones individuales, sino la corriente histórica que los lleva (...). Esto va ligado a la manera de caracterizar los personajes (...). Me parece que el individuo se caracteriza no solamente por lo que hace, sino también por la manera como lo hace (...); podrías haber tenido más en cuenta el papel desempeñado por Shakespeare en la historia del drama⁸⁵.

Llegamos así al conocido texto de Engels sobre lo típico, en las ya citadas observaciones sobre Margaret Harkness:

Si algo encuentro que criticar, es únicamente que vuestro relato no sea suficientemente realista. El realismo, en mi opinión, supone, además de exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas.

Es por esto por lo que Engels, seguidamente, elogia el arte del reaccionario Balzac, que supo trazar un cuadro histórico correcto en sus novelas, pese a sus simpatías legitimistas. Veamos así, en los textos citados y particularmente en el tercero de ellos, que tipicidad y realismo son conceptos inseparables y, además, en íntima conexión con la cuestión ya vista del reflejo. Y ello porque como explica Lukács, quizá el crítico que más se haya centrado en esta cuestión,

El tipo se caracteriza porque en él confluyen en contradictoria unidad todos los rasgos salientes de la dinámica unidad en la cual la literatura auténtica da su reflejo de la vida; se caracteriza porque en él se entretajan en unidad viva esas contradicciones, las principales contradicciones sociales, morales y anímicas de una época (...). En la representación del

⁸² M. Rosental *et al*, *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Akal, 1975, pág. 150.

⁸³ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1957, pág. 63.

⁸⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, pág. 168.

⁸⁵ *Ibid.*, págs. 171-172.

tipo –en el arte típico- se unen lo concreto y la ley, lo permanentemente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo social general⁸⁶.

Veamos también cómo lo explica Brecht:

Son históricamente significativos (típicos) las personas y acontecimientos que, no siendo tal vez los más frecuentes por término medio ni los que más llaman la atención, son, sin embargo, decisivos para los procesos evolutivos de la sociedad. La elección de lo típico debe hacerse según lo que para nosotros es positivo (deseable) y según lo que para nosotros es negativo (indeseable)⁸⁷.

6. REALISMO

Al llegar aquí se impone detenernos en la cuestión del *realismo* en arte y en literatura, base tradicional de la estética marxista y origen también de uno de los más fructíferos enfrentamientos dentro del ámbito marxista. Se trata del de Lukács y Brecht a causa de sus contrapuestas posiciones en torno al realismo, e importante asimismo porque todo ello habrá que desembocar –como ya se mencionó y veremos- en el realismo socialista de modelo soviético. Es necesario recordar la bien conocida posición lukacsiana en cuanto al realismo en literatura, que él ejemplifica en la gran novela burguesa del siglo XIX europeo, y de manera particular en Balzac y más tarde en Thomas Mann, al tiempo que descalifica de la forma más rotunda los productos literarios modernos, considerados por él como decadentes y escasamente o nada «artísticos». Esto último puede verse en uno de sus juicios sobre el expresionismo, de 1934:

El expresionismo sólo es, sin duda alguna, una de las numerosas corrientes de ideología burguesa que más tarde desembocaron en el fascismo, y su papel de preparación ideológica no es mayor –ni tampoco menor- que el de otras corrientes de la época⁸⁸.

Se enfrenta también Lukács con el naturalismo, distorsión del realismo, y con lo que él llama «formalismo», esto es, la literatura moderna: la del expresionismo, Joyce, Kafka, Beckett, incluso ciertos dramas del propio Brecht. Pues si el naturalismo es, por su lado, una suerte de objetividad abstracta, el formalismo es una subjetividad abstracta: uno y otro, según Lukács, se apartan del verdadero realismo, que engloba lo correcto y lo general, la esencia y la existencia, lo típico y lo individual. Así resume un crítico los conceptos de Lukács en este ámbito:

Se deduce inequívocamente que el verdadero arte es, para Lukács, el arte realista, y que el realismo es la vara, el criterio para valorar toda realización artística cualquiera que sea el período en que surja o concepción del mundo que exprese (...). Lukács define de una vez y para siempre los límites del gran arte⁸⁹.

Durante los años treinta del presente siglo, Lukács polemizó vivamente con diferentes escritores y críticos marxistas, y ello desde varios frentes. Aparte de su choque con los «escritores proletarios» alemanes en la revista *Linkskurve*, entre 1929 y 1932, y con la novelista Anna Seghers, del cual emergió como representante oficial de la estética marxista según el modelo soviético, aunque

⁸⁶ Geörgy Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, pág. 249.

⁸⁷ Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 409.

⁸⁸ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, pág. 308.

⁸⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, págs. 40-41.

fuera muy cuestionado por otras razones, es el debate con Brecht lo más significativo y fundamental en torno a la cuestión del realismo. El dramaturgo alemán amplía los límites del realismo de la forma *realista*, pues

Realismo no equivale tampoco a exclusión de fantasía o inventiva. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista, porque muestra lo anticuado de la caballería y del espíritu caballeresco, y, sin embargo, nunca caballeros han luchado contra molinos de viento⁹⁰.

Pensaba Brecht, en efecto, que «en arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles»⁹¹. Para él, los escritores modernos, burgueses y decadentes no son despreciables artísticamente en modo alguno. Así, el *Ulises* de Joyce «constituye una obra de consulta imprescindible para los escritores»⁹² como compilación de distintos modos de observación, con el monólogo interior en primer lugar: «los escritores socialistas pueden llegar a conocer en estos documentos de la desesperación valiosos elementos técnicos de alta perfección»⁹³. Lo mismo dice Brecht sobre Kafka, quien, por otra parte

describió con espléndida fantasía los campos de concentración inminentes, la inseguridad jurídica inminente, la absolutización inminente del aparato estatal, la vida indolente de muchos individuos, guiada por fuerzas inabordables (...). En realidad estoy muy lejos de proponer aquí un modelo. Pero no me gustaría ver a este escritor puesto en el índice con todos sus defectos⁹⁴.

Y exclama Brecht:

¡No prediquéis con ademán de inhabilidad la única y verdadera manera de describir una habitación, no excomuniéis [*sic*] el montaje, no pongáis el monólogo interior en el índice!⁹⁵.

La posición de Brecht ante el arte moderno queda también explícita en sus juicios sobre la pintura abstracta. Le gustan, por ejemplo, los caballos azules pintados por Franz Marc,

los cuales han levantado más polvareda que los caballos de Aquiles. Y me fastidia que se grite a los pintores que no deberían pintar los caballos azules; no veo en ello ningún crimen, la sociedad soportará esta ligera deformación de la realidad⁹⁶.

En fin, si para Lukács era «formalista» -en sentido peyorativo- gran parte del arte y la literatura del siglo XX, para Brecht era «formalista» -también peyorativamente- el tipo de crítica lukacsiana y de otros marxistas que siguieron en su misma línea, llegando en ocasiones al dogmatismo más esquemático. El realismo no es fórmula ni receta; el modelo de Lukács es totalmente insatisfactorio. Pues para Brecht, realista significa

Aquello que descubre el complejo social / desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan / escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana / acentúa el momento del desarrollo / posibilita lo concreto y la

⁹⁰ Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 275.

⁹¹ *Ibid.*, pág. 406.

⁹² *Ibid.*, pág. 58.

⁹³ *Ibid.*, pág. 267.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 338-339.

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 213.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 192.

abstracción (...) Y permitiremos al artista que emplee ahí su fantasía, su originalidad, su humor, su sensibilidad. No nos apegaremos a modelos literarios demasiado detallados, no obligaremos al artista a técnicas narrativas demasiado definidas⁹⁷.

7. REALISMO SOCIALISTA

Las discusiones y polémicas mencionadas, las opiniones diversas y enfrentamientos teóricos y prácticos en torno a la cuestión del realismo refrenaban, sin duda, las varias corrientes artísticas que en la Unión Soviética se habían desarrollado a partir de la Revolución del 17. Lenin, como vimos, al igual que Trotsky, era partidario de la libertad en el arte, de la no existencia de normativas impuestas. Diferentes escuelas y tendencias, en efecto, desde el futurismo por un lado hasta el *Proletkult* por otro, florecieron en la Unión Soviética sin mayores problemas hasta 1928 –ya muerto Lenin–, coincidiendo con la puesta en marcha del Primer Plan Quinquenal. Mas en 1932 son disueltas las varias organizaciones de escritores y sustituidas por una sola Unión de Escritores Soviéticos, cuyo primer congreso tuvo lugar en 1934. Fue ahí donde se fijó oficialmente el *realismo socialista* como fórmula estética soviética, tras que Stalin dijera, en frase famosa, que los escritores son los ingenieros del espíritu. En los estatutos de la *UES* se decía que el nuevo método era capaz de «reflejar de un modo veraz e históricamente concreto la vida en su desarrollo revolucionario», y que los escritores soviéticos estaban unidos por la «actitud socialista ante la vida, el esfuerzo por participar activamente en la construcción del socialismo y por el partidismo comunista»⁹⁸. El teórico número uno del realismo socialista, Zhdanov, explicaba así en 1945 cuál era su misión:

El escritor debe educar al pueblo y armarlo ideológicamente. Al mismo tiempo que escogemos los mejores sentimientos y cualidades del hombre soviético y le revelamos su mañana, debemos mostrar a nuestro pueblo lo que no debe ser, debemos castigar los remanentes del ayer (...). Los escritores soviéticos deben ayudar al pueblo, al Estado, al Partido, educar a nuestra juventud en la plenitud de ánimo y en la confianza en sus propias fuerzas y en la falta de temor ante cualesquiera dificultades⁹⁹.

