

REVISTA

de crítica literaria marxista

1

Actas de las I Jornadas de
Literatura y Marxismo:
Homenaje a César Vallejo

fundación de
investigaciones
marxistas



F I M



Fundación de
Investigaciones
Marxistas

REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA MARXISTA

• **Edita:** Fundación de Investigaciones Marxistas • **Coordinador:** David Becerra Mayor • **Coordinador de programas de la FIM:** Jaime Aja • **Responsable de la Sección de Estética:** Iñaki Vázquez • **Intervienen:** Matías Escalera Cordero, César de Vicente Hernando, Julio Rodríguez Puértolas, Jorge Riechmann, Isabel Pérez Montalbán, Raquel Arias Careaga, Marta Sanz y Constantino Bértolo • **Diseño:** Francisco Gálvez • **Redacción y administración:** C/ Alameda, 5, 2º izq. 28014 Madrid. Tfno.: 91 420 13 88. Fax: 91 420 20 04 • **ISSN:** 1989-2217

PRESENTACIÓN

David Becerra Mayor..... 4

BLOQUE I: CÉSAR VALLEJO

Matías Escalera Cordero

MACHADO, CERNUDA Y CÉSAR VALLEJO:
LA GUERRA CIVIL Y LAS PALABRAS..... 9

César de Vicente Hernando

BREVES REFLEXIONES SOBRE *ARTE Y REVOLUCIÓN*..... 19

BLOQUE II: LA CRÍTICA LITERARIA MARXISTA

Julio Rodríguez Puértolas

LA CRÍTICA LITERARIA MARXISTA..... 26

BLOQUE III: POESÍA Y MARXISMO

Jorge Riechmann

CUESTIONES MARXISTAS DISPUTADAS..... 65

Isabel Pérez Montalbán

DESDE LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA HACIA EL COMPROMISO..... 81

BLOQUE IV: NOVELA Y MARXISMO

Raquel Arias Careaga:

NOVELA Y MARXISMO..... 89

Marta Sanz

MARX Y LA NOVELA..... 97

Constantino Bértolo

EL NARRADOR DESHONESTO O LOS CUARENTA Y NUEVE MINUTOS
QUE NOS ROBÓ GUSTAVE FLAUBERT..... 101

PRESENTACIÓN

David Becerra Mayor

Fundación de Investigaciones Marxistas

Max Aub, en un artículo titulado «Elogio a las convenciones»¹, escribía –no exento de ironía- que los congresos y las convenciones

van aparejados umbilicalmente en una palabra mágica, de la misma familia: dieta –que es otra forma de congreso o asamblea- pero que, con el tiempo, se ha convertido en la aportación monetaria que se paga al congresista para asistir a su congresito, al convencional a su convencionalito. Lo que es un gran invento, porque el día en que todos los habitantes de la Tierra sean congresistas o convencionalistas todos cobrarán dietas y se habrán resuelto todos los problemas.

Pero mientras esto no ocurra, continúa Max Aub, será preciso hacer todo lo necesario para formar parte de esa clase privilegiada –la de los congresistas y convencionales- que intercambian sus ponencias por dietas. Para ello hay que tener en cuenta lo que sigue:

Lo primordial es tener amigos. Teniendo amigos todo se arregla y uno es invitado a un congreso o a una convención, con su señora, si se la tiene, o con una secretaria, si se juzga necesario. El problema primordial para un futuro congresista es tener un *smoking*, por si acaso hay recepciones oficiales, que las suele haber.

Y sentencia Aub:

Con un *smoking* y una señora se puede asistir a cualquier congreso nacional o internacional que trae del asunto que sea.

Ciertamente, los congresos sufren un descrédito que han sabido ganarse a pulso. Max Aub, que en ocasiones supo denunciar con cierta acidez la realidad de su época, nos muestra aquí a unos congresistas más interesados en cobrar las dietas y en asistir a recepciones oficiales, donde degustar sabrosos *cockails*, que en aquellos aspectos que concernían directamente al tema del congreso.

Jesús López Pacheco, por su lado, en su novela póstuma *El homóvil* nos describe con sobrada inteligencia en qué consiste un congreso y cuál es el fin de su organización. Salvo rarísimas excepciones, dice el texto, las ponencias

casi no tenían otro objetivo que hinchar la bibliografía y el curriculum vitae de profesores en dura competencia académica por los aumentos de sueldo, por las becas y subvenciones que las instituciones y fundaciones ofrecen a los que acepten ejercer el brillante magisterio de domesticados domesticadores de la cultura².

El proceso de burocratización en el que están inmersas las instituciones culturales ha fomentado la enorme proliferación de congresos y de publicaciones en materia de cultura en las últimas décadas. Este hecho se debe a que para obtener una plaza de profesor en la Universidad pública o una beca para desarrollar un proyecto de

¹ Max Aub, «El Escolástico», en *Diógenes. Moral y Luz, seminario de cultura, de política, de información y buen humor*, México, 25 de enero (1952), pág. 25. Cfr. Eugenia Meyer (ed.), *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, Madrid, Fundación Max Aub-FCE, 2007, págs. 446-448.

² Jesús López Pacheco, *El homóvil*, Madrid, Debate, 2002, pág. 290.

investigación, el único baremo por el que se rigen los tribunales de oposición es por el del número de artículos publicados o conferenciadas ofrecidas en congresos, independientemente de la calidad, importancia o relevancia de éstas. El criterio cuantitativo está por encima del cualitativo. La burocratización –y su consiguiente ideología del currículo- está generando la fundación constante de revistas de tema especializado así como la organización de congresos y convenciones de distinta índole. Se trata de revistas que no leerá nadie, salvo los propios autores que maldecirán alguna errata, y de congresos cuyos asistentes serán, en el mejor de los casos, los propios ponentes. Luego, revistas y actas se acumularán en el almacén de alguna institución pública con los pliegos todavía sin cortar; pero esto no debiera importar porque se habrá cumplido su objetivo. Para los que escriben, la obtención de puntos suficientes para aprobar una oposición, y la justificación de gastos para quien financia su publicación. Franz, uno de los personajes centrales de *La insoportable levedad del ser* de Milan Cundera, dice –creo con bastante acierto- lo siguiente:

Cuando la sociedad es rica, la gente no tiene que trabajar con las manos y se dedica a la actividad intelectual. Hay cada vez más universidades y cada vez más estudiantes. Los estudiantes, para terminar sus carreras, tienen que inventar temas para sus tesis. Hay una cantidad infinita de temas, porque sobre cualquier cosa se puede hacer un estudio. Los folios de papel escrito se amontonan en los archivos, que son más tristes que un cementerio, porque en ellos no entra nadie ni siquiera el día de difuntos. La cultura sucumbe bajo el volumen de la producción, la avalancha de letras, la locura de la cantidad³.

Tal vez se habrá de recordar que Einstein solamente publicó tres artículos en su vida y que con cada uno de ellos logró revolucionar el mundo de la ciencia, pues desde el mismo momento de su publicación se constituyeron como textos fundamentales e imprescindibles para las generaciones futuras.

Pues bien, este es el contexto en el que nace *Revista de crítica literaria marxista*, una nueva revista especializada y cuyo primer número está confeccionado a partir de las actas de un congreso. Sin embargo, nuestra revista no quiere ser un engranaje más de la máquina burocrática en el terreno de la investigación y de la cultura. No quiere convertirse en otro espacio en el que crítico de turno inserte sus artículos vacuos con el único fin de extraer una rentabilidad personal, ampliando de inmediato el número de publicaciones en su currículo. Nuestro proyecto nace con un objetivo bien distinto.

La primera vez que tomé contacto con la Fundación de Investigaciones Marxistas y me entrevisté con Jaime Aja, coordinador de programas de la FIM, me preguntó sobre los objetivos que íbamos a marcarnos para impulsar la sección de Estética. Lo cierto es que, en ese momento, no supe qué contestarle. Y tuvo que ser casi seis meses después, en la cafetería de la Facultad de Historia de la Universidad Complutense de Madrid, aprovechando un descanso del *II Congreso de Historia del PCE: De la resistencia antifranquista a la creación de IU. Un enfoque social*, cuando supe darle una respuesta. El objetivo que debemos perseguir, le dije, es convertir la FIM en un referente claro del pensamiento marxista; de hecho, proseguí, me puse en contacto con la FIM en búsqueda de ese referente. Ahora que los ecos de los profetas de la posmodernidad resuenan por todas partes y se ha establecido finalmente la ideología del «Fin de la Historia», del «Fin de la ideología» y de la

³ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 2004, pág. 109.

abolición de la lucha de clases, es más que necesario hacer resurgir el pensamiento marxista –dialéctico, materialista, crítico- a pesar de la crisis que lleva arrastrando en las últimas décadas. Un estudiante o investigador –como es nuestro caso- que pretende acercarse a la literatura desde los postulados de la crítica marxista se encuentra con enormes dificultades y diversos obstáculos que sortear. En primer lugar no será sino tildado de dogmático; después tendrá que soportar el desprestigio que el marxismo arrastra últimamente; y a continuación será acusado de hacer una crítica *déjà vu*, de estar desfasado y de no haber sido capaz de adaptarse a los cambios de la nueva escuela literaria posmoderna –hermenéutica, teoría de la recepción, semiótica, etc. Y, para acabar, el crítico literario marxista se encuentra con la falta de referentes en la actualidad y tiene que acudir a los clásicos del marxismo –desde Lukács hasta Althusser pasando por la escuela de Frankfurt-, asumiendo los problemas que ello conlleva.

El objetivo, por lo tanto, de la *Revista de crítica literaria marxista* no es otro que llenar el vacío –o de agrupar la dispersión- que se ha producido con la consolidación del capitalismo avanzado (o posmoderno) y su consiguiente proceso de desideologización de las prácticas sociales. A pesar de la crisis de la ideología, del pensamiento político y de la carencia de conciencia de clase, desde la sección de Estética de la FIM -y con la publicación de esta revista- pretendemos iniciar una lucha ideológica contra la ideología dominante del «Fin de la Historia», aunque sea desde este pequeño reducto que se denomina «crítica literaria marxista». Pero la lucha ideológica se hace con ideología y si no constatamos que el marxismo –en tanto que forma de análisis de la Historia- funciona, entonces no habrá nada que hacer. Hay que reivindicar primero el valor teórico del marxismo para construir después una praxis. Esta es la lucha ideológica que debemos iniciar. Porque la crítica literaria marxista sirve para demostrar que la revolución es posible.

Del mismo modo es para nosotros un objetivo prioritario devolver a la Universidad la dimensión política que hace algunos años depositaba. Convine con Francisco Frutos, Presidente de la Fundación de Investigaciones Marxistas, en la presentación de las *I Jornadas de Literatura y marxismo*, que la Universidad había perdido su potencial político –cuya misión era contribuir desde la base a la construcción de la sociedad- para convertirse en escuelas de formación del capital –formación de clase trabajadora cualificada para cubrir puestos de trabajo específicos. La Universidad es, como la sociedad toda, un espacio despolitizado, sin ideología, carente de conciencia de clase y de objetivos colectivos; un espacio sometido –de forma cada vez más evidente- a la ideología del capital. Sin embargo, hay que permanecer y luchar por otorgar a la Universidad la dimensión política que se merece. Porque la Universidad debe ser un lugar clave para la construcción social, pues se trata de un lugar de encuentro donde la juventud tiene que reivindicar –y revalorizar- el pensamiento crítico frente al pensamiento hegemónico.

Estos son los objetivos básicos de la *Revista de crítica literaria marxista*. Para ello debemos trabajar con constancia y publicar con regularidad sus distintos números. Nuestro propósito –y pretendemos cumplirlo- es publicar dos números por curso académico. El primero de ellos recogerá las actas de las *Jornadas de Literatura y marxismo* que convocaremos una vez al año en la Universidad Autónoma de Madrid. Ese número incorporará, por lo tanto, las ponencias y

comunicaciones de los participantes y girarán en torno a un tema o autor. En las *I Jornadas de Literatura y marxismo* se homenajeó a César Vallejo. Sin embargo –y lejos de parecer un monográfico- al tratarse del primer encuentro resultaba indispensable tratar en una ponencia el tema –y definición- de la crítica literaria marxista. Por ello contamos con la participación del profesor Julio Rodríguez Puértolas, cuyo texto –extenso pero imprescindible- resulta muy válido para comprender y enmarcar en su historia el análisis de la literatura desde el materialismo histórico. Igualmente, recogimos el legado poético de César Vallejo para reflexionar sobre las posibilidades de una estética marxista en la literatura que se produce en la sociedad del capitalismo avanzado. Era obligado contar y dialogar directamente con trabajadores de las letras con la organización de dos mesas redondas. La primera de ella -bajo el título de «Poesía y marxismo»- reunió a los poetas Isabel Pérez Montalbán, Jorge Riechmann y Carlos Piera. La segunda -«Novela y marxismo» y magistralmente moderada por la profesora Raquel Arias Careaga- contó con la participación de los novelistas Marta Sanz y Rafael Reig, así como con la presencia del editor Constantino Bértolo.

El segundo número de cada curso académico será abierto y libre, y se incluirán artículos de crítica literaria desde la teoría marxista. La Fundación de Investigaciones Marxistas invita a enviar artículos inéditos para su publicación en *Revista de crítica literaria marxista* a todas aquellas personas que puedan aportar, con sus estudios e investigaciones, datos de interés. Siempre desde el rigor y la exactitud académica.

No quiero poner fin a este escribo sin agradecer a Jaime Aja la ilusión que ha volcado en este proyecto, las fuerzas con que se ha involucrado y el ánimo que en todo momento me ha ofrecido para sacarlo adelante. Esta revista le debe tanto o más a él como a quien esto firma. Del mismo modo no sería justo concluir sin dar las gracias a otras personas que se implicaron desde el principio mismo, desde esa mesa redonda que organizamos en la Fiesta del PCE'07, sobre «Arte y compromiso» -enmarcada en el homenaje a la compañera Ana Lucas-, que sirvió de antesala a nuestro trabajo de hoy. Me refiero, claro está, a Marta Sanz, Matías Escalera, César de Vicente y Julio Rodríguez Puértolas. Y, por supuesto, también a los que después no pusieron reticencia alguna para participar en nuestras jornadas: Teodosio Fernández, Raquel Arias, José M^a Suárez Díez, Isabel Pérez Montalbán, Jorge Riechmann, Carlos Piera, Constantino Bértolo y Rafael Reig. Tampoco podemos dejar de mencionar a Iñaki Vázquez, coordinador de la Sección de Estética de la FIM, cuyas cosechas hemos sabido recoger con agrado, y a Francisco Gálvez, quien se ha encargado del diseño. Y, cómo no, mostrar mi gratificación a todas aquellas personas sin las cuales nada de esto tendría sentido; es decir, los estudiantes que asistieron –y no sólo en la búsqueda del crédito de libre configuración- a las *I Jornadas de Literatura y marxismo*. Ellos son: Sonsoles Alonso Martínez, Sara García Montilla, Fernando López de la Guía, Estefanía Rodríguez de Francisco, Alejandro Vicente Calvo, Luis Miguel Bueno Morera, Julio A. Fernández Salas, M^a Pilar Núñez, Rosa M^a Navarro Romero, Yolanda Arias Fernández, Tamara Mateos y Rubén Pérez de Ramón.

BLOQUE I: CÉSAR VALLEJO

**CÉSAR VALLEJO, ANTONIO MACHADO Y LUIS CERNUDA:
LA GUERRA CIVIL Y LAS PALABRAS**

Matías Escalera Cordero
Alcalá de Henares

La Guerra Civil Española, la guerra de las palabras

«... hemos perdido la guerra. Pero humanamente, no estoy tan seguro... Quizá la hemos ganado...»: declara en una de sus últimas entrevistas, concedida al poeta soviético Ehrenburg¹, en diciembre del 38, don Antonio Machado.

¡Cuánta fe en el poder de las palabras (y de los deseos) se esconde detrás de esta declaración!...

Si es cierto que los artistas (el arte, en general) responden –por activa o por pasiva; por obra u omisión– a estímulos procedentes de la Historia; y si es cierto también que el arte “activo”, aquel que es concebido *ab initio* como respuesta programada y consciente, “acompaña” a los procesos históricos, a veces, desde la gestación misma de los acontecimientos y de los procesos, con lo que *parece* que determinadas obras artísticas los “anticipan”: como sucede con determinados artistas y obras del Renacimiento, de la Ilustración o de las Vanguardias del siglo veinte; no es menos cierto que las obras artísticas no *son* los sucesos históricos, ni siquiera los provocan, aunque los acompañen y amplíen las significaciones y posibilidades simbólicas de los mismos.

Así, pues, la Guerra Civil Española en cuanto suceso –acontecimiento– material e histórico no es –apenas tiene que ver seguramente con– la Guerra Civil Española contada y cantada por la poesía (como tampoco tiene que ver con las narraciones cinematográficas, periodísticas y literarias que a partir del acontecimiento realmente dado se han hecho); esto que parece evidente, no lo es, como quedó demostrado en las jornadas sobre el Exilio del 39, celebradas hace unas pocas semanas en esta misma Universidad.

En ellas, el Exilio, acontecimiento material e histórico, quedaba oculto y confundido con las expresiones poéticas, las narraciones literarias y los relatos personales suscitados por la experiencia o los relatos acerca de lo “realmente” acontecido. Pues es el caso que incluso a nosotros, comprometidos, más o menos, con discursos materialistas históricos, nos cuesta deslindar también los ámbitos de la ficción y de la realidad, y muy comúnmente confundimos nuestros deseos, sueños, ilusiones y palabras acerca de la realidad, con la realidad misma. E incluso con nuestras palabras creemos poder “imponer” sus condiciones. Es lo que le sucede a Machado, cuando afirma la victoria potencial de la España republicana, contra toda evidencia, por la superioridad moral (por el “merecimiento”: escribirá él) del pueblo levantado en armas durante tres años. Pero eso es lo que creían –y creen– también la inmensa mayoría de los perdedores.

¹ Entrevista con Ilya Ehrenburg, diciembre de 1938: en Antonio Machado, *La Guerra. Escritos: 1936-39*, Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero (eds.), Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1983, págs. 355-356.

Y es que, si hay una guerra hecha con palabras, esa fue la Guerra Civil Española; hasta tal punto que no sólo durante, sino que después de haber sucedido, siguió –como sabemos–, y sigue aún hoy (que se lo digan a los “píomoas” y compañía) librándose con las palabras.

Pero ya antes (en realidad, muchos decenios antes del acontecimiento “real”), la II República Española, acontecimiento material e histórico, se ideó e instituyó, en parte fundamental, sobre la fe en el inmenso poder de la esperanza y de las palabras; de modo que pocos acontecimientos históricos han quedado ocultos y confundidos en tal cantidad de deseos, de sueños e ilusiones, puestos en palabras, como aquel “sueño” republicano; vivido aún hoy, también, como un evento mítico, más que material e histórico.

No solamente fueron los millones de iletrados alfabetizados, ni la unción cuasi religiosa de las “misiones pedagógicas” y del cuerpo de Magisterio republicano; ni toda la poesía y energía literaria que despertó; era tal la confianza en el poder de las palabras que llegaron a editarse periódicos para analfabetos².

Por lo tanto lo que haremos aquí no es referirnos a la Guerra Civil Española como acontecimiento material e histórico, sino a algunas de las palabras que han trasladado ese acontecimiento a nuestro imaginario personal y colectivo; las palabras de tres de los más cualificados “portavoces” de ese acontecimiento: Antonio Machado, Luis Cernuda y César Vallejo. Y lo vamos a hacer refiriéndonos de modo sucinto a algunos de sus textos y fragmentos más significativos e influyentes.

Antonio Machado: una voz que se levanta contra la paz

... lo más terrible de la guerra es que, desde ella, se ve la paz que se ha perdido como algo más terrible todavía... («Notas y recuerdos de Juan de Mairena...» LXIV)

En «Mairena póstumo. Algunas consideraciones sobre la política conservadora de las grandes potencias...» (LXXVI) y «Mairena póstumo. Desde el mirador de la guerra...» (LXXVII), dos de los primeros artículos publicados en *La Vanguardia* de Barcelona, en 1938, Antonio Machado ahonda aún más, contra los falsos pacifistas, su visión del pacifismo hipócrita y “suicida” practicado por las potencias burguesas contra el pueblo español; tan inservible, además, a la postre, pues, *después de*

² «Ello revela el extraordinario fenómeno acontecido durante la guerra civil: la ocupación popular del lenguaje público. Porque esta guerra fue muchísimas cosas pero, desde nuestra perspectiva fue, sobre todo, una irrupción pocas veces vista en el espacio de la palabra pública. Y esta ocupación del lenguaje se demostró, además, vehemente y dramática; al punto que permite pensar que las palabras se habían hecho absolutamente definitivas y decisivas (...). A través del lenguaje los sujetos concretos accedían al debate abierto sobre sus destinos, cuyas opciones tenían el precio de su libertad y su vida. Es extraordinario, por ejemplo, observar que incluso el último año de la guerra, cuando es obvio que la República está perdida, los periódicos populares siguen hablando de la victoria. Y no solamente hablan de la victoria contra el fascismo, sino que representan la realidad a través del lenguaje como si fuese ya humanizada por la victoria. Probablemente este es un modo peculiar que tiene el lenguaje de sustituir a los hechos, no por mero voluntarismo o convicción del sujeto histórico, sino porque no le quedan sino sus palabras...». Julio Ortega, «César Vallejo y la guerra civil española», *Voz Otra*, México, n° 1 (Nov. 2005), págs. 22-28.

haberlo sacrificado inútilmente todo a la paz y nada a la justicia, llevarán a sus pueblos a una guerra aún más devastadora...

Y llega a una conclusión sorprendente: «para los trabajadores la paz es más terrible que la guerra»; ya que

... lo que llamamos guerra es para muchos hombres un mal menor, una guerra menor, una tregua de esa monstruosa contienda que llamamos paz.../... El mero hecho de que haya trabajadores parados en la paz, que encuentran, a cambio de sus vidas -claro está- trabajo y sustento en la guerra, en el fondo de las trincheras, en el manejo de los cañones, y en la producción a destajo de máquinas destructoras y gases homicidas, es un lindo tema de reflexión para los pacifistas... («Mairena póstumo. Desde el mirador...» LXXVII).

Y lo que hoy nos importa aquí es que el poeta se ha percatado de esta apabullante realidad por la experiencia misma de la guerra: que se ha convertido en *-mirador-* atalaya privilegiada de la paz; desde la que la lucha de clases, la verdadera guerra en marcha (que explica todas las guerras); la revolución de los soviets; la política de las grandes potencias imperialistas ante la Sociedad de Naciones; las razones del alzamiento faccioso de julio del 36; la filosofía y el arte, en general adquiere “sentido definitivo”.

... El porqué de esa monstruosidad se ve muy claro desde el mirador de la guerra. La paz circundante es un equilibrio entre fieras... («Mairena póstumo. Desde el mirador...» LXXVII).

... En las épocas de guerra hay poco tiempo para pensar. Pero las pocas cosas que pensamos se tiñen de un matiz muy parecido al de la verdad. Por ejemplo: Lo más terrible de la guerra es que, desde ella, se ve la paz que se ha perdido, como algo más terrible todavía. Cuando el guerrero lleva este pensamiento entre ceja y ceja, su semblante adquiere una cierta expresión de santidad. (LXIV, ix).

Para Antonio Machado la guerra no es terrible por ser guerra, esto es, devastación y destrucción a escala inhumanas, sino por lo que nos enseña, por la indigna ruina y la desolación, anteriores a la propia guerra, que nos ilumina y nos descubre (atónitos aún por lo que esto verdaderamente significa). La paz no es paz sin la dignidad necesarias para que así las concibamos: no es deseable por sí misma; no, si es la paz de los cementerios, y de la vieja sumisión y esclavitud...

... Yo os enseño... / ...el amor al prójimo y al distante, al semejante y al diferente, y un amor que exceda un poco al que os profesáis a vosotros mismos, que pudiera ser insuficiente. No diréis... / ...que os preparo en modo alguno para la guerra, ni que a ella os azuzo y animo como anticipado jaleador de vuestras hazañas... / ...Mas si la guerra viene, porque no está en vuestra mano evitarla... / ...si la guerra viene vosotros también tomaréis partido sin vacilar por los mejores, que nunca serán los que la hayan provocado y al lado de ellos sabréis morir con una elegancia de que nunca serán capaces los hombres de vocación batallona. (Juan de Mairena. LVIII, ii)

Cernuda: la sola tarea, ser poeta (la guerra como condena)

*Un sueño, que conmigo
Él puso para siempre,
Me aísla. Así está el chopo
Entre encinas robustas.
Duro es hallarse solo
En medio de los cuerpos...³*

Luis Cernuda sólo acepta de buen grado un trabajo, ser poeta. Si el Deseo (en cuanto aspiración a lo absoluto), tome este la configuración que tome: del cuerpo amado, de la amistad buscada, de la infancia y de la patria lejanas, del reconocimiento público, etc., es, no sólo de modo práctico, sino “ontológicamente”, irrealizable; queda el trabajo, primero y único, de “ser poeta” (al modo heroico y romántico, claro está; como oficiante herido del misterio y del sentido: «el trabajo poético era razón principal, si no única, de mi existencia...»). Parafraseando a otro poeta, *nada importa*, si al final del dolor y del esfuerzo hay *un poema*.

Este es uno de los compromisos centrales de su vida, sostenido con fidelidad extraordinaria hasta el final; pero es también uno de los límites de Luis Cernuda:

... Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario (...) así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos («La poesía», *Ocnos*).

Aunque, en última instancia, es el límite de toda la poesía que bebe de la fuente romántica; que reducida, junto a la música –y con la música: tal como quería Schopenhauer–, a la esfera del “consuelo” de existir; o al de las meras experiencias y *realidades* individuales; se obvian aquellas otras realidades, poderosas, materiales e históricas: de naturaleza económica, social y política, que sobrepasan los límites de la voluntad individual, incluso de la apasionada voluntad del poeta...

... Sé que el lirio del campo,
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches
Con larga espera bajo tierra,
Del tallo verde erguido a la corola alba
Irrumpe un día en gloria triunfante.⁴

Pero la voz del poeta/oficiante del “misterio” y de la “hermosura” no está, como se sabe, sobre –o más allá de– la Historia. Y eso es, en parte lo que se expresa en *Las nubes*, el primero de los libros en el exilio de Luis Cernuda; en el que, si se aprecia una tendente objetivación de la experiencia («el proceso de mi experiencia se objetiva»: escribe), y una indudable contención retórica; pero aquella –la experiencia del mundo real– está aún filtrada y lastrada por una subjetividad mítica que impide una poesía verdaderamente objetiva y efectivamente “historizada”.

Los primeros poemas de *Las nubes* son de 1937; el primero escrito fuera de España es «La fuente», de 1938; *Las nubes* es un libro que se va construyendo en el camino del destierro (desde Valencia hasta Glasgow, pasando por París y Londres);

³ «Cordura», *Las nubes*.

⁴ Final del poema «Lázaro», *Las nubes*.

a medida que Cernuda se va haciendo a la idea de que su regreso a España es imposible, y debe “instalarse” (al menos, por un largo periodo) en Inglaterra. Y si paulatinamente el poema se convierte en “espacio de objetivación” de la experiencia, esto no debe ser confundido con lo que algunos han llegado a denominar como la definitiva “irrupción de la Historia” en la poesía de Cernuda.

La poesía de Luis Cernuda, es cierto, se despegas de las “mezquinas” (así lo llegó a escribir) limitaciones de la “poesía pura” y se abre a “la vida y el mundo”; pero esta apertura se hace desde una perspectiva no histórica ni “material”, sino esencialmente idealista, mítica y romántica, por el “filtro necesario” de la experiencia de “destierro existencial” previo del poeta, como se comprueba fácilmente con la lectura atenta de la mayor parte de los poemas de *Las nubes* y de *Ocnos* (y, años después, con *Variaciones sobre un tema mexicano*)

La muerte, rechazada, presentida, deseada; y el dolor de la pérdida, dos temas omnipresentes en *Las nubes*, no son esencialmente distintos de los que Luis Cernuda ha tratado en su obra anterior, pero los “referentes líricos” no son los mismos. Ahora, las referencias son de origen histórico (una guerra civil, que en realidad es una “guerra de clases”, como había visto don Antonio; cientos de miles de muertos, y el exilio de otros cientos de miles: todo, para frenar un proceso de profunda renovación histórica), pero el tratamiento poético no lo es.