Poco cambió en este sentido la estética oficial soviética. Para comprobarlo bastaría repasar cualquiera de los libros teóricos publicados en la URSS. El realismo socialista es en buena medida consecuencia histórica del realismo crítico burgués. Mas como decía Brecht,

El paso de la novela realista burguesa a la novela realista socialista no es una cuestión puramente técnica ni formal, aunque tenga necesariamente que transformar a la técnica muchísimo. No puede ser que simplemente un estilo literario quede intacto del todo (en calidad de «el» estilo realista) y se cambie tan sólo, pongamos por caso, el punto de vista burgués por el socialista (es decir, proletario)¹⁰⁰.

Decíamos más arriba que las polémicas de los años treinta entre Lukács y otros marxistas de la época reflejan agudamente las varias opiniones y enfrentamientos acerca de la literatura en la URSS de aquellos momentos. Quizá sea en los escritos

⁹⁷ *Ibid.*, págs. 237-238.

⁹⁸ A. Zis, *Op.cit.*, pág. 268.

⁹⁹ A. A. Zhdanov y M. Gorki, *Literatura, filosofía y marxismo*, México, Grijalbo, 1968, págs. 97-98.

¹⁰⁰ Bertolt Brecht, *Op.cit.*, págs. 279-280.

de Brecht donde ello queda más patente, en torno siempre al realismo socialista. Escribe Brecht, por ejemplo:

Se ve que los camaradas rusos se ven obligados a librar sus batallas siempre en dos frentes por lo menos. Tienen que combatir el doctrinarismo estéril, abstracto, y tiene que plantar cara al naturalismo mecánico y sin compromiso¹⁰¹.

Años después, ya en 1953 y con referencia a la República Democrática Alemana, señalaba Brecht que la política cultural oficial «no daba a ver a los artistas un gran ideario, sino que les obligaba a tomárselo como cerveza agria»¹⁰². Mas no rechazaba Brecht los conceptos del realismo socialista como tal, sino su deformación esquematizada; en este sentido declaró taxativamente que «nuestro realismo socialista ha de ser a la vez un realismo crítico»¹⁰³. Más allá de consideraciones y tomas de posición políticas –inseparables, por otro lado, de lo aquí tratado-, lo cierto es que la fórmula soviética del realismo socialista impuesta en 1934 es fácilmente susceptible de ser calificada de dogmática, mecanicista, burocrática y directamente partidista, en su sentido más *duro*. Como ha dicho Benedetti, apelando a una opinión de *Che* Guevara, creer

que cierto *realismo socialista* es la única propuesta que puede enfrentarse a un arte elitario, es asimismo una tácita confesión de pobreza imaginativa. ¿Por qué pretender buscar –se pregunta el *Che*- en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?¹⁰⁴

8. FORMA Y CONTENIDO

Dentro de la estética marxista, y no sin íntimas relaciones con la cuestión del realismo y otras de las hasta aquí tratadas, es de importancia básica la de *forma* y *contenido* del producto artístico, así como sus relaciones. Dijo Marx en cierta ocasión no ciertamente hablando de arte, sino de leyes, pero con fórmula perfectamente aplicable a nuestro propósito, que «la forma no tiene valor si no es la forma del contenido»¹⁰⁵. Es decir, es el contenido ideológico, social, histórico, el que se materializa en una forma determinada y apropiada para expresarlo. Así, una forma artísticamente, literaria, es una forma social, o, como se ha dicho, «es una experiencia social solidificada»¹⁰⁶. La frase de Marx no es irrelevante en modo alguno en el ámbito artístico, pues, en efecto,

se define el contenido como el conjunto de elementos y procesos de un objetivo, y la forma como la conexión interna y modo de organización; en esta definición la obra de arte coincide con cualquier otro objeto, ser o proceso¹⁰⁷.

Por otro lado, de acuerdo con la concepción materialista, no hay formas artísticas – ni de ninguna clase- eternas e inmutables, sino *históricas*, y por lo tanto, cambiantes; en este sentido es revelador el paso, en la literatura europea, de la épica a la novela, y en el caso específico del castellano, el paso intermedio del

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 338.

¹⁰² *Ibid.*, págs. 418-419.

¹⁰³ *Ibid.*, pág. 420.

¹⁰⁴ Mario Benedetti, «El escritor latinoamericano y la revolución posible», *Casa de las Américas*, 79 (1973), pág. 141.

¹⁰⁵ *Apud.* Franz Jakubowsky, *Op.cit.*, pág. 77.

¹⁰⁶ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1978, pág. 181.

¹⁰⁷ Rafael Bosch, *El trabajo material y el arte*, México, Grijalbo, 1972, pág. 62.

romancero. Como decía Brecht, «únicamente los nuevos temas toleran nuevas formas; las exigen, incluso»¹⁰⁸. Así, la forma cambia históricamente cuando cambia el contenido histórico-social. Pero de la misma manera que en la Naturaleza y en la realidad histórico-social, económica, los contenidos suelen cambiar antes que las formas, así ocurre en el dominio del arte, lo que provoca de inmediato, que la adecuación forma/contenido no sea en modo alguno mecánicamente perfecta. Pues existe, por ejemplo, el caso de un artista que se «desvía» con respecto a las formas dominantes antes de tiempo, digámoslo así, del mismo modo que existen artistas retardatarios, apegados al uso de formas tradicionales ya periclitadas o en vías de extinción. Ello, sin duda, está en relación con el asunto de las mediaciones, ya tratado. Mas también puede ocurrir, como de hecho ocurre, que en el ámbito del arte se produzca una analogía con respecto a ciertas formas históricas:

Toda clase dirigente que se sienta amenazada intenta disimular el *contenido* de su dominación de clase y presentar su esfuerzo por salvar una forma anticuada de sociedad como la defensa de algo «eterno», inatacable y común a todos los valores humanos¹⁰⁹.

En este sentido es bien significativo, por ejemplo, lo ocurrido en España al finalizar la guerra civil de 1936-1939, cuando los vencedores, del mismo modo que impusieron su forma tradicional, «imperial», de sociedad, impusieron también una forma literaria equivalente, representada por el soneto y por lo que suele llamarse el «garcilasismo».

Lo cierto es que forma y contenido –como base y superestructura– son elementos dialécticamente inseparables de una unidad que en este caso se llama producto artístico; inseparables aunque discernibles y distinguibles al nivel de la crítica, claro está. Separar forma y contenido significa romper el mecanismo dialéctico y la unicidad y totalidad de la obra, que es en sí misma una realidad estructurada dialécticamente y que remite como tal, y según sabemos, a la realidad exterior y objetiva. Esa inseparabilidad, correctamente entendida, impide caer en dos extremos de signo contrario: el formalismo, que propugna la tesis de que el contenido existe en función de la forma, y el contenidismo del marxismo «vulgar», que sugiere que la forma es un mero artificio exterior impuesto al contenido. En esa delicada adecuación entre forma y contenido radica, precisamente, para muchos críticos, la base de lo que suele llamarse «obra maestra». Pero se trata de una adecuación

determinada por el hecho de que una nueva forma es descubierta, proclamada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interna, de la exigencia de una psicología colectiva, que, como toda psicología humana, tiene sus raíces en la sociedad¹¹⁰.

En este sentido, conviene añadir que la cuestión de forma y contenido reviste diversos aspectos según el dominio específico en que funcione. Así, en una teoría social de la literatura, forma sería el problema de las relaciones entre los modos sociales, colectivos, y los proyectos individuales. Todo lo cual envía, claro está, al ámbito de la ideología: «la forma en sí no es sino el trabajo del contenido en el

¹⁰⁸ Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 406.

¹⁰⁹ Ernst Fischer, *Op.cit.*, 1973, pág. 153.

¹¹⁰ León Trotsky, *Op.cit.*, 1957, pág. 233.

reino de la superestructura»¹¹¹. De ello, de las relaciones producto artístico/ideología, se dirá algo más adelante.

Es sin duda Lukács el crítico marxista que más se ha ocupado de la cuestión forma/contenido, centrándose de tal modo en la primera que ha llegado a ser acusado, como sabemos, de «formalista», y más aún al fijarse de modo particular en la forma novelística del siglo XIX como modelo del realismo. Quien dijera ya en 1909 que «lo verdaderamente social de la literatura es la forma»¹¹², casi cincuenta años después se defendía de sus acusadores afirmando que «de todos modos, un estudio especial de la forma no es en absoluto ocioso», por no estar «en contra del método del materialismo dialéctico e histórico»¹¹³. Sin duda, ello no conduce a caer en el exceso formalista. Goldmann sigue en ciertos aspectos a su maestro Lukács, aunque con las notorias modificaciones articuladas en su teoría del estructuralismo genético. Macherey, con su idea de la «forma descentrada», y Lotman¹¹⁴, con las aplicaciones de la semiótica soviética, han abierto nuevas perspectivas en este campo. Terminaremos este apartado mencionado a Eagleton, para quien, en efecto,

El texto establece una relación con la ideología por medio de sus formas, pero lo hace sobre la base del *carácter* de la ideología con la que trabaja (...). Al producir ideología, el texto le da [a ésta] una forma, pero esa forma no es meramente arbitraria (...). Pues la forma así dada se halla determinada en última instancia por la «forma» de la problemática en la cual opera el texto¹¹⁵.

Y dice Eagleton en otro lugar que la forma

es siempre una compleja unidad de por lo menos tres elementos: está en parte conformada por una historia literaria de las formas «relativamente autónomas»; cristaliza gracias a ciertas estructuras ideológicas y dominantes (...) y engloba una serie específica de relaciones entre el autor y el público¹¹⁶.

Todo lo cual lleva de nuevo a las relaciones de la literatura y sus formas con la ideología y la Historia (de que se tratará más adelante), a la comunicación con el público, a la «sociología» de la literatura.