Por ejemplo, en aquellos poemas en que se trata de la guerra de España, se trata como una guerra *cainita*; un tratamiento básicamente noventayochista: «Ellos, los vencedores / Caínes sempiternos, de todo me arrancaron...» («Un español habla de su tierra»); en los que España misma es una realidad mítica, *maternal*, sustancial y eterna («tu pasado eres tú / Y al mismo tiempo eres / la aurora que aún no alumbrá nuestros tiempos...»: «Elegía española [I]»); más que madre, “*madrastra*”, por lo común, de unos hijos (“hermanos”) que se odian «desde la noche de los tiempos», enemigos de «cualquier don ilustre», y dados al «insulto, la mofa, el recelo profundo...» («A Larra, con unas violetas» y «A un poeta muerto»), y que “traicionan” su glorioso pasado entre los imperios y las naciones del mundo... Lo que resulta especialmente patente en los poemas que inician y terminan el libro: «Noche de luna» y «El ruiseñor sobre la piedra».

El poema «Lázaro», síntoma y resultado del giro estilístico, enunciado más arriba, hacia una cierta objetivación y “reducción” retórica de la expresión poética, anuncia lo que vendrá, a continuación: la “muerte en vida” (en realidad, el desprecio de la vida presente, por un futuro “*glorioso*” y virtual: «y entonces en ti mismo mis sueños y deseos / tendrán razón al fin, y habré vivido»⁵); o, de un modo más preciso, la espera de la muerte definitiva, consagrado a un solo objetivo el cultivo de la “*paciencia*”, partera de la “*hermosura*” ...

... Así rogué, con lágrimas,
Fuerza de soportar mi ignorancia resignado,
Trabajando, no por mi vida ni mi espíritu,
Mas por una verdad en aquellos ojos entrevista
Ahora. La hermosura es paciencia...

⁵ «A un poeta futuro», *Como quien espera el alba* (1944).

Cernuda se siente radicalmente aislado: solitario farero, en el mejor de los casos, que avisa de la inconsistencia, la muerte omnipresente y la locura colectivas.

... ¿Qué puede un hombre contra la locura de todos? Y sin volver los ojos ni presentir el futuro, saliste al mundo extraño desde tu tierra en secreto ya extraña («Guerra y paz», *Ocnos*).

El caso de César Vallejo

Vallejo sólo estuvo dos veces en España, durante la Guerra Civil. Un mes en el frente de Madrid, en el año 36, y, luego, en el Congreso de Escritores por la Defensa de la Cultura, en 1937; pero el acontecimiento lo conmovió hasta tal punto que, desde ese momento, hasta su muerte fue objeto central de su vida y de su poesía⁶. Y el libro póstumo en que deja escrita su última palabra sobre la guerra que arruina a la Madre (“patria universal”) es, como se sabe, *España, aparta de mí este cáliz*; cuyo título, si se medita bien, contiene buena parte de las piezas del discurso poético de César Vallejo: la épica *crística*, la amenaza de muerte, el sufrimiento (sin justificación), el huérfano abandono, la madre (perdida), el agotamiento y el deseo de unidad y abandono final...

Y, dentro de ese libro, un poema, el primero, «Himno a los voluntarios de la república», resume y contiene las claves principales:

a) La Guerra Civil Española es una guerra universal (una guerra en la que todos los humildes del mundo se juegan el futuro: una guerra de clases):

... Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo...

...

... Proletario que mueres de universo, en qué frenética armonía
acabará tu grandeza, tu miseria, tu vorágine impelente...

...

... ¡Obrero, salvador, redentor nuestro,
perdónanos, hermano, nuestras deudas!
Como dice un tambor al redoblar, en sus adagios:
qué jamás tan efímero tu espalda!
qué siempre tan cambiante, tu perfil!

¡Voluntario italiano, entre cuyos animales de batalla
un león abisinio, va cojeando!
¡Voluntario soviético, marchando a la cabeza de tu pecho universal!
¡Voluntarios del sur, del norte, del oriente
y tú, el occidental, cerrando el canto fúnebre del alba!...

⁶ «Lo de España ya te iba royendo el alma. Esa alma tan roída por tu propio espíritu, tan despojada, tan herida por tu propia necesidad ascética. Lo de España ha sido el taladro de cada día para tu inmensa virtud» («César Vallejo ha muerto», por Pablo Neruda, agosto de 1938). Y el último poema de *Poemas humanos*, dice: «Ello es que el lugar donde me pongo / el pantalón, es una casa donde / me quito la camisa en alta voz / y donde tengo un suelo, un alma, un mapa de mi España».

b) La Guerra Civil Española es un conflicto moral: pues, en él, se enfrenta “el bien contra el mal”. Los combatientes del pueblo, sean soldados o milicianos, matan por necesidad:

... ¿Batallas? ¡No! Pasiones! Y pasiones precedidas
de dolores con rejas de esperanzas,
de dolores de pueblo con esperanzas de hombres!
¡Muerte y pasión de paz, las populares!
¡Muerte y pasión guerreras entre olivos, entendámonos!
Tal en tu aliento cambian de agujas atmosféricas los vientos
y de llave las tumbas en tu pecho,
tu frontal elevándose a primera potencia de martirio...

...

...¡Constructores
agrícolas, civiles y guerreros,
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;
que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro,
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro!
¡ Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!...

...

... ¡Voluntario fajado de tu zona fría,
templada o tórrida,
héroes a la redonda,
víctima en columna de vencedores:
en España, en Madrid, están llamando
a matar, voluntarios de la vida!

¡Porque en España matan, otros matan
al niño, a su juguete que se para,
a la madre Rosenda esplendorosa...

...

... ¡Voluntarios, por la vida, por los buenos, matad
a la muerte, matad a los malos!
Hacedlo por la libertad de todos,
del explotado y del explotador,
por la paz indolora –la sospecho
cuando duermo al pie de mi frente
y más cuando circulo dando voces–
y hacedlo, voy diciendo,
por el analfabeto a quien escribo,
por el genio descalzo y su cordero,
por los camaradas caídos,
sus cenizas abrazadas al cadáver de un camino!...

...

... Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,
os siguen con cariño los reptiles de pestaña inmanente...

c) La victoria –anticipada por la palabra (y el deseo)– traerá un mundo reconciliado; dotado de sentido, colectivo y “unificado” (donde todos: humildes y poderosos; y cada uno, serán lo mismo; y en donde hasta el «oro será de verdad oro»):

...¡Constructores
agrícolas, civiles y guerreros,
de la activa, hormigueante eternidad: estaba escrito
que vosotros haríais la luz, entornando
con la muerte vuestros ojos;
que, a la caída cruel de vuestras bocas,
vendrá en siete bandejas la abundancia, todo
en el mundo será de oro súbito
y el oro,
fabulosos mendigos de vuestra propia secreción de sangre,
y el oro mismo será entonces de oro!
¡ Se amarán todos los hombres
y comerán tomados de las puntas de vuestros pañuelos tristes
y beberán en nombre
de vuestras gargantas infaustas!...

...

¡Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
sin vías a su cuerpo
y al que baja hasta la forma de su alma!
¡Entrelazándose hablarán los mudos, los tullidos andarán!
¡Verán, ya de regreso, los ciegos
y palpitando escucharán los sordos!
¡Sabrán los ignorantes, ignorarán los sabios!
¡Serán dados los besos que no pudisteis dar!
¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga
traerá pedacitos de pan al elefante encadenado
a su brutal delicadeza; volverán
los niños abortados a nacer perfectos, espaciales
y trabajarán todos los hombres,
engendrarán todos los hombres,
comprenderán todos los hombres!

d) Esta es una guerra –universal y de clase– a la que el poeta se ve impelido por una energía solidaria que procede del pueblo (los voluntarios internacionales, en este caso); pero con la exacta conciencia de que él no es el pueblo:

... descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra al animal que me honra;
refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría
y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no haber entre mis manos tu largo rato extático,

quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!...

...

... Para que vosotros,
voluntarios de España y del mundo vinierais,
soñé que era yo bueno, y era para ver
vuestra sangre, voluntarios...

Y, en esto, que los poetas no son el pueblo, y que su toma de posición –de partido–, solidaria con los combatientes del pueblo, es un acto moral –en sentido estricto–, coinciden tanto Antonio Machado, como Vallejo y Cernuda; poetas de origen pequeño burgués, con trayectorias vitales diversas, pero con un destino común marcado por la guerra, que no tratan de imposter (ni secuestrar) la voz de aquellos a los que cantan (el pueblo en armas, el voluntario, o el pueblo sufriente).

Ahora bien, si en Cernuda es la condición de poeta (romántica: oficiante del misterio) el origen de la diferencia; en Machado y en Vallejo, esa diferencia viene dada por la exacta conciencia de la organización material –social e histórica– del mundo. Por eso mismo, tampoco hay rastro de impostura alguna en los heterónimos populares, Mairena o Abel Sánchez, de Machado pues no se trata de suplantar, sino de poner en valor por ironía intrínseca la voz del pueblo (sin ser el pueblo).

«Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él, de frente o transmitido / por incesantes briznas, por el humo rosado / de amargas contraseñas sin fortuna...», escribe Vallejo en su «Himno a los voluntarios de la República». Porque César Vallejo (en esto también como Cernuda y Machado) no modifica sus modos y conceptos de la escritura, no imposter su voz para dirigirse al pueblo, a la mayoría, sino que, mediante su conocido sistema de analogías simbólicas y “sustituciones”, suple el objeto de atención lírica; y la experiencia de la guerra, es tratada en idénticos términos épicos, míticos y religiosos, que la experiencia amorosa, la soledad y el extrañamiento son tratados en *Los heraldos negros* o *Trilce*. Elementos de su estilo y fuerzas temáticas⁷ que alcanzan su definitivo desarrollo en esta obra, aplicados justamente a la expresión de la guerra. Y, en esa coherencia –y obstinación– artística, se muestran, precisamente, los límites estéticos e ideológicos de estos tres poetas cardinales: su fe inquebrantable

⁷ Américo Ferrari, en su «Introducción» a la *Obra poética completa* de César Vallejo (Madrid, Alianza 1982), señala los siguientes “elementos del estilo”: Sintagmas secos y cortantes: tendencias expresionistas, perplejidad interrogadora. Simbólico y libre. Absoluta libertad: auto/limitada [semejante y diversa de la libre auto/contención del Adrian Leverkühn (Arnold Schönberg) de Thomas Mann; una autolimitación que salva, de cualquier forma, la expresión del vacío significador]. Estilo dialéctico [ej. «Yuntas», segundo poema de *Poemas humanos*]. Letanías seriales repetitivas. Y, al final, una épica hímica asociada al esfuerzo afirmador.

Y los siguientes “temas”: Muerte. Desamparo. Deseo de unidad. Silencio de Dios ante el dolor del hombre. Extrañamiento y orfandad. La madre [ser tutelar universal: en *Trilce* – dispensadora del pan–; luego, España/madre universal]. El ser –hombre– humano, concreto: fisiología explícita y cotidiana del hombre hombre (*Poemas humanos* y *España, aparta...*) Unidad/esperanza. Ciudad feliz socialista.

en la potencia demiúrgica de la palabra poética, en su potencia “unificadora”⁸ y “constructora de realidades”. Pero también, en esa honesta –y consciente– persistencia, se manifiesta el valor moral, testimonial, paradójico y emocionante, de sus respectivas obras.

⁸ Y es en estos términos en los que dos poemas tan aparentemente distantes, a primera lectura, como el «Himno a los voluntarios...» (*España, aparta de mí este cáliz*), de César Vallejo; y «1936» (*Desolación de la Quimera*), de Luis Cernuda, divergen y se encuentran.

BREVES REFLEXIONES SOBRE ARTE Y REVOLUCIÓN¹

César de Vicente Hernando

Centro de Documentación Crítica

La *estética marxista* se convirtió, entre los años veinte y treinta, en el centro de un número importante de debates entre filósofos, escritores y artistas que trataban de dar cuenta de su *naturaleza*, de su *razón social* y de su *funcionalidad* política e ideológica, intentando desprenderse de la problemática burguesa que había dominado la *teoría artística* los dos siglos anteriores. César Vallejo no fue ajeno a los mismos y desarrolló, entre 1927 y 1938, un pequeño conjunto de anotaciones y artículos que agrupados en forma de libro constituirían *El arte y la revolución*, libro que, sin embargo, no pudo publicarse en el tiempo con el que trataba de confrontarse. Al contrario de lo que sucedería en décadas posteriores, en las que se pretendió *fundamentar* la estética marxista con obras como *Estética* de Geörgy Lukács, o de *historizarla* como en *Reflexiones sobre estética marxista* de Stefan Morawski, Vallejo permaneció en el terreno de la *indagación*. Su texto fija elementos al mismo tiempo que los cuestiona en otro sentido, sus notas quieren clarificar la naturaleza del gran número de experiencias artísticas que se están produciendo en muchos países de Europa y de toda América mientras, a la vez, arrastra las nociones humanistas que ha extendido la burguesía a través de la cultura. Sus anotaciones no son tampoco ajenas, muy al contrario son la causa de buena parte de sus ideas, a su búsqueda de una *nueva escritura* que él mismo va a ensayar en todos los géneros: en narrativa con *Paco Yunque* (1931) o *El Tugsteno* (1931); en teatro con *Colacho hermanos* (1934); o en poesía con *Poemas humanos y España, aparta de mí este cáliz* (1937). En definitiva, su libro es un compendio de reflexiones pegadas al desarrollo de estos debates sobre el nuevo arte y la concepción materialista de la teoría del arte, y ligadas a los destinos de una producción igualmente heterogénea.