9. «SOCIOLOGÍA» DE LA LITERATURA

La división del trabajo existente dentro de cada modo de producción es fundamental también para el arte y la literatura. La clase dominante en cada uno de esos momentos históricos, como señalan Marx y Engels, distingue «entre el trabajo directamente productivo, que es preciso organizar, y el trabajo que no es directamente productivo»¹¹⁷. Y continúan con un ejemplo:

¹¹¹ Frédéric Jameson, *Apud*. Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 22.

¹¹² Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, pág. 67.

¹¹³ Geörgy Lukács, *Op.cit.*, 1969, pág. 191.

¹¹⁴ Yuri M. Lotman, «El problema de una tipología de la cultura», *Casa de Américas*, 71 (1972), págs. 43-48.

¹¹⁵ Terry Eagleton, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, 1978, pág. 84.

¹¹⁶ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 26.

¹¹⁷ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 66.

Rafael, como todo artista, ha sido condicionado por los progresos técnicos del arte llevados a cabo antes de él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo en su país, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que el suyo estaba en relaciones. Que un individuo como Rafael pueda desarrollar su talento, depende completamente de la demanda, la cual, a su vez, depende de la división del trabajo y de las condiciones de educación de los hombres que de ellas se derivan¹¹⁸.

No es difícil comprender, en efecto, que a cada momento histórico-social corresponda –si bien no mecánicamente– una forma específica de arte, de artista y de relaciones entre éste, la clase dominante y su ideología y el público. Un repaso a la Historia y a la historia del arte y de la literatura lo demuestra con facilidad; recordemos, como ejemplo, en el paso del feudalismo al capitalismo renacentista, la sustitución del cliente colectivo (Iglesia, corte, municipio) por el cliente individual (noble, burgués, mecenas). Esa realidad de las relaciones cambiantes entre arte y sociedad, junto al desarrollo mismo de la propia sociología, ha producido la aparición de la llamada *sociología del arte* y de la literatura. La cual, por una parte, cayó de inmediato en el característico idealismo burgués, al considerar que el arte era «una forma de actividad autónoma vinculada a los solos aspectos inmutables y eternos del hombre, y que requería por esto un estudio enteramente desvinculado de toda problemática social»¹¹⁹. La otra línea tradicional de esta sociología es la positivista, representada paradigmáticamente por Escarpit, dedicado sobre todo al hecho de la difusión de la obra literaria «en una sociedad cualquiera sin que entre realmente en juego el principio de la producción y sin que, de hecho, se atiende a la obra literaria en cuanto tal»¹²⁰. Un tipo de sociología que incluye, por ejemplo y entre otras cosas, la procedencia social del escritor; su situación nacional, lingüística, profesional; el efecto de la obra en el público, su éxito; los lectores; el aparato cultural. Se trata, en cualquier caso, de «una versión adecuadamente domesticada y edulcorada de la crítica marxista, apropiada para el consumo occidental»¹²¹. Los métodos de Escarpit¹²² han sido desarrollados en grado sumo últimamente por la llamada «estadística». Tal positivismo ha sido superado en buena medida por el sociologismo estructural de Pierre Francastel¹²³, para quien en la creación artística existe «una creación colectiva e individual que se ejerce sobre la experiencia misma del hombre»; el arte sería así «una actividad necesaria y complementaria con todas las otras actividades humanas significativas», con lo cual, «la relación entre arte y sociedad es en tal sentido una relación real, dialéctica, viviente»¹²⁴.

También dentro del marxismo estricto se ha intentado crear una sociología del arte y de la literatura. Así Medvedev decía ya antes de 1934 que la «sociología» de la literatura tendría que referirse a

La vida concreta de una obra de arte en la unidad del desarrollo de un ambiente literario; el ambiente literario en el seno del proceso de generación del medio ideológico en el cual se

¹¹⁸ *Ibid.*, págs. 66-67.

¹¹⁹ Alfredo de Paz, «Sociología del arte y sociedad dividida», *Unión*, 2 (1970), págs. 160-161.

¹²⁰ Julio Rodríguez Puértolas, *Op.cit.*, I, pág. 32.

¹²¹ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 3.

¹²² Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, París, P.U.F., 1958 ; y Robert Escarpit *et al*, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

¹²³ Pierre Francastel, «La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'Art», *Ouvres*, II (1978), París, Conthier.

¹²⁴ Alfredo de Paz, *Art. cit.*, pág. 163.

inscribe; y finalmente, el medio ideológico en el proceso de generación del medio socioeconómico del cual está penetrado¹²⁵.

Mas en cualquier caso, hay diferencias notables entre el «sociologismo» del arte y la estética marxista. Si el primero reduce la obra a su condicionamiento, tras separar éste y la autonomía posible de aquélla,

nosotros pretendemos mantener los dos términos en su unidad dialéctica, no para empobrecer nuestra visión del arte, sino justamente para enriquecerla a partir de su condicionalidad. En suma, lo que para los sociólogos del arte es el punto de llegada, para nosotros no es más que el punto de partida¹²⁶.

Ese punto de partida, precisamente, o al menos uno de ellos, no es otro que el de considerar que el producto artístico en la sociedad capitalista es un auténtico objeto de cambio y no de uso meramente; el arte se transforma así en mercancía, análoga –pero no igual– al producto industrial, e inserta en la economía de mercado:

Lo que podría ser llamado el valor de uso en la recepción de los bienes culturales, es sustituido por el valor de cambio; al disfrute lo reemplaza el tomar parte y el estar al corriente, a la inteligencia la ganancia de prestigio. El consumidor se vuelve la industria en diversiones, a cuyas instituciones no puede sustraerse¹²⁷.

Es en este sentido como se aclara la conocida idea de Marx según la cual «la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción espiritual, como el arte y la poesía»¹²⁸. Mas conviene distinguir y no caer en esquematismos: esa hostilidad se refiere no a toda la producción artística bajo el capitalismo, «sino a aquélla a la cual se aplica la ley de la producción material capitalista, o sea, el criterio de productividad que rige para el trabajo asalariado»¹²⁹. Es así, dentro de tal ámbito, donde se desarrolla el proceso de relación autor/lector, por la vía de la distribución y el consumo, como otro resultado de la producción capitalista. Señalemos que, como se ha dicho, todo ello se reduce a un «binomio ideológico: producción/consumo, que oculta el de explotadores/explotados o el de productores/aprovechadores»¹³⁰. Esto es, que pretende ocultar la realidad de la lucha de clases en el mundo de lo literario.

En cualquier caso, toda esta problemática nos remite a una serie de importantes cuestiones interrelacionadas entre sí, siendo no la menor de ellas la del arte como *producción*, de lo que se hablará poco más abajo. Remite también a lo que se ha llamado por largo tiempo el «gusto» artístico, ideograma mixtificador que oculta también todo un entramado de condicionamientos sociales, ideológicos, como ha visto della Volpe¹³¹. Mas todo producto literario presupone, en cualquier caso, un lector; o espectador, en el caso del teatro. Hay quien llega a afirmar que «el destino del lector depende de los libros que lee»¹³²; Brecht decía, de manera

¹²⁵ V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, ed. Nueva York-Londres, Merlin, 1973.

¹²⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, pág. 99.

¹²⁷ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Nueva York, Seabury Press, 1972, pág. 170.

¹²⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 46.

¹²⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, pag. 216.

¹³⁰ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 60.

¹³¹ Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix-Barral, 1966, pág. 172.

¹³² A. Zis, *Op.cit.*, pág. 285.

líricamente expresiva y dirigiéndose al escritor: «No luchas tú solo, también tu lector lucha contigo, si le contagias el entusiasmo por la lucha. No sólo tú encuentras soluciones, también él las encuentra»¹³³. Ataca así Brecht a un concepto básico de la estética burguesa, que

contribuye a reforzar doblemente la estructura opresiva de la sociedad capitalista; además de comunicar representaciones ideológicas que legitimizan la división de la sociedad en clases, metacomunica, a través de la forma del mensaje, el modo en que deben relacionarse las clases, quiénes hacen y quiénes padecen la Historia¹³⁴.

Señalemos, con todo, que otros críticos marxistas rechazan que el lector sea el «último garante de la validez del texto», y reclaman la necesidad de «regresar al proceso productivo del texto mismo»¹³⁵. De ello, y de otros temas relativos al arte como producción, trataremos enseguida. Mas antes de ello no será ocioso recordar que en la «sociología» del arte y de la literatura, y repercutiendo notoriamente en su consumo y accesibilidad, intervienen de modo especial y definitivo los *aparatos culturales*. Dentro de lo cual es de radical importancia la articulación de la literatura en el aparato educacional, pues es ahí donde surge como más aparente la función ideológica de la literatura: la de reproducir las relaciones sociales del modo de producción dominante¹³⁶. Es fundamental cómo se maneja la literatura en varios niveles de la enseñanza; qué textos se estudian; qué textos se ignoran y se silencian, qué otros se elogian, qué otros se critican:

Desde la escuela primaria hasta la universidad, la literatura es un instrumento vital para la inserción de los individuos en las formas preceptuales y simbólicas de la formación ideológica dominante, y capaz de cumplir tal función con una «naturalidad», espontaneidad e inmediatez de experiencia de que no es capaz ninguna otra práctica ideológica¹³⁷.

Pues como se ha dicho, «nada se enseña inocentemente»¹³⁸. Es imprescindible comprender, en efecto, que los textos, la literatura, se utilizan con una extraordinaria técnica de enmascaramiento, como añade Vernier:

La clase dominante pretende siempre, por una transposición interesada, ponerse al servicio de los textos, esclarecerlos, interpretarlos, mientras que *los pone* a su servicio, primero, condicionando a todos los niveles su producción, luego, manipulándolos en su provecho¹³⁹.

10. ARTE COMO PRODUCCIÓN

Veamos, pues, la cuestión del *arte como producción*. Decía Marx que «un escritor es un obrero productivo, no porque produzca ideas, sino porque enriquece a su editor»¹⁴⁰. De este modo, el trabajo intelectual y artístico se integra

¹³³ Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 276.

¹³⁴ Néstor García Canclini, «Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano», *Casa de las Américas*, 89 (1997), pág. 114.

¹³⁵ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, pág. 86.

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 56.

¹³⁷ *Ibid.*, pág. 56.

¹³⁸ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 9.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 79. Cfr. Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 1974, y Louis Althusser et al, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975.

¹⁴⁰ Karl Marx, *Historia crítica de la teoría de la plusvalía*, I, México, FCE, 1945, pág. 176.

perfectamente –como ya vimos– en la economía capitalista. Falta un dato: «el producto sólo conoce su cumplimiento final en su consumo»¹⁴¹. Lo mismo ocurre con el objeto artístico, que crea su propio consumidor: «la producción, por tanto, no sólo produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto»¹⁴². Y un detalle: es perfectamente aplicable al arte-mercancía del capitalismo¹⁴³ lo que Marx dice sobre el fetichismo de la mercancía en *El capital*:

A primera vista parece como si las *mercancías* fuesen objetos evidentes y triviales. Pero (...) el carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter natural social de estos objetos (...). Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales, no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres (...). A esto es lo que yo llamo fetichismo¹⁴⁴.

Vemos así que el propio Marx sienta las bases para poder estudiar el arte como producción. Fueron los componentes de la Escuela de Frankfurt en la época de entreguerras quienes, aparte de algunos antecedentes en la entonces joven Unión Soviética, se interesaron en tal cuestión, desarrollando la teoría de que

el arte es producción porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo, para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con un orden económico vigente en cada sociedad¹⁴⁵.

Benjamin, Adorno y Brecht, en efecto, se ocuparon del arte como producción, en particular el primero de ellos en la teoría y el tercero en la práctica. Para Benjamin la cuestión no consiste, como suele hacerse, en averiguar cuál es la posición del arte en conexión con las relaciones de producción de su época, y más específicamente en la época contemporánea, la de la reproducción mecanizada del arte. Benjamin defiende la idea de que toda forma de producción, también la artística, depende de ciertas técnicas que son parte de las fuerzas productivas, y que engloban una serie de relaciones sociales entre el productor artístico y su público. El artista debe desarrollar y revolucionar los medios de la producción artística, creando así nuevas relaciones sociales entre artista y público. Y así, debe incorporar a su trabajo el cine, la radio, la fotografía, las grabaciones musicales. Todo ello lo puso en práctica Brecht en el teatro, con su efecto de «distanciamiento», con su idea de que la obra no es tanto un reflejo de la realidad social como una reflexión sobre ella:

La obra misma, lejos de formar una unidad orgánica que transporta a un público hipnóticamente desde el comienzo hasta el fin, es formalmente desigual, interrumpida, discontinua, yuxtapone sus escenas (...). La unidad orgánica se altera también por el uso de diferentes formas artísticas: películas, vueltas atrás, canciones coreografía (...). El texto de la obra misma es siempre provisional: Brecht lo reescribía sobre la base de las reacciones del público, y animaba a otras a participar en tal tarea¹⁴⁶.

Ni estas teorías, ni su práctica, fueron aceptadas por todos los críticos marxistas de la época:

¹⁴¹ Karl Marx. *Apud* Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, pág. 223.

¹⁴² Karl Marx. *Ibid.*, pág. 224.

¹⁴³ *Cfr.* Louis Althusser *et al*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975.

¹⁴⁴ Karl Marx, *El capital*, I, México, FCE, 1959, págs. 36-38.

¹⁴⁵ García Canclini, *Op.cit.*, pág. 112.

¹⁴⁶ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, págs. 65-66.

La vida urbana moderna se caracteriza por la colisión de sensaciones fragmentarias, discontinuas; pero mientras un crítico marxista «clásico» como Lukács veía en tal hecho un ominoso índice de la fragmentación de la «totalidad» humana bajo el capitalismo, Benjamin descubriría típicamente en ello posibilidades positivas, la base de formas artísticas progresistas¹⁴⁷.

Althusser sigue también el concepto de arte como producción, a partir de la práctica, que para él significa todo proceso de transformación de una determinada materia prima en un determinado producto, transformación realizada gracias a un determinado trabajo humano que utiliza determinados medios de producción¹⁴⁸. Macherey, en fin, continúa, con modificaciones, las exploraciones en este dominio: el autor no «hace» los materiales con los que trabaja –formas, símbolos, ideologías, etc.-, del mismo modo que un obrero de la industria automovilística trabaja con materiales ya recibidos. Macherey se opone, en fin, a la idea del autor como «sujeto individual», pues lo que ocurre, dice, es que el texto se produce a sí mismo a través del autor¹⁴⁹.

Mas en nuestros días es con toda probabilidad Eagleton quien ha profundizado más en la teoría del arte como producción y práctica material¹⁵⁰. Parte del concepto de modo de producción, definido como «una unidad de ciertas fuerzas y relaciones sociales de la producción material», siendo el Modo General de Producción el MGP «el modo *dominante* en cada formación social»¹⁵¹, aquí y hoy el capitalismo. Trata seguidamente Eagleton de lo que llama el Modo Literario de Producción o MLP, esto es, «una unidad de ciertas fuerzas y relaciones sociales de la producción literaria en una determinada formación social»¹⁵². Coexisten varios MLP en una sociedad dada, pero uno de ellos habrá de ser dominante y coincidente con el MGP. No es necesario insistir en que pueden sobrevivir MLP anticuados y aparecen otros que se adelantan a su época, creando también sus propias dialécticas. En cualquier caso, cada MLP se estructura en torno a la producción, la distribución, el intercambio y el consumo; todo exige un productor o conjunto de productores, materiales, instrumentos, técnicas, y un producto resultante. Junto a las fuerzas productivas existen relaciones sociales específicas de producción literaria, representadas a lo largo de la evolución histórica en, por ejemplo, el bardo, el juglar, el poeta medieval cortesano, el autor moderno «independiente» con su oportuno editor, etc.; es decir, aquello que suele estudiar, en parte, la «sociología» de la literatura. Fundamental es el hecho de que el texto internaliza en cierto sentido las relaciones sociales de producción literaria, muestra el camino de su propio consumo y codifica su propia ideología, la del cómo, por quién y para quién es producido¹⁵³. Existen, por fin, unas relaciones dialécticas entre el MLP y el MGP; el primero sería una particular subestructura del segundo. La producción literaria y su consumo dependen del desarrollo del MGP¹⁵⁴. Hay también relaciones dialécticas entre el MLP y lo que Eagleton llama «Ideología General», o ideología

¹⁴⁷ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁴⁸ Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1968.

¹⁴⁹ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspéro, 1974. Para una aplicación española a todo esto, *cfr.* Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1974.

¹⁵⁰ Terry Eagleton, *Op.cit.*, Londres, New Lefts Books, 1978.

¹⁵¹ *Ibid.*, pág. 45.

¹⁵² *Loc. Cit.*

¹⁵³ *Ibid.*, págs., 45-48.

¹⁵⁴ *Ibid.*, págs. 49-54.

dominante¹⁵⁵, así como la ideología del autor y la «Ideología Estética», insertas ambas en la general o dominante¹⁵⁶. En fin, el texto «se produce a sí mismo en constante relación con la ideología»¹⁵⁷. Estos dos últimos puntos nos conducirán, primero y de inmediato, a la importantísima cuestión de Literatura/Ideología/Historia, y subsiguientemente, a la del texto en sí.

11. LITERATURA/IDEOLOGÍA/HISTORIA

Bien conocida es una de las ideas básicas del marxismo, la de la totalidad de lo real y de las actividades humanas en esa realidad, una totalidad que, sencillamente, se llama Historia¹⁵⁸. De ahí se deduce que el arte, la literatura, como actividades humanas que son, son inseparables de la Historia: no existe como tal una historia de la literatura por un lado y una historia social y política por otro¹⁵⁹. Así ha podido decirse que la «literatura es una rama de la Historia»¹⁶⁰, y, por lo mismo, que «el arte despierta y mantiene despierta nuestra conciencia histórica»¹⁶¹. Incluso un formalista como Tinianov reconocía que junto a lo que llamaba «serie literaria» existían las calificadas por él como «las otras series», que incluían la Historia¹⁶². Sin embargo, así como la Historia es una realidad objetiva y la historiografía pretende mantener esa objetividad –sin conseguirlo, claro–, la literatura aparece casi siempre como *ficción*, y por lo tanto, como al margen de la Historia, intentando mantener un distanciamiento «estético», pese a que su base referencial es justamente esa Historia que niega¹⁶³. Así pues, de lo que se trata en este sentido es de

entender que el llamado «contexto» es (está) siempre (en) el texto mismo, afirmando y negando a la vez su calidad de referente; y que, por lo tanto, en cuanto tal, conforma y determina la estructura misma de los textos¹⁶⁴.

Lo contrario significaría aceptar la total autonomía de la literatura con relación a la Historia, su extraña independencia de la inmediatez real, como habremos de ver. En cualquier caso, es cuestión fundamental en la estética marxista el problema de las relaciones entre literatura e Historia. Conviene advertir que todo esto no tiene demasiado o nada que ver con el llamado historicismo, completamente dialéctico, pues como se ha dicho, es rasgo característico del historicismo burgués la visión empírica y positivista¹⁶⁵.

Inseparable de la dialéctica literatura/Historia es la cuestión según la cual –clásico pensamiento marxista– el arte es portador de ideología. Mas siendo ello así,

¹⁵⁵ *Ibid.* págs. 54-58.