En todo caso, se puede hablar de buena parte de los poemas de Vallejo, las obras de teatro y de su narrativa como de una *aportación* a la estética marxista entendiendo por tal el arte (y las teorías sobre el arte) que muestra -y se muestra- como una relación social, conflictiva y crítica (dialéctica), radicalmente histórica (materialismo histórico). La *estética marxista* funciona así, muy rápidamente dicho, como una figura de dos caras en cuyo anverso se establece la estructura histórica (del nivel ideológico) determinada por el enfrentamiento de clases; y en cuyo reverso se establece la estructura artística (la producción de *sentido*) que remite a ese enfrentamiento de clase. Naturalmente la estética marxista se dota a sí misma de una forma *dialéctica* que permite explicar el cambio social y artístico y, por tanto, la función revolucionaria, es decir de radical transformación social, de toda práctica artística. Este asunto es muy relevante a la hora de entender la gran cantidad de páginas que Vallejo dedica en *El arte y la revolución* a la distinción entre “arte bolchevique”, “arte socialista”, “arte revolucionario” y “arte burgués” (cf. cuadro pág. 21).

¹ Este texto es el conjunto de notas que usé para la conferencia «La estética marxista de César Vallejo», dentro de las Jornadas «Literatura y marxismo: homenaje a César Vallejo», organizadas por la FIM en la Universidad Autónoma de Madrid el día 25 de Abril de 2008.

Vallejo llega a plantear problemas de estética marxista no como resultado de una militancia en organizaciones de adscripción marxista, o por un desarrollo intelectual cercano al marxismo. Al contrario, si hacemos caso a Georgette Vallejo, 1927 supone un momento de grave crisis moral y de conciencia para Vallejo en medio de la cual se interroga «¿Cuál es su contribución a la vida de los hombres?»². Es por esta crisis por lo que empieza a estudiar la realidad social y el marxismo. En una carta a Pablo Abril, fechada el 18 de Abril de 1928 dice que «a medida que vivo y que me enseña la vida... voy aclarándome muchas ideas y muchos sentimientos de las cosas y de los hombres de América», para escribir más adelante «Hay que destruir y destruirse a sí mismo»³.

A este proceso de crisis existencial que supone la experiencia de una vida dañada, Vallejo suma la experiencia de la *gran transformación* que significa en todo el mundo la revolución rusa y que Vallejo conoce directamente en distintos estancias en la URSS. Hasta tres veces viaja a este país: en octubre de 1928 y hasta noviembre de ese mismo año. En septiembre de 1929 y hasta octubre del mismo año. Y en octubre de 1931, su último viaje a la URSS. Fruto de los mismos serán algunas notas que incorpora a *El arte y la revolución*, como las dedicadas a Maiakovski, Meyerhold o el maquinismo; o los libros *Rusia en 1931* o *Rusia ante el segundo Plan quinquenal*.

La crisis personal y la experiencia soviética orientan las reflexiones de Vallejo y le dan un nuevo objeto a su escritura. En una libreta de apuntes, Vallejo hace una lista que fecha en París, el 29 de septiembre de 1929. Algunas anotaciones son significativas: «Nuevo tratado del hombre», «Descubrimiento del mundo», «Libro de poemas socialistas (a hacer) », «Libro de *poemas humanos*», «Libro de poemas proletarios (a hacer)»⁴.

El arte y la revolución, escrito entre 1929 y 1932 (fecha que se indica en el manuscrito), es un libro a medio camino entre un texto de crítica literaria y una poética. Todo ello planteado en forma de esbozos, de impresiones y de respuestas inmediatas ante las expresiones más novedosas: la danza sin música, el surrealismo, el teatro de Meyerhold, etc. Vallejo intentó publicarlo en la Editorial Plutarco pero ésta lo rechazó⁵. Volvió a corregirlo y ampliarlo en 1934 (ese es la segunda fecha que tiene el manuscrito). De todas maneras, buena parte del material del libro fue publicado como artículos y crónicas en diferentes revistas y periódicos: *Mundial*, *Variedades*, *El Comercio* entre 1926 y 1931⁶. En algunos casos hay nuevas versiones de los textos: José Miguel Oviedo ha señalado algunas. Así, en el artículo «El pensamiento revolucionario» (publicado en *Mundial* el 3 de mayo de 1929) cita a Darwin, Marx y Freud como las fuentes de la corriente revolucionaria del pensamiento. En «Función revolucionaria del pensamiento» (el artículo en su versión para el libro) ha dejado fuera a Darwin y a Freud.

² Georgette Vallejo, «Apuntes biográficos», en César Vallejo, *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional*, Barcelona, Laia, 1977, pág. 112.

³ *Ibid.*, pág. 113.

⁴ Américo Ferrari, «Las ediciones de la poesía de Vallejo», en Nadine Ly (ed.), *César Vallejo: la escritura y lo real*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, pág. 34.

⁵ La historia del manuscrito es un largo problema de historiografía literaria que no es posible abordar aquí.

⁶ Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 412.

El arte y la revolución contiene también algunos tópicos de la época como la intraducibilidad de la poesía en tanto que es «ritmo cardíaco de la vida», la crítica de la literatura «a puerta cerrada» (la famosa situación del escritor en su torre de marfil), la idea de que la creación poética no debería estar sujeta a normas, o el enfrentamiento entre poesía para un fin y la poesía como contemplación. En todo caso, parece ser un intento por señalar una poética marxista que, sin embargo, no está alimentada (teóricamente) por el marxismo. Vallejo escribe desde *otro lugar*.

Uno de los esfuerzos mayores que Vallejo hace en este libro es intentar delimitar los ámbitos que caracterizan la estética marxista y que conforman el grueso de buena parte de los debates y polémicas de la época. Las distinciones que hace Vallejo las hemos recogido en el siguiente cuadro:

| ARTE BOLCHEVIQUE | ARTE SOCIALISTA | ARTE REVOLUCIONARIO | ARTE BURGUÉS |
|---|--|--|---|
| <p>Sirve a los intereses del proletariado (de clase).</p> <p>Es un arte de propaganda y agitación. Atiza a la rebelión y a la organización de la protesta.</p> <p>Tiende a intensificar la participación de los lectores en la vida.</p> <p>Es el resultado de la transformación de la literatura revolucionaria (que tiende a hacerse bolchevique).</p> <p>La literatura proletaria devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substratum colectivo nuevo y dotándolas de una expresión y de una elocuencia más diáfanas y humanas.</p> | <p>No se reduce a los temas, ni a la técnica, ni al léxico, ni a movilizar requisitorias políticas, sino una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista.</p> <p>Poemas y poeta son lo mismo desde la sensibilidad.</p> <p>Toda obra que responda a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses comunes a todos los hombres sin excepción (ej. Beethoven).</p> <p>Sigue el desarrollo progresivo de la humanidad.</p> | <p>Opera cerca de la vida.</p> <p>Su sensibilidad y método son “terrestres” (de este mundo).</p> <p>Acción destructora del orden social vigente.</p> <p>Rebelión contra las formas vigentes de producción de pensamiento por otros.</p> <p>Fe constructiva en otro medio vital.</p> <p>Encauza su obra dentro de unos imperativos y consignas: a) agruparse en colectivo; b) defensa de la práctica literaria revolucionaria.</p> <p>Forma específica de la lucha de clases y arte de masas.</p> <p>Estructura: Punto de partida se sitúa en el estado de lucha de clases; Forma directa; Contenido de masas; Fines según las necesidades cambiantes del momento.</p> | <p>Psicológico y limitado a los intereses particulares de fracciones humanas.</p> |

Pero sobre todo, Vallejo establece una serie de premisas y reflexiones con las que parece intentar establecer un *terreno* en donde situar el ámbito de la *estética marxista* y que organizamos en forma de tesis:

Tesis 1: Encuadrada en una cierta *Filosofía de la vida*, la posición de Vallejo arranca con una afirmación que podría enunciarse como <la vida manda>, y que se enuncia al comienzo de su libro: «nada se piensa ni se concibe, sino *con el fin de encontrar los medios de servir a las necesidades e intereses precisos de la vida*»⁷ (Vallejo, 1978: 11).

Tesis 2: Todos los *actos del pensamiento*, dice a continuación de escribir lo anterior, tienen una función y no sirven a la mera contemplación. Se separa así de las filosofías postrománticas y avanza por el camino de las filosofías positivistas y sociológicas.

Tesis 3: En la literatura no existe posibilidad de crear ninguna obra “pura” puesto que toda obra sirve «subconscientemente, a intereses y necesidades concretas»⁸ del individuo, de su clase, y a formas concretas de la vida.

Tesis 4: La literatura proletaria devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un *substratum* colectivo nuevo (RAÍZ) y dotándolas de una expresión (EXPRESIÓN) y de una elocuencia más diáfanos y humanas. (RETÓRICA). La palabra clave aquí es *substratum* es decir, lo que en la biología se entiende como el lugar que sirve de asiento a una planta o animal fijo. Lo que en geología se define como el terreno situado debajo del que se considera, y lo que en lingüística expresa la lengua que hablada en un territorio, sobre el cual se ha implantado otra lengua, se ha extinguido pero ha legado algunos rasgos a ésta última. ¿Es esta anotación una forma más *dialéctica* de referirse a la idea marxista de superestructura? ¿O lo que dice es que será los rasgos de una nueva humanidad? Aunque, ¿no era la humanidad (burguesa) la pretendida universalidad? Vallejo se separa de una *estética marxista* que se empeñe en meter «a horcajadas y a mojicones» la vida dentro de la teoría⁹.

Tesis 5: La literatura socialista no se reduce a los temas, ni a la técnica, ni al léxico, ni a movilizar requisitorias políticas, sino que requiere una sensibilidad orgánica y tácitamente socialista. También la elaboración literaria requiere que los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el artista y convertidos en *sensibilidad*. A causa de la indagación en esta nueva constitución del ser humano (que está en relación con lo que se llamó el “hombre nuevo”) que pasa por la específica formación de la sensibilidad Vallejo abre (pero no continúa) el problema radical que podríamos enunciar ¿de dónde procede la sensibilidad (la facultad de sentir, es decir, de experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas), la propensión natural a dejarse llevar de los afectos de compasión, humanidad y ternura? ¿Cómo se conforma esta construcción social? (es, claro, uno de los debates de la época: la reflexología, el neokantismo y la psicología de Jaspers).

⁷ César Vallejo, *El arte y la revolución*, Barcelona, Laia, 1978, pág. 11.

⁸ *Ibid.*, pág. 12.

⁹ *Ibid.*, pág. 101.

Tesis 6: Será socialista toda obra que responda a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses comunes a todos los hombres sin excepción. Vallejo pone como ejemplo Beethoven. Lo que nos lleva al hecho de que “socialista” no tendría ninguna connotación política sino más bien antropológica. De nuevo aquí el problema es si existen intereses, sentimientos e ideas *comunes* a todos los seres humanos. O si, por el contrario, esos intereses, sentimientos e ideas dividen a los seres humanos, los confrontan unos con otros. ¿No iría la primera idea contra el materialismo histórico?

Tesis 7: Es necesario distinguir entre literatura revolucionaria rusa y literatura revolucionaria fuera de Rusia y que combate dentro del mundo capitalista. Este, por otra parte, es el eje central de la problemática sobre el *realismo socialista*: que este planteamiento estético no puede ser igual *en* la URSS que *fuera* de la URSS. Lo que es construcción en un lugar, es destrucción en los otros.

Tesis 8: Vallejo enuncia, pero deja sin resolver dos problemas graves: a) ¿El arte antecede a la técnica de producción o la sigue y es su reflejo?; y b) el planteado escuetamente como “Más allá de la dialéctica”¹⁰.

Tesis 9: El fenómeno de la producción artística es una operación de alquimia, *una transmutación*. El artista absorbe y concatena las inquietudes sociales ambientes y las suyas propias para *devolverlas* no como las recibió sino para convertirlas dentro de su espíritu *en otras esencias distintas en la forma e idénticas en el fondo*, a las materias primas absorbidas¹¹. En el centro de esta idea está la razón del proceso de producción artística y literaria: que la materia artística *procede* de la realidad y a la realidad *regresa* tras el trabajo artístico. Que se refiera a este trabajo como alquímico no hace sino reconocer uno de los límites a los que se enfrenta todo intento de constituir una estética marxista desde sus posiciones.

Tesis 10: En esas mismas páginas, Vallejo continúa su reflexión estableciendo una suerte de primera resolución del conocido problema artista-individuo/sociedad: tal vez a primera vista no se reconozcan la materia vital en bruto absorbida y de qué está hecha la obra, como no se reconoce en el árbol los cuerpos orgánicos nutritivos extraídos de la tierra. Pero ahí está la vida del artista y a través de ella las corrientes circulantes de carácter social y económico, las mentales y religiosas de su época.

Tesis 11: En lugar de los nombres de las cosas, en las obras literarias debe estar el sentimiento (noción emotiva y creadora) de las cosas¹².

Tesis 12: Vallejo plantea en los años treinta la que va a ser una de las cuestiones más influyentes en la actualidad como es el trabajo inmaterial (el lugar que ocupa en las relaciones sociales, o el valor de la producción cultural): “En el sistema capitalista de producción económica, resulta difícil determinar y medir en el *obrero intelectual*, su función social de cooperación humana –de rendimiento, en términos económicos¹³.”

¹⁰ *Ibid.*, págs. 147 y 157 respectivamente.

¹¹ *Ibid.*, pág. 50.

¹² *Ibid.*, pág. 53.

¹³ *Ibid.*, pág. 63.

Tesis 13: En *El arte y la revolución* hay una significativa reivindicación de la *libertad* del poeta (del artista) y un rechazo de la gramática como forma colectiva en poesía, pero su fundamento no se basa en el *genio* y la *creatividad* que proclaman de otras filosofías del arte sino en un principio que considera *socialista* y que tiene que ver con la dilatación al infinito¹⁴ que produce esta libertad.

Así pues, *El arte y la revolución* es un texto que revela una extraordinaria tensión entre la literatura y el arte como forma de dilatación de la realidad y la vida (la forma *socialista*) y la literatura y el arte como forma de reproducción de la vida social (la forma *burguesa*). En esto Vallejo no hacía sino señalar una suerte de “tercera vía” en la *estética marxista* que apareció en los años sesenta y que tuvo a Ernst Fischer como uno de sus máximos representante. Fischer, en su conocido estudio *La necesidad del arte*, escribía:

Es evidente que el hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre *total*. No le satisface ser un individuo separado; parte del carácter fragmentario de su vida individual para elevarse a una plenitud que siente y exige, hacia una plenitud de vida que no puede conocer por las limitaciones de su individualidad, hacia un mundo más comprensible y más justo, hacia un mundo *con sentido*¹⁵.