¹⁵⁶ *Ibid.*, págs. 62-63.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pág. 89.

¹⁵⁸ Geörgy Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, pág. 232.

¹⁵⁹ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 28.

¹⁶⁰ Julio Rodríguez Puértolas, *Op.cit.*, I, pág. 33.

¹⁶¹ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, pág. 58.

¹⁶² VVAA, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, págs. 120-130.

¹⁶³ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 74, 78.

¹⁶⁴ Carlos Blanco Aguinaga, «Prólogo» a *La Historia y el texto literario*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, pág. 16.

¹⁶⁵ M. Rosental *et al.*, «Historicismo», en *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Akal, 1975.

no ocurre de forma elemental o mecánica. Se hace necesario al llegar aquí tener muy en cuenta cuáles es el sentido marxista, precisamente, de *ideología*:

Los hombres se han formado siempre, hasta ahora, ideas falsas sobre ellos mismos, acerca de lo que son o deberían ser (...). Son los hombres los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales, activos, condicionados por un desarrollo determinado de sus fuerzas productivas y de las relaciones que les corresponden hasta llegar a sus formaciones más amplias¹⁶⁶.

Se trata pues y como dice Engels¹⁶⁷ de una falsa consciencia, de una visión del mundo mediatizada por la realidad histórico-social pero no considerada como tal. Algún crítico moderno como Eagleton matiza el concepto clásico diciendo que es demasiado simplista, pues no capta el hecho de que la ideología es una compleja formación que «permite múltiples maneras y grados de acceso a esa Historia», y que «ciertas ideologías y niveles de ideologías son más falsos que otros»¹⁶⁸. Pero lo cierto es que, en cualquier caso, la ideología tiene misiones bien concretas y funciones también de modo bien concreto. Así lo explica, por ejemplo, Althusser, en excelente resumen de un crítico:

La ideología expresa una relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. La ideología es necesariamente una representación deformante de la realidad. –En toda sociedad, la ideología cumple su función social: asegurar la cohesión de sus miembros. –En las sociedades de clase, la fundación social de la ideología como factor de cohesión social está al servicio de la clase dominante. –En la sociedad de clases, la ideología de las clases dominadas (...) se halla sujeta a la ideología de la clase dominante¹⁶⁹.

Una clase dominante que quiere poner a su servicio, entre tantas otras cosas, todo el entramado ideológico de la superestructura, incluido, claro está, el arte. La ideología producida en su núcleo central por la clase dominante de cada momento histórico, es uno de los instrumentos más eficaces de dominación de esa clase. Y lo que es más: la ideología dominante *produce estética*¹⁷⁰. Ello puede hacerse, además de por otros procedimientos más sutiles, por medio de los aparatos ideológicos del Estado¹⁷¹. Siendo esto así, y pese al ya mencionado concepto de arte como portador de ideología, ello no significa que ese mismo arte sea un receptor/transmisor pasivo y mecánico de la ideología. Para Eagleton se trata, en el ámbito de la literatura, de más bien «texto-para-la-ideología» que de reducir el texto a su posible contenido ideológico¹⁷². Ello significaría aceptar «una ficción útil a la clase dominante, colocarse en el terreno que ella trata de imponer»¹⁷³. Además e inversamente, el arte, la literatura, tienen en sí los componentes necesarios «para hacernos ver» la ideología en la que se inserta. Así,

el texto literario no es tanto la *expresión* de una ideología (su «puesta en palabras»), como su *puesta en escena*, su exhibición, operación en la que la misma ideología se resuelve de

¹⁶⁶ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1974, págs. 11, 36-37.

¹⁶⁷ Kar Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 59.

¹⁶⁸ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, pág. 61.

¹⁶⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Ciencia y revolución. El marxismo de Althusser*, Madrid, Alianza, 1978, págs.30-35.

¹⁷⁰ Balibar-Macherey, en Louis Althusser *et al*, *Op.cit.*, págs. 23-24.

¹⁷¹ *Ibid.*, págs. 38, 36. Louis Althusser, *Op.cit.*, 1974.

¹⁷² Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 167.

¹⁷³ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 35.

alguna manera contra sí misma, puesto que no puede ser exhibida de tal manera sin mostrar sus *límites*¹⁷⁴.

El asunto, sin embargo, es todavía más complejo, pues la literatura, además «provoca otros discursos ideológicos»¹⁷⁵, produce ella misma ideología, y no sin contradicciones: de esto se dirá algo más al poco. Otro problema es la utilización del texto literario, su *lectura*, el «descubrimiento» de su «mensaje». Cabe resumir, en todo caso, lo dicho hasta aquí del siguiente modo, acaso algo esquemático: los textos literarios están insertos en y plantean en sí mismos una posición de clase¹⁷⁶.

En esta cuestión de las relaciones Literatura/Ideología/Historia, como en otras, acaso haya sido Eagleton quien haya profundizado más en su complejidad, justamente en su libro de 1978. Comienza por estudiar, como ya vimos, las relaciones entre la Ideología General (IG) o dominante y el Modo Literario de Producción (MLP), señalando que la IG contiene elementos generales o estructuras que todos o parte de ellos pueden explicar el carácter del MLP¹⁷⁷. Continúa tratando de la Ideología del Autor (IAu), que no es exactamente la del texto, aunque sí parte de ella: se trata de la inserción biográfica del autor en la IG¹⁷⁸. Por otro lado, la Ideología Estética (IE) es la región específicamente estética de la IG, relacionada con la ética, la religión, etc., en relaciones de dominio y de subordinación, y todo, en última instancia, determinado por el MGP¹⁷⁹. Existen unas complejas relaciones entre IG, IE e IAu¹⁸⁰. El texto sería así el producto de una coyuntura específica sobredeterminada de todos los factores anteriores. El texto no sería la «expresión» de la ideología, ni ésta la «expresión» de clase social: el texto sería «una cierta *producción* de ideología»¹⁸¹. Se pregunta Eagleton en qué sentido es correcto sostener que la ideología más la Historia es el objeto del texto, y afirma que «dentro del texto, la ideología llega a ser una estructura dominante», si bien «la Historia es el último significante de la literatura, como también el último significado»¹⁸². Estas relaciones las representa Eagleton con el siguiente esquema¹⁸³:



Añadamos que para Eagleton las llamadas contradicciones del texto son, en realidad, contradicciones entre la ideología y lo que ésta oculta, que no es otra cosa

¹⁷⁴ Balibar-Macherey, en Louis Althusser *et al*, *Op.cit.*, pág. 35.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág. 44.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 24.

¹⁷⁷ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 54-58.

¹⁷⁸ *Ibid.*, págs. 58-60.

¹⁷⁹ *Ibid.*, pág. 60.

¹⁸⁰ *Ibid.*, págs. 60-63.

¹⁸¹ *Ibid.*, págs. 63-64.

¹⁸² *Ibid.*, págs. 69, 72.

¹⁸³ *Ibid.*, pág. 80.

que la Historia¹⁸⁴. Por ello, no acepta Eagleton las tesis de Goldmann, pues para éste la obra más «válida» es la que mejor lleva a la «creación imaginaria» la visión del mundo de un grupo social, de una clase, y según Eagleton, «en las manos de Goldmann, el texto es despojado rudamente de su materialidad, reducido a simplemente el microcosmos de una estructura mental»¹⁸⁵. En fin, la verdad del texto no es una esencia, sino una práctica: la de su relación con la ideología y a través de ésta con la Historia; el texto, así, ilumina oblicuamente esa relación¹⁸⁶. Lo que ha de llevarnos de nuevo a la posición de clase del texto, como se dijo, y por el lado contrario, a la supuesta autonomía del producto literario.

12. LENGUA, TEXTO. «AUTONOMÍA» DEL TEXTO

El lenguaje es tan antiguo como la conciencia, el lenguaje «es» la conciencia real, práctica, existente también para otros hombres y por tanto existente también para mí mismo; y al igual que la conciencia, el lenguaje nace con la necesidad de relación con otros hombres¹⁸⁷.

El lenguaje, por otro lado, es una realidad material, y como tal, parte de las fuerzas de producción material¹⁸⁸, en conexión íntima con la superestructura. La lengua es la «materia prima» de la literatura, formada ésta en primer lugar por el léxico disponible para el escritor. El primer paso en la producción literaria es así la tarea de *selección* de los materiales léxicos, como después lo será la tarea de estructuración de los mismos y de las imágenes artísticas. Mas seleccionar significa elegir, es decir, aceptar ya desde el comienzo mismo del proceso de producción literaria unos puntos de vista y no otros; los señalados por el contenido referencial de una palabra y no de otra, la elegida. Pues lo que ocurre es que

Las palabras del texto le vienen a éste de fuera de sí mismo, y aunque se transforman y adquieren realidad nueva en las relaciones que en él se establecen, puesto que presienten de algún modo en ellas lo significados extratextuales, además de atraer nuestra atención sobre sí mismas en cuanto forma, nos remiten invariablemente al exterior del texto..., y de ahí otra vez al texto, en un proceso dialéctico permanente¹⁸⁹.

Se trata de que el texto se halla ya condicionado al mero nivel lingüístico, de que la selección lingüística es una selección social e ideologizada¹⁹⁰. Así lo dicen Balibar-Marcherey:

La determinación «lingüística» resulta fundamentalmente de que el trabajo de la producción literaria tiene por material y por objeto (pues contribuye directamente a construirla) la existencia de una *lengua común* que codifica los intercambios lingüísticos: la literatura se separa de ella de una manera *determinada* (no arbitraria), que atestigua la realidad de su punto de partida¹⁹¹.

Es precisamente esta innegable importancia de la palabra en la «creación» literaria lo que ha hecho que el formalismo exagere el grado máximo de su papel, hasta el

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 95.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pág. 97.

¹⁸⁶ *Ibid.*, págs. 98, 100.

¹⁸⁷ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1974, pág. 45.

¹⁸⁸ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, pág. 55.

¹⁸⁹ Julio Rodríguez Puértolas, *Op.cit.*, I, pág. 12.

¹⁹⁰ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 59.

¹⁹¹ En Louis Althusser *et al.*, *Op.cit.*, pág. 29.

punto de ignorar todo aquello que se supone es «exterior» y «ajeno» a «lo» literario, cuestión comentada así por Trotsky:

Los formalistas muestran una religiosidad que madura rápidamente. Son los discípulos de San Juan: para ellos, «en el principio era el Verbo». Pero para nosotros, en el principio era la Acción. La palabra la siguió, como su sombra fonética¹⁹².

Lo cierto es que, simplemente, las palabras, la lengua, remiten a la realidad exterior al texto, es decir, a la ideología y a la Historia, como ya se dijo. Pues, por otro lado, el lenguaje no es neutral, contra lo que pensaba de modo sin duda idealista el propio Stalin¹⁹³: «la lengua no es un instrumento neutro, sino uno de los lugares donde se inviste la ideología dominante, uno de los lugares donde se libra la lucha de clases»¹⁹⁴.

Quizá sea ahora cuando convenga tratar de la *sociocrítica* en sentido estricto. Se trata de una sociocrítica de la producción literaria que según uno de los más destacados representantes tiene estas finalidades:

- a) Por una parte, analizar la *estructura profunda* de los textos con arreglo a las estructuras de sociedad (socioeconómica, sociopolítica, sociocultural, las estructuras mentales que la determinan).
- b) Por otra parte, tratar de captar, de manera simultánea, la historia y la semántica, la historia a través de la semántica, y la semántica a través de la historia, sentando como hipótesis básica que en las transformaciones de aquella sólo repercuten las modificaciones de ésta¹⁹⁵.

Así pues, esta sociocrítica «examinará los sistemas de signos y de combinaciones de signos en sus funcionamientos autónomos sin conexión alguna con el enunciado antes de comparar entre sí los dos niveles (enunciado/semiológico), para tratar de captar la estructura profunda del texto»¹⁹⁶. Se trata, como puede verse, de un método que intenta recoger buena parte de los avances de la crítica contemporánea, pues «se sitúa en las confluencias de la historia, de la semántica, de la lingüística y de la semiología»¹⁹⁷.

Por todo lo dicho aquí desde diferentes ángulos, nos encontramos con algo que puede parecer una perogrullada: el texto constituye un problema que es preciso resolver¹⁹⁸. Ahora bien, el texto se halla, como sabemos, en relación con la Historia y con la ideología: sus problemas y sus posibles respuestas son también de tipo histórico e ideológico. También, claro está, en el nivel lingüístico, lo que implica la necesidad de una inicial descodificación en tal campo, sobre todo y además, si tenemos en cuenta el carácter polisémico de la «materia prima» del texto, la palabra. Pero el texto es lo que es y además lo que parece que no es: el texto contiene lo que dice y también *lo que no dice*, como vimos más arriba. Una buena parte de las aparentes contradicciones del texto, del muy posible aspecto

¹⁹² León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 101.

¹⁹³ José Stalin, *Op.cit.*, págs. 95, 101.

¹⁹⁴ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 68.

¹⁹⁵ Edmond Cross, «Fundamentos para una sociocrítica. I: Presupuestos metodológicos y aplicaciones», *Ideologies and Literatura*, 2 (1977), pág. 60.

¹⁹⁶ *Loc. Cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, pág. 66.

¹⁹⁸ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 87-88.

contradictorio del producto literario, son resultados así de los *silencios* del texto, no exactamente del reflejo de contradicciones históricas, sino de la *ausencia* de éstas¹⁹⁹. En cualquier caso, resolver los problemas del texto, hallar, como a veces suele decirse, su «verdad», no significa descubrir una «esencia», sino una *práctica*: la de la relación del texto con la ideología, y a través de ésta, con la Historia. Pues el texto:

desestructura la ideología para reconstruirla en sus propios términos relativamente autónomos, para procesarla y transformarla, moldeándola en la forma de producto estético, al tiempo que el texto mismo es desestructurado en diferentes grados por el efecto que la ideología causa en él²⁰⁰.

Estamos así de nuevo en el centro del entramado Literatura/Ideología/Historia. Pero también se ha venido hablando en los últimos párrafos de lo estético y de la «autonomía» del producto literario. De lo primero se dirá algo más abajo; de lo segundo a renglón seguido.

Uno de los aspectos más típicamente ideológicos en el ámbito del arte y de la literatura es el de creer en su supuesta autonomía, independencia y peculiaridad absolutamente libre de la realidad socio-histórica, de las «contaminaciones» de lo real, y junto a ello, pensar que el «artista» es un personaje dotado de extrañas particularidades que le apartan del resto de los seres humanos. El propio Marx manifestó en alguna ocasión, al hablar de su admirado Heinrich Heine, que los poetas son gentes originales a los que no se les debe aplicar la misma medida que a los demás²⁰¹. Naturalmente, media un abismo entre esta opinión de Marx y lo dicho por ejemplo por el formalista ruso Chlovski: «El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su color no ha reflejado nunca el color de la bandera que ondeaba sobre la fortaleza de la ciudad»²⁰². Mas reconocer que «la autonomía aparente de la superestructura es la forma más importante de la ideología»²⁰³ no significa en modo alguno negar la peculiaridad específica del arte –explicitada a lo largo de estas páginas–, ni tampoco caer en las trampas del mecanicismo. Como se ha dicho, la idea de que el texto literario no tiene ni fuente ni objeto, está a un paso de la mitología burguesa de la libertad individual²⁰⁴. Que en el texto literario su referente final, la Historia, quede en muchas ocasiones *como* oculto, no quiere decir que el propio texto no sea un «tejido de sentidos, recepciones y respuestas que se insertan, en primer lugar, en esa imaginaria producción de lo real que es la ideología»²⁰⁵. Como consecuencia, se hace preciso negar la «naturalidad» del texto para hacer que «aparezcan sus determinaciones reales»²⁰⁶. La falacia de la interesada alternativa «o literatura o nada», la noción misma de esa *literariedad* abstracta y radicalmente idealista, procede de un fenómeno «históricamente analizable que tiene por función atemporalizar, sublimar, a fin de hacerla escapar [a la literatura] a un análisis materialista»²⁰⁷. Terminemos esta cuestión de la

¹⁹⁹ Balibar-Macherey, en Louis Althusser *et al*, *Op.cit.*, págs. 33-34.

²⁰⁰ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 98-99.

²⁰¹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, págs. 167-197.

²⁰² *Apud* León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 84.

²⁰³ Jakubowsky, *Op.cit.*, pág. 191.

²⁰⁴ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, pág. 73.

²⁰⁵ *Ibid.*, pág. 75.

²⁰⁶ *Ibid.*, pág. 101. Sobre esa «naturalidad» o *literariedad* químicamente pura, cf. Mircea Marghescou, *El concepto de literariedad*, Madrid, Taurus, 1979.

²⁰⁷ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 15.

«autonomía» de la literatura insistiendo en algo básico, con palabras de Balibar-Macherey:

En el texto literario (y en el efecto literario que produce), que opera la reproducción de la ideología de la clase dominante como ideología dominante, la lucha de clases no está abolida²⁰⁸.

13. ESTÉTICA. BELLEZA. «VALOR» LITERARIO

Como tampoco queda abolida en el ámbito de la llamada «estética». Marx, en conocido y a veces malignamente manipulado texto, declaraba su admiración por el arte de la Grecia clásica, y se preguntaba acerca de las razones por las cuales continúa manteniendo su capacidad de atracción en tiempos modernos:

La dificultad no es comprender que el arte y la epopeya [griegos] se hallen ligados a ciertas formas de desarrollo social, sino que aún pueden procurarnos goces estéticos, y se consideren en ciertos casos como norma y modelo inaccesibles²⁰⁹.

Compara Marx el arte griego con la ingenuidad de la infancia y la atractiva añoranza que produce en los adultos; algo parecido ocurriría con el arte clásico. Mas ese encanto, sigue diciendo

No está en contradicción con el carácter primitivo de la sociedad en que se ha desarrollado este arte. Es más bien su producto; mejor podría decirse que se halla enlazado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales imperfectas en que ha nacido y en las que forzosamente tenía que nacer no podrán volver nunca más²¹⁰.

Situando correctamente estos fragmentos de Marx en su contexto, cosa que no suele hacerse, queda claro su verdadero sentido, pues revela la nostalgia del hombre fragmentado y alienado en la sociedad capitalista por un «mundo infantil» en que todavía podía existir un cierto grado de armonía entre hombre y naturaleza²¹¹. Lo cierto es que, además, el arte griego es incomprensible en una sociedad que excluya la relación mitológica con la naturaleza, en que la imaginación artística no se apoye en la mitología. Pues como sigue diciendo con ironía Marx, no parece posible suponer un Aquiles en la era de la pólvora y el plomo, una *Ilíada* en la de la imprenta²¹². El mismo problema es ejemplificado por Trotsky con el caso de la *Divina Comedia*; para él, una buena parte del interés continuado por Dante, por un autor y una obra de la Edad Media, se hallaría en el hecho de que «todas las sociedades de clase, por diversas que sean, poseen rasgos comunes»²¹³. Marx se ocupa de la «estética» en otro de sus textos tempranos, los manuscritos de 1844²¹⁴. He aquí un resumen de ello:

a) Existe una relación peculiar entre el sujeto y el objeto (creación «conforme a las leyes de la belleza» o «asimilación artística de la realidad») en el cual el sujeto transforma al objeto, imprimiendo una determinada forma a una materia dada. El resultado es un nuevo objeto –

²⁰⁸ En Louis Althusser *et al*, *Op.cit.*, pág. 46.