Hasta las últimas páginas de la edición finalmente publicada de *El arte y la revolución* (que incluye algunas notas de sus *Carnets* de 1936-1938) Vallejo sigue discutiendo y pensando sobre un problema persistente en la conformación de una *estética marxista*: «Cambiar la técnica teatral? Los proletariados creen cambiarla, cambiando su contenido, sus temas, ¿es esto posible?» (Vallejo, 1978: 158).

Algunas de estas cuestiones aún siguen resonando en la crítica y la producción artística actuales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS USADAS

FERRARI, Américo, «Las ediciones de la poesía de Vallejo», en Nadine Ly (ed.), *César Vallejo: la escritura y lo real*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, págs. 29-38.

FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1985.

ORTEGA, Julio (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1981.

OVIEDO, José Miguel, «Vallejo entre la vanguardia y la revolución», en Julio Ortega (ed.), *César Vallejo*, Madrid, Taurus, 1981, págs. 405-416.

VALLEJO, César, *El arte y la revolución*, Barcelona, Laia, 1978.

VALLEJO, Georgette, «Apuntes biográficos», en César Vallejo, *Poemas en prosa. Contra el secreto profesional*, Barcelona, Laia, 1977.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 73.

¹⁵ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1985, pág. 6.

BLOQUE II: LA CRÍTICA LITERARIA MARXISTA

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 disociadas 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

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.

conjunto las concepciones políticas, jurídicas, morales, religiosas, filosóficas y 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 irreplicable, 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

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.

ideología 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.

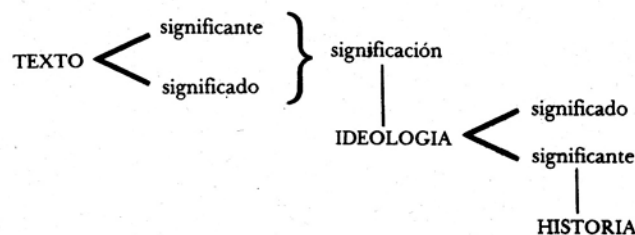
¹⁷² Terry Eagleton, *Op.cit.*, 1978, págs. 167.

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 aquélla 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 porqué 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. Parjóménki, *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.

BLOQUE III: POESÍA Y MARXISMO

CUESTIONES MARXISTAS DISPUTADAS

Jorge Riechmann

1

Vivir.

A dos carrillos.

Sueño lacio

de nuestra enteca escualidez, por débil
propensa a la nostalgia.

Vivir, alto recuerdo desolado
o angustiosa punzada de futuro
que horada las entrañas.

Vivir hoy, privilegio
que se compra (facilidades de pago extraordinarias)
con la muerte de otros.

Amor, nos traicionó la mansedumbre.
Si no vivir, al menos sin respiro
continuar braceando a contramuerte.

2

Objetivamente

soy

musaraña en un bosque calcinado.

La misma deshilvanada zozobra,

la misma sobresaliente miopía,

el mismo nivel de monte bajo arrasado

y corvas exquisitas,

el mismo subconsciente de papilla y volcán

y otra cucharada de la más amarga papilla

que gastan las bestezuelas acosadas.

Pero.

Algunas musarañas

tenemos

idealmente

por lo menos la misma dignidad

que el Moisés de Miguel Angel un primero de mayo.

3

De antemano le resulta el mundo deshilachado.
Walter Benjamin.

El mundo

deshilachado

no hasta el extremo de perder

toda su consistencia

(de transformarse en lo inmundo)

pero sí

deshilachado

lleno de cabos sueltos

de salidas por peteneras

de cerros de Úbeda

intangibile laberíntico no reducible a unidad

azúcares de muerte

espesando el jarabe del vivir

una pelambre profética

de mañana de domingo

y digo yo si acaso por eso

habrá escrito también Benjamin: «Arte

significa cepillar la realidad a redropelo»

Con las hilachas del mundo raramente

logra el amor urdir una bufanda.

4

No ve tanto a través de sus ojos
como a través de sus deseos

La situación sin duda es poco amable

Malo

sería que se arrancase los ojos

pero peor todavía

que se arrancase los deseos.

5

De nuestra cotidianidad de pesadilla:

arrastrado por el vigor irrefrenable
de su impulso utópico
perfora el mundo de parte a parte
y se pierde en trasfondos leoninos e ignotos.

Aún lo buscan

solícitos equipos de rastreo.

6

Primero cayeron las escamas de los ojos.

Luego cayeron los muros

de los cuarteles las prisiones y las fábricas.

Cayeron luego las fachadas de las casas.

Cayó después la ropa que cubría los cuerpos.

Luego cayó la carne que vestía los huesos.

Y en un abrazo extático

incorruptibles esqueletos celebraron

el triunfo de la esencia.

7

Novísimas

poscorrientes en la
teología del discurso:

los trípodes de dos patas son amables,
pero

en verdad poco estables.

Y frente a los de una,

casi prefiero

a los que no tienen ninguna.

8

Citamos

los dichos de los grandes maestros

nos abrigamos

con los dichos de los grandes maestros

devoramos

los dichos de los grandes maestros

nos masturbamos

con los dichos de los grandes maestros

cagamos

los dichos de los grandes maestros

y por contera

con fingida ingenuidad nos asombramos

de que todo siga exactamente igual.

9

(Boñiga de mayo, tira manchas cuatro)

En menos de dos décadas pasamos
del manifiesto subnormal
a la subversión débil (es casi de rigor
leerlo como galicismo).

Huyendo de los grises
la Revolución acogióse a sagrado
en el hipermercado y parece que la pobre
no encuentra, no acaba de encontrar la salida.

La autocompasión mancha
casi más que el desprecio.
Se puede elegir algún padre, pero apenas
hay hermanos mayores.

10

La pureza de la Revolución

la pureza del Gran Rechazo

la pureza de la Larga Marcha

a través del funcionariado

la pureza de la Derrota

la pureza de las Mocitas en Flor

la pureza de la Pureza

todas ellas cosas,

amiga,

harto sospechosas.

11

*(...teniendo racionalmente sosegada
la casa de la izquierda...)*

Iluminados que avanzáis de triunfo en triunfo
a la derrota final inapelable:
dadnos conocimiento.

Mal sirven las banderas
para limpiar las narices a mocosos
o enjugar las lágrimas que tiernos corazones
destilan en los ritos de aclamación mutua.
No nos deis emociones,
dadnos conocimiento.

No hace falta entusiasmo por victorias soñadas:
dadnos conocimiento.

12

Ciudadanos,

el cielo

matinal maquinal

es un plato de loza desportillada

que ya no nos sostiene.

Esta misma mañana

con gañidos de cachorro aterrado

se me ha querido meter en el pulmón

y he logrado evitarlo a duras penas.

Ciudadanos, el cielo deshauciado

matinal marginal

tiene los nudillos en carne viva

de llamar a las puertas del hombre.

Ciudadanos,

salid a las calles

salid a las calles

que se abre el cielo sin que logremos por cierto

ver el cielo abierto.

13

(sobre un verso de Walter Hasenclever)

Los asesinos están sentados en la ópera.

Seguimos disfrutando

de palco reservado. ¿Importa que se trate

de los bisnietos de aquellos asesinos?

14

Revolución,

domingo de la vida.

Voz de leche y de sangre

embadurnando crudos celajes entreabiertos.

Surtidor musculoso, verdad del manantial

represado hasta el día de la fiesta.

También el poema es placer dominical:

domingo terrible del pánico y del páramo.

La palabra heroísmo

sólo cobra un sentido no asesino

los días laborables.

El afán redentor nubla la vista.

15

Arcadas

arteriales volcánicas

de rebeliones

anárquicas

--un cálido corazón fuera del pecho

contra la mano que lo estruja

sigue latiendo segundos todavía

angustiosos zarpazos

desgarrando en la oscuridad

contra el propio cuerpo jadeante que ataca

desde cuatro lugares a la vez

milenios de humillación desdentaron cordilleras

milenios de culpa desventraron golfos

hubo revoluciones peleadas

exclusivamente por muertos

y guerras santas que se ganaron contra generaciones por nacer

y si el eslabón violencia tira del eslabón contraviolencia

yo os aseguro que aún no conocemos

qué sería el vengador océano demente

de la violencia de las mujeres

mas todo eso aún no representa nada

acaso la rebelión

más atroz

atroz como la generación de una estrella en un horno de pan

atroz hasta la cercenación de la historia

--si llega a producirse--

sería la de los muertos que se alzasen
a conquistar su derecho a la inocencia.

16

El lago insomne refleja cicatrices
Un tajo hediondo ha degollado a la montaña
No canta el ave, pero sí el veneno.

Se me está enfriando el cielo
de la boca.

(Poemas extraídos del libro
Material móvil, Eds. Libertarias, Madrid 1993)

DESDE LA REALIDAD CONTEMPORÁNEA HACIA EL COMPROMISO

Isabel Pérez Montalbán

El escritor de hoy debería trabajar con el **referente de la realidad**; es decir, los acontecimientos históricos, recientes y pasados, y la perspectiva futura, así como con la compleja pluralidad de temas, materias, disciplinas y cuestiones que nos rodean, sin limitarse únicamente en la lengua, la elaboración lírica y la concepción circunscrita de la lírica. No con el afán de mostrar erudición, sino con el objetivo de no cercar dentro de lo convencional, como se observa con frecuencia, el territorio de la poesía, llegando al ensimismamiento, el escapismo y el conservadurismo. No perder el referente de la realidad no significa que el poeta deba ser realista en su resultado creativo, sino que desde lo real busque el camino hacia su propio lenguaje estético.

Por otra parte, la génesis del arte está ligada al desarrollo de los cinco sentidos con los que el hombre aprehendió la realidad; una aprehensión que se produce al utilizar las cosas, sí, pero también al usarlas para un fin colectivo. No olvidemos, por otro lado, la conocida consideración de Carlos Marx, cuando afirmaba que el modo de producción de la vida material condiciona el proceso social, político y espiritual de la vida, y que por tanto no es la conciencia la que determina a la vida, sino que es la vida (la realidad) la que determina la conciencia del hombre, del poeta en este caso. De lo que deducía que la producción de ideas y representaciones de esa conciencia (la poesía, por ejemplo) está directamente enlazada con la actividad material y las relaciones materiales entre los hombres.

Además del referente de la realidad, considero importante que el escritor asimile y utilice el **conocimiento**; esto es, algunos de los muchos saberes, la conciencia del entorno y de lo oculto tras lo evidente, los nuevos lenguajes, sin que casi nada externo le sea ajeno. De esta manera, en la escritura puede dejarse constancia no sólo de otros contenidos, sino también de otras formas normalmente al margen de la creación poética: lugares, grupos, culturas, determinadas terminologías, neologismos, argot y campos semánticos, todo ello con la intención de renovar y ampliar un espacio, el de la poesía, que muchas veces ha tendido, y todavía tiende, a reducirse y encastillarse en su especificidad. Pero esta premisa, la del conocimiento, tampoco garantiza una poesía escrita desde la perspectiva crítica. Recordemos que los *novísimos* que antologó Castellet, con su práctica del culturalismo, introdujeron en la poesía española de entonces aspectos y formas muy variadas que modificaron ciertos conceptos líricos. Pero, a mi juicio, exceptuando a Manuel Vázquez Montalbán y, en menor medida, a Martínez Sarrión, la mayor parte de aquellos poetas apenas practicaron la crítica social o cultural, y la deriva de algunos ha sido sorprendente hasta caer en el clasicismo más conservador.

Pues bien, pariendo del referente de la realidad y sumando la adquisición y el uso del conocimiento, creo que puede llegarse a otro concepto muy valioso para entender al autor que crea desde una posición crítica: se trata de la **contemporaneidad**. No debiera considerarse una poesía verdaderamente

contemporánea a la que se escribe en este momento, sino a la que parte del pasado para cuestionárselo, se instala en el presente cuestionado y apunta o dispara hacia un futuro en construcción. No me parece que pueda considerarse poeta contemporáneo al que escribe desde la desmemoria, la ignorancia, la complacencia ante lo establecido por las clases dominantes, desde la rancia nostalgia de otros tiempos o la aceptación culturalista y escapista de la tradición, que suele conducir casi siempre al enaltecimiento de los clásicos y su revisitación constante, pero sin una profunda renovación de sus mensajes y formas.

Viene al caso recordar lo que dijo León Trotsky al respecto: «Una creación auténtica es incompatible con la mentira, la hipocresía y el espíritu acomodaticio»; y también dijo: «Toda obra de arte auténtica implica una protesta contra la realidad», o sea, que no basta con partir de la realidad y emplear el conocimiento para ser un escritor contemporáneo, porque, como también indica este teórico, «el arte no puede ni salir de la crisis ni mantenerse al margen». Esta crisis, este conflicto, se produce cuando el autor se sumerge a fondo en la realidad y lo hace desde el conocimiento, pues las contradicciones y tensiones que provocará la convergencia de ambas categorías conlleva que no pueda permanecer al margen de cuanto le sucede a él y a los otros.

Ahora bien, como decía Marx, el hombre abrumado por sus preocupaciones y necesitado no tiene sentidos para el espectáculo más bello ni, salvo excepciones, para la creación estética. En este sentido, el poeta es un humano privilegiado, que ha tenido la suerte de no pertenecer a los millones de personas que viven tan en precario que no tienen sentidos ni herramientas para el placer o la construcción estética. Por eso, esta situación de privilegio implica algunas obligaciones para el poeta. La primera, sin duda, el **compromiso** de estar alerta ante la realidad propia y ajena, de no vivir de espaldas a cuestiones que pudieran parecer a priori *poco literarias*; el compromiso de indagar y reflexionar sobre lo real y su reverso, lo virtual, lo implícito; la apuesta por responsabilizarse de ser testigo, partícipe y cronista, aunque sea de sí mismo para ir al encuentro de los otros, a la conjunción de una experiencia colectiva, otorgando así voz a los antepasados y a los que hoy tienen una mordaza, recuperando una memoria no neutral sino contrastada, cuestionando el presente y proponiendo un futuro. El poeta contemporáneo escribe y proyecta imágenes del mundo desde un encuadre subversivo y, naturalmente, estético, pues la estética no es sino el resultado simbólico y trascendido de esa asunción de la realidad.

(A continuación se introducen tres poemas de Isabel Pérez Montalbán)

Documentos TV. Bangkok

No se despierta nadie en medio de la noche
aterrado por cosas de cerca y a lo lejos;
asuntos del insomnio que sabe y que no sabe
porque sobre ellos ha volcado toneladas de sueño.
Y sin embargo pasan las cosas mientras duerme.

En los días lectivos y en las fiestas
se enumeran los modos, se vocean
los colores primarios de la técnica mixta
que ofertan en racimo proxenetas sensibles:
travestidos y jóvenes de múltiples tarifas;
prostitutas novicias, antes niñas de aldea,
con sus vulvas anémicas y dulces,
con el pecho liviano sin vaivén,
con sus vaginas féretro futuro
y etiqueta de inmunodeficientes.

En los días lectivos, en las aulas nocturnas
de la impaciencia y un poco de daño
se suceden los crímenes, es verdad.

Y nadie se despierta hemorrágico,
asmático de llanto, desbocado de llanto,
desangrado de lágrimas y orines,
descompuesto en bacterias, defecándose,
cableado de picanas, vomitando la cena.
Es así. Nadie. Nunca. Investiguen el cuarto:
la colectiva sábana amanece muy limpia.

Arquitectura civil

Quiero contar la construcción del mundo,
no edificarlo en soledad, pastiche,
ni garabateando planos, rutas,
sólo abrir las murallas que se alzan mascarones
en los umbrales de todos los ojos
y decir mundo desde los cimientos
mientras cruzo los puentes sin más patria
que un andamio de acceso al aguanieve
y a los nidos más altos del ramaje.

Quiero arropar la destrucción del mundo
desde fríos cuarteles del invierno,
yo polizón de atmósfera sobre torres vigías
cristalizado en vuelo cual pájaro Lalique
presto a tumbar castillos, derrumbarlos
con el soplo o el delta de las alas,
para caer rendido en los parterres
del suburbio, pionero, sin aliento y feliz,
como un dios que descansa el día siete.

Quiero abrir las compuertas de los mares,
de los embalses tóxicos, los ríos,
que el agua cruda inunde los sembrados
de granadas y minas antihombres,
contravida, antipiel, contraesperanza.

Agua para los fuegos, extintor
de traviesas durmientes que sostienen
los raíles podridos del planeta.

Decir mundo de enchufes y acero inoxidable
y mundo ayuntamiento de las bestias,
auditorio de esclavos excedentes,
cementerio art nouveau con su alambre de espino
y sus fosas en curva para muertos maltrechos
de montura asimétrica, inmunes
al carbono catorce, la columna clavada
a la escuadra diseño de una silla Mackintosh.

Decir mundo y desarme, imperialismo,
depósito de fangos, becario en vacaciones:
alimenta a tu pueblo. Y punto de partida.
Amotínense el cielo artificial,
la encarnadura pómez del marketing
y los nichos con losa de alma hueca.
Constrúyase la tierra como un asunto propio.

Clases sociales

*Los pobres son príncipes que tienen que reconquistar su reino.
Agustín Díaz-Yanes, Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*

Con seis años, mi padre trabajaba
de primavera a primavera.
De sol a sol cuidaba de animales.
El capataz lo ataba de una cuerda
para que no se perdiera en las zanjas,
en las ramas de olivo, en los arroyos,
en la escarcha invernal de los barrancos.
Ya cuando oscurecía, sin esfuerzo,
tiraba de él, lo regresaba níveo,
amorado, con temblores
y ampollas en las manos,
y alguna enredadera de abandono
en las paredes quebradizas
de sus pulmones rosas
y su pequeño corazón.

En sus últimos años volvía a ser un niño:
se acordaba del frío proletario,
(porque era ya sustancia de sus huesos),
del aroma de salvia, del primer cine mudo
y del pan con aceite que le daban al ángelus,
en la hora de las falsas proteínas.

Pero su señorito, que era bueno,
con sus botas de piel y sus guantes de lluvia,
una vez lo llevó, en coche de caballos,

al médico. Le falla la memoria
del viaje: lo sacaron del cortijo sin pulso,
tenía más de cuarenta de fiebre
y había estado a punto de morirse,
con seis años, mi padre, de aquella pulmonía.
Con seis años, mi padre.

BLOQUE IV: NOVELA Y MARXISMO

NOVELA Y MARXISMO

Raquel Arias Careaga
Universidad Autónoma de Madrid

*La novela es un género para
un mundo nuevo: el mundo
de la desigualdad.*
Luis Beltrán

La novela como género literario, al menos como la entendemos hoy, surge en el siglo XIX como acompañante del ascenso de la burguesía en su camino hacia el poder. El triunfo de una supone el asentamiento de la otra en el panorama literario. La novela se convierte así en el medio de expresión de una nueva clase social, cuya perspectiva sobre el mundo y la realidad planeará sobre los textos narrativos.

Sin embargo, afirmaciones como la de que *El Quijote* es la primera novela moderna retrasan en casi doscientos años el surgimiento de lo que iba a eclosionar hacia mediados del siglo XIX hasta el punto de poder afirmar que «Don Quijote y Sancho Panza son más reales hoy que centenares de personajes claros y prosaicos de las novelas ‘extraídas de la vida’¹. Si se acepta que la novela de Cervantes forma parte de un género narrativo que no se iba desarrollar hasta mucho tiempo después de su publicación en 1605 / 1615, puede resultar de gran utilidad tomar los argumentos utilizados por Américo Castro como punto de partida para centrar los requisitos que aceptamos como propios de la novela moderna, la que se escribe y publica hoy, la que tiene sus fuentes en el realismo decimonónico. Castro explica en estos términos qué entiende por novela moderna, definición que utiliza para aplicar a *Don Quijote*, «que no consiste en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino de cómo ésta se encuentre existiendo en lo que acontece»². Con palabras muy similares se han expresado críticos y escritores, desde Julio Cortázar a José Ortega y Gasset, quien dice, por ejemplo: «La esencia de lo novelesco no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el propio vivir, en el ser y estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente»³. En cuanto a Cortázar, su explicación de la esencia de la novela moderna aparece en los siguientes términos, muy similares a los expresados antes: «conocer y apoderarse del comportamiento psicológico humano, y narrar eso, precisamente eso, en vez de las consecuencias fácticas de tal comportamiento»⁴.

De todas estas definiciones se puede extraer, como una de las claves básicas, la claridad con la que los hechos, eventos y aventuras narrados pasan a ocupar un segundo plano. El filtro a través del cual veremos todos esos aspectos que antes eran centrales (piénsese, por ejemplo, en la novela de caballerías o en la novela bizantina) será el individuo, un individuo que ha descubierto sus propias peculiaridades y que, desde el Romanticismo, se ha convertido en la medida de todas las cosas. Un individuo sobre el que el lector se proyecta, se reconoce, se desdobra, individuo él

¹ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Edicions 62, 1973, págs. 126-127.

² Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 210.

³ José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 407-408.

⁴ Julio Cortázar, «Situación de la novela», en *Obra crítica / 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 221.

también en un mundo que sólo es capaz de analizar e interpretar desde la pequeña parcela de su interioridad, dicho en palabras de Nicos Hadjinicolau: «El efecto estético no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce [a sí mismo] en la ideología en imágenes de la obra»⁵. De ahí que haya resultado tan fácil relacionar la novela con la épica, considerarla heredera directa de la vieja épica⁶.

Sin embargo, los viejos héroes no han podido sobrevivir en un mundo cuya complejidad dificulta cada vez más una explicación única sobre la realidad. Los mitos se descubren inútiles para dar cuenta del mundo real y, a pesar de ello, siguen estando presentes en la cultura y en la literatura actual. Las causas no resultan nada misteriosas ni novedosas: «El deseo de simplificar esta realidad insoportablemente compleja, de reducirla a sus elementos esenciales, y el deseo de presentar los seres humanos unidos por relaciones humanas elementales y no por relaciones materiales, lleva a la aparición del *mito en el arte*»⁷. Pero no sólo en el arte, también en las aproximaciones críticas que intentan dar cuenta de la realidad artística y que acaban construyendo tantos mitos como los textos que pretenden analizar. Es interesante que esa simplificación de las relaciones del hombre con su entorno y con los demás hombres adopte en el caso de la novela unas posibilidades formales casi ilimitadas. Podríamos decir que la novela, unida al nacimiento de esa nueva y compleja sociedad burguesa, refleja en su forma las dificultades que encuentra para apropiarse de esa realidad. Eso le permite indagar caminos expresivos vedados hasta entonces a unos géneros literarios definidos por los parámetros formales establecidos y fijados, que servían para definirlos como tales: lírica, épica o drama.

La evidente libertad y carencia de reglas de la novela es la prueba de que su *forma de exposición* es la más poderosa. En la novela *forma de exposición* y *forma absoluta* (forma material y forma artística, en un lenguaje más actual) se funden. [...] Al ser un género no canónico, la novela no está obligada a transgredir su forma – una forma libre – y, en consecuencia, se autolimita y su *forma de exposición* no actúa limitando, sino abriendo espacios⁸.

O cómo afirmaba Leopoldo Alas *Clarín*, «no hay límites para el *género novelesco*, [...] todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura»⁹. Todo esto confiere a la novela una serie de posibilidades que le permiten justificar múltiples y variados ángulos y puntos de vista desde los que enfrentarse a la realidad. Porque, indudablemente, la materia de composición del nuevo género es la realidad. Por ello, el triunfo de la novela aparece ligado al auge del realismo como estilo que debe mucho al espíritu romántico que le precede:

El romanticismo y el realismo no son, en modo alguno, extremos opuestos; puede decirse, más bien, que el romanticismo es una fase primitiva del realismo crítico. La actitud no cambia en lo esencial, sólo cambia el método: es más frío, más “objetivo”, más distante¹⁰.

Tener esto en cuenta es imprescindible para no olvidar que el mencionado individualismo no es superado por un pretendido objetivismo realista (de ahí las comillas de Fischer), sino, por el contrario, asimilado y profundamente

⁵ Nicos Hadjinicolau, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1982, pág. 211.

⁶ *Vid.*, por ejemplo, Ralph Fox, *The Novel and the People*, Londres, Cobbett Press, 1937, pág. 19; o Luis Beltrán, *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004.

⁷ Ernst Fischer, *Op. cit.*, pág. 113.

⁸ Luis Beltrán, *Op. cit.*, págs. 60-61.

⁹ Leopoldo Alas *Clarín*, «Del naturalismo», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, pág. 135.

¹⁰ Ernst Fischer, *Op. cit.*, pág. 123.

interiorizado por el autor literario, hasta el punto de que *hablar desde mí* se transforma en *hablar desde la verdad*; el mundo *es* como yo lo veo, y lo subjetivo acaba adquiriendo naturaleza de objetividad en un intento de justificar mi perspectiva como la única válida.

Gracias a la ausencia de ataduras con moldes prefijados, la novela puede ser utilizada de muchas formas, pero sin olvidar que, para ofrecer algo de interés, debe «violiar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar ‘placer estético a los lectores’, para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas», como la define Alejo Carpentier¹¹. Pero es muy posible que sea utilizada también como instrumento de alienación al perpetuar y reproducir los mecanismos sociales, a pesar de opiniones como la de Fischer, según la cual,

un rasgo común a todos los artistas y escritores importantes del mundo capitalista es su incapacidad de aceptar plenamente la realidad social que los rodea. Todos los sistemas sociales han tenido sus grandes apologistas en el arte (junto a sus rebeldes y acusadores): sólo bajo el capitalismo *todo* el arte situado por encima de un determinado nivel de mediocridad es y ha sido siempre un arte de protesta, de crítica y de rebelión¹².

Pero un escritor no tiene por qué estar capacitado para desvelar cuáles son y cómo funcionan los mecanismos de opresión social que le disgustan o incomodan. Para no caer en mixtificaciones más o menos buscadas, es decir, en el ocultamiento y el misterio que envuelve la realidad en determinadas manifestaciones culturales, el siglo XIX ofrecía un método de análisis que, hasta la fecha, sigue siendo el único capaz de poner al descubierto las relaciones sociales reales. El marxismo, la novela, el realismo, el triunfo de la burguesía, el nacimiento del proletariado, todos ellos contemporáneos, todos ellos decimonónicos y todos ellos (a pesar de opiniones bastantes generalizadas hoy en día) vigentes todavía.

La literatura como producto cultural y social, es decir, histórico, representa un campo de estudio ineludible para el marxismo. Porque la literatura es una de las formas ideológicas más interesantes en lo que tiene de manipulación (consciente o no) de la realidad que pretende mostrar como verdadera. Desde que Stendhal acuñara su famosa definición de novela (realista, de ahí la intrínseca relación entre el realismo y el nuevo género narrativo) como el espejo puesto a lo largo del camino, muchos son los escritores que han creído sinceramente en que *su* visión del camino era la única visión posible, de que estaban capacitados para explicar al resto de sus congéneres qué y por qué ocurría en ese camino. Y una de las primeras cosas que venía a desmontar el marxismo era esa autoridad del escritor al colocarle en el lugar que le correspondía: en el mero centro de la clase social cuyos intereses estaba defendiendo quizá sin proponérselo. Porque el marxismo se niega a aceptar la especificidad del individuo (escritor o no) como el único parámetro. O mejor dicho, ese parámetro está condicionado por muchas coordenadas cuya explicación última se ancla en la sociedad y en el momento histórico en que vive y al que pertenece ese individuo. Es lo que en terminología marxista se conoce como las mediaciones.

¹¹ Alejo Carpentier, *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pág. 8.

¹² Ernst Fischer, *Op. cit.*, pág. 121.