²⁰⁹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 73.

²¹⁰ *Loc. Cit.*

²¹¹ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 12.

²¹² Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 73.

²¹³ León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 130.

²¹⁴ Karl Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1844.

el objeto estético-, en el que se objetiva o despliega la riqueza humana del sujeto. b) Esta relación entre sujeto y objeto –relación estética- tiene un carácter social; se desarrolla sobre una base histórico-social en proceso de humanización de la naturaleza, mediante el trabajo, y de objetivación del ser humano. c) La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse²¹⁵.

La «estética», así, lejos de ser algo inmutable y abstracto, tiene un carácter social e histórico, y por lo mismo relacionado íntimamente con la ideología, como ya se dijo:

Lo estético es lo que habla de sus condiciones históricas permaneciendo en silencio (...). Esas condiciones históricas, en la forma de lo ideológico, llegan a ser la mera estructura determinante de ese proceso de autoproducción textual que es enteramente «estético» (...) ese distanciamiento interno que es lo estético²¹⁶.

Decía Trotsky que «el “factor” estético es el meñique, el más pequeño, aunque no el menos querido»²¹⁷. Resulta curioso, aunque no casual, pues nada es casual en la Historia, que mientras el marxismo soviético acepta el concepto y la existencia de lo «estético» sin mayores problemas aunque, desde luego, historicándolo, el marxismo «occidental» se enfrenta de modo mucho más radical con la cuestión. Así, Balibar-Macherey piensan que es un problema impuesto al marxismo por la ideología dominante, que exige del mismo que produzca una estética «para “rendir cuenta” del arte, de la obra de arte, del efecto estético del arte»²¹⁸. Algo parecido dice Eagleton, que traza un interesante paralelo entre «Estética» y «Moral»: en realidad, no habría que embarcarse «en un debate moral donde aquéllos para quienes moralidad significa sólo moralismo»²¹⁹. Mas lo que ocurre es que «lo “estético” es demasiado valioso para ser entregado sin luchar a los estéticos burgueses, y demasiado contaminado por la ideología para apropiárselo tal cual es»²²⁰. La teoría estética es así uno de los más preciados y sutiles instrumentos ideológicos de la burguesía. Para sus más complejos y modernos teóricos –que han llegado incluso a utilizar una terminología marxista-,

El «arte» es un tipo de producción que debe ser comprendida separadamente de la norma productiva burguesa dominante: la producción de mercancías. Por tanto, debe ser (...) descrito mediante el nuevo término de «creación»; distinguido de sus propios procesos materiales; y distinguido, finalmente, de los demás productos de su propio tipo o de tipos estrechamente relacionados con él; el «arte» de lo que «no es arte»; la «literatura» de la «paraliteratura» o «literatura popular»; la «cultura» de la «cultura de masas» (...). La teoría estética es el principal instrumento de esta evasión²²¹.

Se hace imperativo así rechazar la «Estética», o al menos negarse a acortar la lucha en el terreno y en los términos impuestos por la clase dominante en los de una «esencia» abstracta y ahistórica. La «Estética» no es, pues, la llamada habitualmente «ciencia de lo bello», sino, en todo caso, del conocimiento artístico. Brecht negaba incluso la existencia de la «belleza» artística, y también de la «fealdad»: «Hay arte grande y arte pequeño, arte provechoso y arte perjudicial,

²¹⁵ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, 1965, pág. 88.

²¹⁶ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 176-178.

²¹⁷ León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 100.

²¹⁸ En Louis Althusser *et al*, *Op.cit.*, págs. 23-24.

²¹⁹ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, pág. 178.

²²⁰ *Ibid.*, pág. 178.

²²¹ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Madrid, Alberto Corazón, 1980, pág. 177.

arte bajo y arte alto, pero no arte bello y arte feo»²²². Se precisa, por lo tanto, decir algo acerca del concepto de «Belleza». También aquí cabe distinguir entre el marxismo soviético y el marxismo occidental. Para uno de los críticos soviéticos

Es bello aquello que nos permite ver la vida tal como debe ser según nuestros conceptos. Así pues, el arte nos proporciona el ideal a través del cual debemos valorar la vida, y además, este ideal aparece en su plasmación inmediata como algo bello (...), es lo que suscita en nosotros ese peculiar sentimiento estético (...), un sentimiento de placer estético²²³.

Pero las cosas no son ni tan elementales ni tan ideales. En primer lugar, hay que plantear la cuestión objetividad/subjetividad de la «Belleza», cosa también reconocida por los críticos soviéticos: «lo bello» es objetivo e independiente de la conciencia humana, mas hay un componente subjetivo en la valoración de «lo bello»²²⁴. Por otro lado, el marxismo «atribuye belleza a todo trabajo humano»²²⁵; ya decía Gorki que en la Naturaleza no hay belleza, que la «belleza» la crea el ser humano²²⁶. Pues como escribe Sánchez Vázquez:

El hombre hace emerger lo estético de las cosas mismas, en una actividad práctica material (...) lo bello no puede existir al margen del hombre (...). La belleza no es un atributo de un ser universal²²⁷.

Es por esto por lo que el objeto estético no es –como afirma la ideología burguesa– «inútil», sino que reviste y ofrece una «utilidad» no identificable exactamente con la utilidad material²²⁸, aunque muchas veces tenga una significación práctica²²⁹. Pero como en el caso de la «Estética», también la «Belleza» «enmascara, bajo la ficción de una esencia universal, las contradicciones»²³⁰.

«Estética» y «Belleza» conducen directamente a la cuestión del «valor» de un producto artístico, de un texto literario. Se habla de «obras maestras», por ejemplo, lo que implica de inmediato un juicio de valor, el cual es históricamente conformado y analizable²³¹. ¿Qué es lo que hace, en efecto, que llegue a ser considerado un texto como «obra maestra», un autor como «clásico»? ¿Quién y cómo decide tal valoración? Si nos preguntamos por qué un autor o una obra recibe el honor de pasar a las historias de la literatura, habremos de cuestionarnos también qué es una historia de la literatura y cómo se hace, y descubriremos que su contenido suele coincidir con lo que se llama la cultura establecida, esto es, la cultura dominante impuesta por la clase dominante. De lo que se trata, en fin, como en el caso de la «Estética», de la «Belleza» y de todo otro «valor», es de insertar el producto literario y su productor en sus coordenadas histórico-sociales y en su entramado ideológico. Lo mismo ha de hacerse, sin duda, con los juicios de los críticos, con la crítica literaria: de ello se hablará un poco después.

²²² Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 426.

²²³ N. Timoféiev, *Op.cit.*, págs. 50-51.

²²⁴ A. Zis, *Op.cit.*, pág. 171.

²²⁵ Rafael Bosch, *Op.cit.*, pág. 25, nota.

²²⁶ *Apud* M. Parjómengi, *El realismo socialista en la literatura y el arte*, Moscú, Progreso, pág. 15.

²²⁷ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, 1965, pág. 90.

²²⁸ *Ibid.*, pág. 94.

²²⁹ A. Zis, *Op.cit.*, pág. 183.

²³⁰ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 86.

²³¹ *Ibid.*, págs. 14-15.

Digamos, para terminar, que el marxismo, como se ha dicho, utiliza «lo estético»

para esclarecer mejor cuánto ha perdido el hombre en esta sociedad enajenada, y vislumbrar así cuánto puede ganar en una nueva sociedad –comunista– en la que rijan unas relaciones verdaderamente humanas²³².

De este modo llegan a identificarse humanismo y «estética» marxistas:

Frente a los prejuicios burgueses, eficazmente alimentados por la grosera y adialéctica concepción del marxismo vulgar (...), el humanismo socialista permite a la estética marxista la unificación de conocimiento histórico y conocimiento puramente artístico, la coincidencia constante de consideración histórica y consideración estética en un punto central²³³.

El *valor estético* es así inseparable del *valor humano*. Pues como dijera Fidel Castro, «No puede haber valor estético sin contenido humano. No puede haber valor estético contra el hombre»²³⁴.

14. LA CRÍTICA Y LOS CRÍTICOS

Después de todo lo aquí tratado no parece fuera de lugar que nos ocupemos de la *crítica* y de los *críticos*, de quienes se especializan en leer, interpretar, explicar la literatura, aunque se haya dicho algo sobre ello en las páginas anteriores. Frente a las teorizaciones idealistas extremadas, según las cuales nunca será posible «descubrir» el «misterio» del «creador» y de la «creación»²³⁵, el marxismo afirma que no sólo que el conocimiento de los textos es posible, sino que, además, los procesamientos para llegar a ese conocimiento revisten un carácter científico, puesto que es factible analizar metodológicamente el proceso de producción de los textos²³⁶. Para ello es necesario tener en cuenta que tanto el objeto de la crítica como esta misma forman parte del ámbito de la superestructura²³⁷. El propio crítico está ideologizado y mediatizado²³⁸, por lo cual, todo acto crítico, como toda lectura, es, en última instancia, un *acto político*²³⁹. Es preciso, para empezar a enfrentarse en todo momento de modo científico con la crítica burguesa incondicional, con su característico paternalismo: luchar, como decía Marx, contra «la protección inmediata del santo espíritu de la crítica»²⁴⁰. Se hace preciso también rechazar lo habitual, lo recibido, «pedir *pruebas* a las pretendidas “evidencias”, que no pueden aportarlas»²⁴¹, poner al descubierto «un defecto decisivo de la crítica burguesa moderna: es ahistórica»²⁴². Y también recordar que en la teoría marxista no existen compartimentos estancos, esto es,

²³² Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, 1965, pág. 49

²³³ Geörgy Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, págs. 259-260.