Si bien es cierto que «toda obra es la expresión de la concepción del mundo del escritor, quien ofrece en ella su actitud hacia el mundo, su evaluación del mismo»¹³, es importante no olvidar que esa concepción le viene dada por un conjunto de elementos que filtran la observación que de la realidad objetiva hace el escritor. Elementos que incluyen la familia, la clase social, las condiciones materiales, etc., y que están presentes en toda obra, estableciendo un vínculo ineludible con la época histórica en que es escrita. De esta forma, la información que podemos encontrar en el texto va mucho más allá de las intenciones explícitas de su autor; pero sólo a través de un análisis marxista se pueden poner de manifiesto todos esos datos. La tendencia a rechazar la naturaleza ideológica del producto artístico no es más que una simplificación y un empobrecimiento del análisis que de él podemos realizar.

Todo esto es especialmente importante en el caso de la novela por lo que tiene de configuración de todo un mundo, así sea ficticio, de las relaciones que se establecen entre sus integrantes, del lugar que ocupan en la sociedad recreada. Las elecciones que toma el escritor para dar forma a la realidad que construye en su texto suponen una selección del material disponible; una selección que abarca tanto aspectos lingüísticos, sin olvidar, como ha dicho Julio Rodríguez Puértolas que «cada elemento de la lengua está cargado de significaciones ideológicas»¹⁴, como elementos de la realidad histórica y social conocida por el escritor en cuestión. Desentrañar las razones de esas elecciones supone necesariamente tener en cuenta «toda una serie de *niveles* que *median* entre el texto mismo y la economía capitalista», como afirma Terry Eagleton¹⁵ refiriéndose a T. S. Eliot, o en palabras de Lukács el «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, o político-ideológica)»¹⁶.

En realidad, de lo que se trata es de acabar con la supuesta superioridad espiritual del escritor, de la que se burla Trotsky con estas palabras: «La identificación tradicional del poeta con el profeta sólo es aceptable en el sentido de que el poeta es casi tan lento como el profeta en reflejar su época», y añade que «a lo largo de la historia, sin embargo, el espíritu no ha hecho más que renquear tras lo real»¹⁷. La peculiar visión del mundo que ofrece el escritor no está explicada por una inspiración que le llega de un más allá indefinible y con el que tiene un contacto directo como elegido que es. Se trata más bien de explicarla a través del lugar que ocupa en la realidad histórica que le toca vivir. Es decir:

Al modo de producción capitalista corresponde una clase de producción intelectual diversa de la correspondiente al modo de producción medieval. Si la producción material no es también concebida en su forma *histórica específica*, es imposible comprender lo que hay de

¹³ L. Timoféiev, *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979, págs. 65-66.

¹⁴ * Julio Rodríguez Puértolas, «La crítica literaria marxista», en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Editorial Playor, 1984, pág. 218.

¹⁵ Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1976, pág. 14.

¹⁶ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966, pág. 20.

¹⁷ León Trotsky, *Literatura y revolución, Obras / 7*, Madrid, Akal, 1979, pág. 13.

* El artículo del profesor Julio Rodríguez Puértolas se publica de forma íntegra en el «Bloque II» de este mismo número de Revista de crítica literaria marxista (N. del E.).

determinado en la producción intelectual correspondiente a ella y la acción recíproca de las dos producciones. De otra forma, se siguen diciendo tonterías¹⁸.

Y de lo que se trata, precisamente, es de no decir tonterías a la hora de analizar o interpretar el texto literario. Sin embargo, la reticencia a utilizar el marxismo como medio de análisis no afecta sólo a los críticos, ya que también los escritores se resisten a ser explicados desde coordenadas históricas, defendiendo con uñas y dientes esa falsa noción de individuo como ajeno a los condicionamientos sociales en que vive inmerso y de los que no puede escapar. Pero esto no es de extrañar en absoluto: «aquellos que están en la ideología se creen por definición fuera de ella; uno de los efectos de la ideología es la *negación* práctica por la ideología del carácter ideológico de la ideología: la ideología no dice nunca ‘soy ideológica’»¹⁹. De ahí, por ejemplo, la absurda afirmación de que la obra artística está por encima o más allá de la ideología, quizá por ignorancia de qué se entiende por tal: «la ideología es un proceso que el sedicente pensador recorre, sin duda conscientemente, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas motrices que lo impulsan permanecen desconocidas para él, si no, no sería un proceso ideológico»²⁰. Esa falsa conciencia sobre lo que uno es o debería ser conforma el punto de vista desde el que el escritor configura el mundo novelesco y sólo teniéndola en cuenta seremos capaces de decir algo realmente útil sobre la novela:

Resolver los problemas del texto, hallar, como a veces suele decirse, su “verdad”, no significa descubrir su “esencia”, sino una *práctica*: la de la relación del texto con la ideología, y a través de esta, con la Historia²¹.

Es lo que un crítico marxista explicaba como metodología aplicada al análisis textual:

Busco ante todo la vinculación entre el texto y la historia; o sea, que intento relacionar cada obra con su tiempo, con la realidad política, económica y social en la que surge aunque evitando siempre caer en un determinismo mecanicista. Porque la imagen literaria no es sólo un puro reflejo de la realidad, y esta, por lo tanto, no se puede deducir simplemente de aquella. Existe entre ambas una relación dialéctica, compleja. Por eso es necesario estudiar aparte la realidad social y, luego, ir a compararla con la imagen, para ver en qué se conectan, en qué se semejan y qué las distancia. Por fin se debe decir claramente lo que se ha descubierto – en el sentido que daba Ortega a la palabra *descubrir*: quitar lo que cubre, lo que encubre...²².

Por supuesto, el tema de la ideología y de su presencia en todos los ámbitos sociales va mucho más allá de lo que podamos decir aquí, pero no podemos olvidar que la superestructura social, aquella que se construye sobre la base económica que determina la organización de todo el conjunto de una sociedad concreta, está formada por el Estado, controlado por la clase social dominante. Este Estado cuenta con el aparato represivo (violento o no) para mantener y reproducir el control sobre los medios de producción, pero también cuenta, y no es menos

¹⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975, pág. 181.

¹⁹ Louis Althusser, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 148.

²⁰ Karl Marx y Friedrich Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964, págs. 59.

²¹ Julio Rodríguez Puértolas, *Art. cit.*, pág. 239.

²² Noël Salomon, «Noël Salomon en Cuba», *Casa de las Américas*, 101, XVII (marzo-abril 1977), pág. 164.

importante, con lo que Althusser llama los Aparatos Ideológicos de Estado y que, como él explica, no son solamente las instituciones con las que cuenta ese Estado, sino también otras de carácter privado. Lo cual no resulta nada extraño si tenemos en cuenta que «el Estado, que es el Estado de la clase dominante, no es ni público ni privado», y añade más adelante refiriéndose a esos Aparatos Ideológicos de Estado: «Poco importa si las instituciones que los materializan son ‘públicas’ o ‘privadas’; lo que importa es su funcionamiento. Las instituciones privadas pueden ‘funcionar’ perfectamente como Aparatos Ideológicos de Estado»²³. Entre esas instituciones privadas están, por supuesto, las escuelas, las distintas Iglesias, la familia, el sistema político y jurídico, el sindical, los medios de información y por supuesto, la cultura, donde se engloban las artes, los deportes, la literatura, las editoriales, etc. Los escritores forma parte de estos Aparatos Ideológicos de Estado de la misma forma que lo hacen los profesores, los sacerdotes o los políticos.

Hemos planteado hasta aquí la relación de la novela con el marxismo como objeto de estudio. Por supuesto se trata de una aproximación muy limitada y simplificada, pero remitimos al lector a la bibliografía básica ofrecida al final. El marxismo aparece como el único acercamiento crítico a la literatura en general y a la novela en particular capaz de dar cuenta de los diversos niveles que se dan cita en el texto y, sobre todo, de llevar a cabo un acercamiento a las razones últimas que articulan esos niveles y los relacionan entre sí y con el mundo exterior. La crítica literaria idealista que observa el texto como un todo cerrado en sí mismo, autosuficiente y sin necesitar ningún contacto con la realidad que lo genera no es capaz de ofrecer una explicación del texto más que parcelada y en el fondo inútil. Los procesos estéticos, formales, son también ideológicos y negar esa evidencia nos lleva hacia una crítica que no será capaz de pasar de lo meramente descriptivo por miedo a adoptar una postura histórica y social ante la obra artística.

Un problema muy distinto es la construcción de una novela marxista. A pesar de la imposibilidad de escapar de toda una serie de condicionantes como hemos visto, sí es posible encontrar textos que pongan de relieve las contradicciones de la sociedad que los produce, los mecanismos de control utilizados en un mundo dominado por la lucha de clases. Utilizando otra vez a Althusser y su explicación del aparato ideológico, podemos afirmar que

La clase (o la alianza de clases) en el poder no puede imponer su ley en los Aparatos Ideológicos de Estado tan fácilmente como en el aparato (represivo) de Estado, no sólo porque las antiguas clases dominantes pueden conservar en ellos posiciones fuertes durante mucho tiempo, sino además porque la resistencia de las clases explotadas puede encontrar el medio y la ocasión de expresarse en ellos, ya sea utilizando las contradicciones existentes, ya sea conquistando allí posiciones de combate mediante la lucha²⁴.

Es obvio que el sistema controlará cuáles de esos textos pueden llegar a convertirse en objetos aceptables, libros de moda, escritores consagrados, etc., pero también es posible encontrar autores que busquen mostrar el orden social en su totalidad, no parcelado, única forma de alcanzar un conocimiento que permita transformar la situación. Un ejemplo práctico esencial es la obra dramática de Brecht, quien pide además una postura del lector/espectador completamente nueva ante el texto literario. La importancia de la técnica del distanciamiento

²³ Louis Althusser, *Art. cit.*, págs. 126-127.

²⁴ *Ibid.*, pág. 128.

radica en el papel que debe asumir el receptor, un papel activo, consciente y crítico que no le permita caer en identificaciones sentimentales con los personajes y sus problemas. Cualquier obra que trate de esta forma al lector está planteando ya una nueva forma de leer y, por tanto, de enfrentarse a la realidad.

Si bien es cierto que no hay recetas (y no debe haberlas, como decía el propio Brecht al comparar la producción de poesía con una granja avícola²⁵) para componer una obra que evite la ideología burguesa, sí existen algunas premisas que conviene no olvidar. Una, y quizá la primera, es el mencionado distanciamiento brechtiano, que podríamos relacionar con la postura que debe adoptar el escritor en palabras de Engels: «Es siempre perjudicial que el poeta sufra por su héroe» y, de forma más general en lo que se refiere a la composición de la obra, añade: «Cuanto más escondidas se mantienen las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte»²⁶. Otra es la construcción de los personajes, que debe tender a la «aguda individualización de los caracteres; cada uno de ellos es un tipo, pero, también, al mismo tiempo, un individuo perfectamente determinado, un ‘hombre concreto’, para decirlo con la expresión del viejo Hegel, y así debe ser también»²⁷, evitando en todo caso «transformar a esos individuos en simples portavoces del espíritu de la época»²⁸. En realidad se trata de huir de la literatura de tesis o tendencia para respetar el papel activo otorgado al lector que mencionábamos antes: «la tendencia debe surgir de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícitamente referencia a ella, y el poeta no debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe»²⁹. Como conclusión de todos estos consejos quedan estas palabras que explican cómo la novela socialista

realiza cumplidamente su misión cuando, mediante una fiel descripción de las condiciones reales, destruye las ilusiones convencionales dominantes, sacude el optimismo del mundo burgués, hace inevitable la duda sobre la eterna validez de lo que subsiste en acto, sin ni siquiera proporcionar directamente una solución, antes bien, en ciertos casos, sin ni siquiera tomar ostensiblemente partido³⁰.

Cualquier novela que persiga estos fines estará poniendo de manifiesto su inconformismo con la sociedad de la desigualdad, la sociedad de clases y, lo que es más importante, estará pidiendo al lector que no se deje engañar por los mensajes que le bombardean defendiendo esa sociedad como la única posible. Un ejemplo paradigmático es el que ofrece Kafka en una novela como *El proceso*, en la que el autor «pone en nuestras manos con esta novela, una clave para entender el carácter abstracto, enajenado y absurdo de las relaciones humanas en la sociedad capitalista»³¹. ¿Se escriben novelas así? ¿Se publican? Es labor del lector desconfiar de los premios oficiales, de los nombres consagrados por las cifras de beneficios que suponen las ventas de sus libros y seguir buscando aquellos textos (que sí existen) que le ayuden a comprender el tipo de mundo en que vivimos y qué se puede hacer para transformarlo.

²⁵ *Apud.* Julio Rodríguez Puértolas, *Art. cit.*, pág. 221.

²⁶ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op. cit.*, 1975, págs. 133 y 136.

²⁷ Friedrich Engels, en *ibid.*, pág. 132.

²⁸ Karl Marx, en *Ibid.*, pág. 141.

²⁹ Friedrich Engels, en *Ibid.*, pág. 133.

³⁰ *Ibid.*, pág. 134.

³¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1965, pág. 29.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS CLARÍN, Leopoldo, «Del naturalismo», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.
- ALTHUSSER, Louis, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, 115-155.
- BELTRÁN, Luis, *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004.
- CARPENTIER, Alejo, *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972.
- CORTÁZAR, Julio, «Situación de la novela», en *Obra crítica / 2*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1976.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Edicions 62, 1973.
- FOX, Ralph, *The Novel and the People*, Londres, Cobbett Press, 1937.
- HADJINICOLAU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- LUKÁCS, Geörgy, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964.
- _____, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «La crítica literaria marxista», en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Editorial Playor, 1984, 209-250.
- SALOMON, Noël, «Noël Salomon en Cuba», *Casa de las Américas*, 101, XVII (marzo-abril 1977), 163-164.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1965.
- TIMOFÉIEV, L., *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979.
- TROTSKY, León, *Literatura y revolución, Obras / 7*, Madrid, Akal, 1979.