²³⁴ *Apud.* Norma Torrás, *Lecciones de literatura cubana*, I, La Habana, Pueblo y Educación, 1971, pág. 26.

²³⁵ Julio Rodríguez Puértolas, *Op.cit.*, I, pág. 14.

²³⁶ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, pág. 168.

²³⁷ *Ibid.*, págs. 96-97.

²³⁸ *Ibid.*, pág. 57.

²³⁹ Frederic Jameson, *Op.cit.*, 1981.

²⁴⁰ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 193.

²⁴¹ France Vernier, *Op.cit.*, pág. 74.

²⁴² Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, pág. 200.

que no existe la brutal especialización del conocimiento, la fragmentación del saber, como ya se vio más arriba. Como consecuencia, hay que evitar caer en las trampas tendidas por la «basura filológica del separatismo profesoral», del «separatismo de la ciencia burguesa»²⁴³. Es decir,

La crítica ha de ser, precisamente, *crítica*; ha de negarse a suspender el juicio histórico al negarse a aceptar la realidad de un texto cualquiera como algo fijo, permanente y vacío de tendencia o partidismo; ha de mantener frente a él un tipo de distanciamiento comprometido similar al que exigía Brecht frente a su propio teatro²⁴⁴.

Algunos rasgos específicos de la crítica literaria marxista y de sus funciones han sido enumerados anteriormente. Una recapitulación de todo ello habrá de comenzar por tener en cuenta la teoría del reflejo y del conocimiento, la posición de clase del autor, las formas ideológicas y su relación con las formas literarias, las técnicas de la producción literaria, la teoría «estética», y la inserción de todo ello en el modelo base/superestructura. Se trata también de «analizar detalladamente el método, esto es, el método creador»²⁴⁵. Lo cual significa poner al descubierto las relaciones Literatura/Ideología/Historia, como ya se vio, esto es, rechazar el texto tal como se nos aparece en su supuesta «inocencia» y «naturalidad», desarticular metodológicamente el entramado ideológico del texto. Remitir, finalmente y como consecuencia, el texto a la lucha de clases. La crítica marxista no es –o no debe ser– normativa: «aspira a dar razón de lo que es, no a señalar lo que debe ser»²⁴⁶. Pues como decía Lenin, «la cuestión esencial para los críticos literarios no es lo que piense el escritor, sino lo que expresa»²⁴⁷. Véase, en fin, lo que era la investigación literaria para Trotsky:

No «recrimina» en absoluto a un poeta por los pensamientos y sentimientos que expresa, sino que plantea cuestiones de un significado mucho más profundo, por ejemplo: ¿a qué tipo de sentimientos corresponde una determinada obra de arte con todas sus peculiaridades, cuál es el condicionamiento social de estos pensamientos y sentimientos, qué lugar ocupan en el desarrollo histórico de una sociedad y de una clase?²⁴⁸

Conviene señalar que dentro de las actividades de la crítica literaria marxista hay dos aspectos que en cierta medida y durante algún tiempo han estado relativamente marginados: el estudio de las formas y la historia de la literatura. En cuanto a lo primero –de lo que ya se trató en la sección oportuna–, esa marginación ha sido superada en buena parte en los últimos años, mas cabe recordar aquí y aplicar las palabras con que Engels justificaba la especial atención que él y Marx habían prestado al contenido de los hechos económico-sociales:

Al hacer esto, hemos descuidado el aspecto formal por el contenido (...) lo hemos descuidado más de lo que merece. Es la vieja historia: al principio, siempre se descuida la forma por el fondo²⁴⁹.

²⁴³ *Ideologie*: «Revoluzione e Studio, editorial, 9-10 (1969), pág. 7.

²⁴⁴ Julio Rodríguez Puértolas, *Op.cit.*, I, pág. 28.

²⁴⁵ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, pág. 140.

²⁴⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, 1965, pág. 109.

²⁴⁷ *Apud* Honor Arundel, *La libertad en el arte*, México, Grijalbo, 1967, pág. 24.

²⁴⁸ León Trotsky, *Op.cit.*, 1973, pág. 88.

²⁴⁹ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, págs. 59, 61.

La segunda cuestión, también hoy en gran parte superada, es la de la historia de la literatura y la crítica, aunque ya Lunacharsky (Comisario de Instrucción Pública de los Soviets, 1917-1929) decía que

Suele hacerse una distinción entre las tareas del crítico y las del historiador literario, y en esas ocasiones la distinción se traza entre investigación del pasado e investigación del presente (...). Para el crítico marxista tal división pierde casi todo su valor²⁵⁰.

Así pues, no sólo es posible la existencia y el funcionamiento de una crítica de la literatura y trazar una historia de esta última, sino que también y al mismo tiempo la crítica literaria es de importancia primordial en el conjunto de la teoría y de la práctica del marxismo. Y hay razones: porque si no ponemos en relación la literatura del pasado con la lucha contra la explotación, no acabaremos de comprender nuestro presente ni seremos totalmente capaces de cambiarlo; porque quedarían disminuidas nuestras facultades para *leer* textos y para producir otros que contribuyan a un mejor arte y una mejor sociedad; porque es parte del proceso histórico de liberación contra la opresión²⁵¹. Y todo esto sin olvidar que, como se ha dicho,

Hay que dejar en claro que el marxismo no reclama para su concepción del mundo, el materialismo dialéctico, más que una ventaja: la de que dicha interpretación de la realidad ayuda a los investigadores en cada campo de la ciencia a ver y a comprender los hechos²⁵².

15. LITERATURA, ¿PARA QUÉ?

Para terminar este panorama, no será ocioso intentar responder a la vieja, conocida y por lo general falaz pregunta de *arte, literatura, ¿para qué?* No lo olvidemos: como se ha ido diciendo en las páginas anteriores, el arte y la literatura son «creación» y producción. «El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte, con sus productos, satisface esta necesidad de humanización»²⁵³. Arte y literatura, pues, para la vida, para humanizar el mundo, para recuperarlo²⁵⁴. La actividad artística es un ejemplo superior de lucha contra «la fragmentación del hombre y fragmentación de la totalidad concreta en especialidades abstractas»²⁵⁵. Pues lo que ocurre es que

El rasgo de *humanitas*, el apasionado estudio de la naturaleza del hombre, es esencial a toda la literatura, a todo arte; y, en estrecha relación con eso, todo buen arte y toda buena literatura es también humanística en la medida en que no sólo estudia apasionadamente al hombre, la real esencia de su constitución humana, sino que, además, defiende apasionadamente la integridad humana del hombre contra todas las tendencias que la atacan, la rebajan o la deforman²⁵⁶.

²⁵⁰ Apud Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pág. 78; cfr. Antolini V. Lunacharsky, *On Literature and Art*, Moscú, Progreso, 1965.

²⁵¹ Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1976, pág. 76.

²⁵² Emile Burns, *Introducción al marxismo*, México, Grijalbo, 1972, pág. 108.

²⁵³ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, 1965, pág. 47.

²⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *Op.cit.*, pág. 80.

²⁵⁵ Geörgy Lukács, *Aportaciones a la historia de la estética*, pág. 241.

²⁵⁶ *Ibid.*, pág. 240.

Ello es correlato de que, además «el escritor proporciona a la sociedad una conciencia inquieta»²⁵⁷ y al ser humano, «conciencia de sí mismo»²⁵⁸; en efecto, «el arte despierta nuestra autoconciencia histórica y la mantiene en vela»²⁵⁹. Y es, también, una propuesta socialmente simbólica a la Historia de cada época. Como dijera el cubano Alejo Carpentier hablando de la narrativa con palabras aplicables a toda manifestación literaria y artística, la novela «empieza cuando, trascendiendo el relato, llega a ser un instrumento de investigación del hombre»²⁶⁰. Y sin olvidar que, además, el arte es comunicación:

El problema de la comunicabilidad artística es inseparable del problema de la conquista de una verdadera comunicación de los hombres. El destino del arte se vuelve así solidario del de las fuerzas sociales que pugnan por poner fin al desgarramiento que padece, en nuestra época, tanto la sociedad como cada hombre en particular, entre la verdadera individualidad y la comunidad²⁶¹.

¿Para qué la literatura, el arte? Así lo dijo Brecht:

Puede convertirse en instrumentos de unos pocos que desempeñan para la mayoría el papel de dioses del destino y exigen una fe que ante todo ha de ser ciega, *y puede ponerse al lado de la mayoría y dejarles el destino en sus propias manos*. Puede proporcionar a los hombres estados de éxtasis, ilusiones y maravillas, *y puede poner el mundo en sus manos*. Puede hacer más grande la ignorancia. Puede apelar a los poderes que demuestran su fuerza destruyendo, *y apelar a los poderes que demuestran su fuerza ayudando*²⁶².

Sin duda. Mas para que el arte, la literatura, cumplan ese papel humanizador, para que en uno y otro los hombres gocen de la vida, como también decía Brecht, hay que recuperar al mismo tiempo la vida, el arte y la literatura, eliminar la división explotadora, enajenante y clasista del trabajo²⁶³. Y así, como dijeran Marx y Engels,

En una sociedad comunista ya no habrá pintores, sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, pinten²⁶⁴.

²⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *Op.cit.*, pág. 97.

²⁵⁸ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, pág. 396.

²⁵⁹ *Ibid.*, pág. 512.

²⁶⁰ Mario Vargas Llosa, «Cuatro preguntas a Alejo Carpentier», *Marcha*, 12 de marzo (1965), pág. 31.

²⁶¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Op.cit.*, 1965, pág. 119.

²⁶² Bertolt Brecht, *Op.cit.*, pág. 410.

²⁶³ *Ibid.*, pág. 426.

²⁶⁴ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op.cit.*, 1964, pág. 68.