MARX Y LA NOVELA

Marta Sanz

Carlos Marx, a los diecinueve años, se sentía fascinado por la filosofía hegeliana, y un poco más tarde ya había escrito un *Libro del amor*, un *Libro de los cantos*, una novela humorística a la manera de Sterne y un drama. Quiso dar forma literaria a sus ideas sin reparar en el hecho de que una escritura literaria que al mismo tiempo tenga una vocación política no tiene que ver con la metáfora que hermosea la idea, sino que la búsqueda artística y el riesgo ideológico caminan posiblemente en la misma dirección y que las leyes del arte y las formas encarnan maneras de aproximarse a la realidad, criterios, concepciones morales y van transformándose a medida que cambian las ideologías hegemónicas que los artistas asumen o frente a las que se rebelan en un intento nunca lo suficientemente desesperado de hacerse visibles, de fundar una voz, de rescatar la validez de un discurso y de un mundo al que la mayoría ha renunciado en un corte específico de la Historia. Desde dentro, como un movimiento centrífugo desde el corazón de la manzana, la literatura con vocación emancipadora evoluciona en una fusión orgánica con la mirada crítica sobre la realidad, conformándola y modificándola a su vez, y no como una corteza de parafina para recubrir el delicado fruto de la idea.

Era tal vez demasiado pronto para que Marx fuera marxista, al menos tan marxista como lo fue Arnold Hauser en su lúcida *Historia social de la literatura y del arte* y, por eso, el joven Marx buscó modelos literarios consolidados como molde para verter su visión del mundo en ciernes, para darle una forma artística a la idea: buscó a Sterne, a Heine, a Ovidio, a la Biblia, a Goethe, a Goldsmith, a Hoffmann, a Shakespeare, por supuesto a Lucrecio; años después admiró a Balzac... Afortunadamente, Marx abandonó la poesía para dedicarse a ejercer una crítica metódica de la cultura occidental que se fraguó en paralelo a una teoría económica en la que la economía es una filosofía moral «que predica el egoísmo y la utilidad para unos, para los de arriba, y la resignación y la utilidad para otros, para los de abajo (...) de un lado, predica la desmesura y el exceso cuando habla de dinero; de otro, predica la autorrenuncia a toda humana necesidad, la exaltación de la figura del obrero que lleva a la caja de ahorros una parte de su salario»¹. Cada vez que leo citas como ésta y pese a que a Walt Disney dentro de su nevera puedan darle escalofríos a causa de mi libre asociación, no puedo evitar acordarme de la heroica rebeldía del niño de *Mary Poppins* resistiéndose a ingresar su único penique en la cuenta del banco en el que trabaja papá.

Las preferencias literarias de Marx son coherentes con una teoría política y económica que fue evolucionando a lo largo de su existencia; así por ejemplo, el *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding fue una de sus obras literarias de cabecera. En ese monumental recorrido narrativo, igual que en su *Joseph Andrews*, Fielding trata de acercarse a “lo ridículo verdadero”, un concepto que se refiere a la distancia que separa la intención de ser o de hacer, de la realidad del ser o del hacer. El objetivo

¹ Francisco Fernández Buey, *Marx (sin ismos)*, Barcelona, El viejo topo, 1998., págs. 141-142. En este ensayo se establece una diferencia conceptual entre lo *marxista* y lo *marxiano*.

de Fielding –supuestamente- sería «defender lo bueno y lo verdadero mostrando lo ridículo, que proviene de la afectación, la vanidad y la hipocresía (esto es, la discordancia entre el ser natural y la pretensión falsa.)»². Los grabados de William Hogart constituyen un punto de referencia en la escritura de Fielding: el realismo deriva hacia lo deformante y lo pre-expresionista para subrayar un aspecto que, sin duda, sería uno de los factores que condicionarían el agrado de Marx hacia estas páginas y que más tarde sería la piedra de toque para la articulación de un discurso sobre la literatura como artefacto comunicativo que observa e interviene en la realidad, colocando a menudo delante del lector un espejo en el que se reflejan nuestras deformidades, es decir, nuestras alienaciones. El estilete crítico de un Fielding, que se manifiesta como voz autorial en *Tom Jones*, es especialmente agudo al abordar cuestiones sociales como los matrimonios concertados o la violencia que los padres ejercen contra los hijos a través del látigo, la imposición o el chantaje, ya sea éste emocional o económico o las dos cosas a la vez. También Fielding es crítico al hablar de la literatura, lo que nos da una idea de su consideración de la misma como fenómeno social trascendente a la hora de retratar y de modificar los comportamientos de la colectividad: el optimismo racionalista y la confianza en el valor pedagógico del arte –hoy de capa caída tras la ola de escepticismo posmoderno- caracterizan la cosmovisión del dieciocho. El autor de *Tom Jones* teoriza al inicio de cada uno de los libros que lo integran: la crítica, la cuestión de la verosimilitud y de la magia en el relato, el gusto del público, la función del prólogo en la obra son, para él, temas de vital importancia...

Tom Jones es un texto fundacional de la narrativa inglesa, del mismo modo que el Quijote lo es de la española; por otro lado, la de Cervantes es un punto de partida para Fielding, y el autor inglés es responsable de la rehabilitación en el campo literario dieciochesco de *el hombre que compró su propio libro*, sobrenombre que le da a Cervantes Juan Carlos Rodríguez³. El modelo de Fielding que entusiasmó a Marx es un modelo de amores imposibles, búsquedas y pérdidas, equívocos, posadas para descansar de fatigosos viajes... El idealismo caballeresco de Tom y de su amada Sofía Western contrasta con la avidez de los criados que, lejos de ser sumisos, son interesados, miran por ellos y por la satisfacción –suficiente o excesiva- de sus necesidades. La presencia constante del dinero, de la comida y de la pulsión sexual aleja de los estereotipos arcangélicos de la literatura más falsa a los personajes de Fielding, sobre todo a estos criados que simbolizan un legítimo rencor de clase en las antípodas del servilismo de los *ballets de chambre*, los mayordomos, las dueñas o los escuderos de otros héroes y de otras heroínas pasadas y futuras... Pese a todo, en la anagnóresis final, Tom, el bastardo Tom, el increíblemente noble Tom, resulta ser una flor, un vástago, de esa arbórea y arraigada nobleza rural que también es capaz de cometer sus pecadillos.

La novela de Fielding es un instrumento óptico, una lupa, con la que, a través de una trama amorosa y de formación, se observan las consecuencias cotidianas de los acontecimientos que jalonaron la complejísima Historia con mayúsculas de la Inglaterra dieciochesca: la crisis dinástica, la entronización de Jorge I, el elector de Hannover, la desconfianza de los *tories* –grandes señores rurales preocupados por la defensa de sus intereses económicos- y sus ansias para

² Fernando Galván, «Introducción» a *Tom Jones*, Madrid, Cátedra, 1997, pág. 59.

³ Juan Carlos Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*. Madrid, Debate, 2003.

restituir a los Estuardo, concretamente a Jacobo III, en el trono de Inglaterra. La literatura es un pentimento en el que el detalle de las pequeñas historias, de las pequeñas intimidades, embustes, pasiones, alimentos, ropajes y millas recorridas es el reflejo de las convulsiones épicas, de los grandes corrimientos históricos de tierras, motivados por la madre de todos los corderos en la filosofía marxiana: la economía.

Para Marx, la ideología es la elaboración de las ilusiones de una clase y lo que llamamos conciencia es, por tanto,

un producto social que para empezar se expresa bajo la forma del lenguaje: el lenguaje es la conciencia práctica. Es en este sentido en el que se puede decir que la historia de la moral, de la religión, de la metafísica, incluso de la ciencia, sólo es autónoma relativamente. Pues las ideas de los hombres cambian de acuerdo con las cambiantes relaciones socioeconómicas. Y las ideas que dominan en cada época son las ideas de la clase dominante, de la clase poseedora de los principales medios de producción.⁴

Hoy asistimos al intento de diluir esta visión, este análisis, y de colocar la literatura en una posición exclusivamente autorreferencial, de falsa independencia respecto a las estructuras económicas y morales tanto desde el punto de vista de una creación que se considera “inocente” o aséptica, como desde el punto de vista de una recepción que coloca el producto literario en la categoría de lo inofensivo o de lo intrascendente: la literatura y en especial las novelas se relegan al espacio del ocio, son retórica suntuaria, marca de cierto tono o prestigio social, y todos los escritores se convierten en bufones y sus historias en espectáculo, como si las narraciones literarias no tuvieran la capacidad de afianzar la ideología hegemónica o como si las narraciones –aparentemente no literarias- no tuvieran la capacidad de fundar realidades que a menudo en nada se parecen a la verdad: en este sentido es estremecedor el papel de la guardia civil que, usurpando las funciones de los escritores de novela negra, hace poco perpetró todo un discurso narrativo, tan poco respetuoso con la verdad como con la verosimilitud que se le exige a la literatura, para llevar a la cárcel a los gestores y a los médicos de ciertas clínicas abortistas. El procesamiento del equipo del doctor Montes en Leganés es un ejemplo más de cómo la ficción sacada de contexto, o sea la mentira, enrarece la realidad.

La producción literaria –la creación- sustituye el lenguaje de la revolución por la revolución del lenguaje (López Pacheco) y el discurso crítico se llena de eufemismos tendentes a demonizar los intentos literarios con vocación abiertamente política: *Un pistolazo en medio de un concierto* es un ensayo de Belén Gopegui, muy bien glosado en el blog de Rafael Reig, que analiza con rigor y con imaginación el dedo en la llaga de la literatura política; pero volviendo a los eufemismos, a menudo la palabra *diferencia* es un eufemismo de *lucha*, igual que la expresión *visión del mundo* para hablar de literatura no suele ser más que un modo de atenuar la potencia reverberante del término ideología, y la prevenida posición del escritor que *se interroga* en los libros es un modo de curarse en salud ante la incorrectísima postura del que arriesga *respuestas* –a menudo equivocadas- y se expone a ser acusado de aleccionador o de dogmático, a colocarse en las antípodas de un *verdadero* espíritu de la literatura que, paradójica y ortodoxamente, se identifica con la ambigüedad, con el decir sin decir, con el no pillarse los dedos, con

⁴ *Op.cit.*, pág. 136.

el cartel de no molestar. Es confortable –hipócritamente poco autoritaria- la efigie del escritor dubitativo que nos invita a compartir su duda. Sin embargo, hay escritores que reivindican una aseveración como función comunicativa; una aseveración, como deseaba Plejánov⁵, en sintonía con las ideas emancipadoras de su tiempo, y no son despreciables. La aseveración también deja huecos, estimula la respuesta, implica preguntas, no es mineral.

No creo que hoy a Marx le satisficieran tanto la tramoya cervantina de la nueva narrativa española ni las aventuras templarias ni los éxitos de autoayuda ni la cursilería ni el sentimentalismo ni el nihilismo pop ni ninguna de las tendencias dominantes en el ámbito de la novela actual. Ni siquiera ese arte social y políticamente comprometido que como Jaime Brihuega apunta:

1. Está desnaturalizado por estetizaciones de lo injusto-doloroso, más oportunistas que oportunas. 2. Desactivado bajo la ortodoxa condición de haber sido integrado como un género más perfectamente inserto en el mercado. 3. Acosado en sus fundamentos por la general insignificancia comunicativa que hoy ostenta el arte dentro de los nuevos ecosistemas visuales hegemónicos⁶.

El mundo ha cambiado, pero no tanto como nos quieren hacer creer; siguen existiendo los ricos y los pobres, los explotados y los explotadores, los alienados, los usureros, los que se lavan la conciencia, los que buscan ser coherentes y encuentran cada vez más dificultades y, en este mundo que no ha cambiado tanto como pretenden hacernos creer, ciertos modos literarios han adquirido la textura del cartón piedra y la curvatura complacida del estómago agradecido.

⁵ Plejánov, *Arte y vida social*, Barcelona, Fontamara, 1974 [1912].

⁶ Jaime Brihuega, «Renau de nuevo», *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y cultura* (catálogo de la exposición), Ministerio de Cultura-Comunidad de Madrid, 2007.

**EL NARRADOR DESHONESTO
O LOS CUARENTA Y NUEVE MINUTOS QUE NOS ROBÓ GUSTAVE FLAUBERT***

Constantino Bértolo

Emma Bovary está considerada uno de los personajes más sólidos, “reales” se diría, de toda la historia de la literatura. Gran parte de este atractivo parece residir en cierto halo de misterio que la rodea. Emma se presenta como un personaje dominado por la fantasía, aunque el mismo narrador reconoce que su espíritu es «positivo en medio de sus entusiasmos» y que se subleva ante los misterios de la fe. Emma es una idealista -opone lo mejor a lo real-, pero no idealiza la vida ni se entrega a «las invasiones líricas de la naturaleza», porque, se nos dice, «conocía demasiado el campo; se sabía el balido de los rebaños, las manipulaciones lácteas, los arados». El problema de Emma es en parte -pero sólo en parte- el problema de todo idealista, entendido éste sin ánimo peyorativo alguno como alguien que tiene un ideal y que, por tanto, no está cómodo en el mundo en que le toca vivir. La parte mayor del problema descansa en la circunstancia concreta de que ese ideal se ha forjado en una realidad virtual -en la lectura-, y lo que es mucho más relevante: a través de la lectura, el ideal que Emma ha construido es su propio yo: «Emma se sintió interiormente satisfecha pensando que había llegado de un solo paso a ese raro ideal de las existencias pálidas al que no arriban jamás los corazones vulgares». Emma ha descubierto la vida interior. Se ha idealizado. Ha confundido -ahora sí- lo mejor con ella misma. No ha distinguido entre ella y su lectura. A lo que se viene a sumar aquel efecto o sentimiento potencial de la lectura al que ya nos hemos referido: la impresión de que entre el yo y el mundo no hay intermediarios. La sensación "quietista" de que el mundo es accesible desde la soledad. Desde esa posición la realidad no se vive como horizonte, sino como lugar molesto en el que se confronta el reino de la propia subjetividad.

El narrador de esta novela se mete en nuestras casas y empieza a contarnos la historia de un tal Charles Bovary, con el que coincidió en los años escolares, pero pronto advertimos que cambia el centro de atención de su relato para ocuparse con especial atención de la segunda esposa del personaje, abandonando su actitud de narrador cercano e identificable, para devenir un narrador impersonal, que parece adoptar una posición más de fiscal que de abogado defensor para contarnos la tragedia conyugal del matrimonio Bovary.

En una novela que nos cuenta la historia de una mujer casada, Madame Bovary, el casamiento ocupa inevitablemente un lugar central y, dentro de las circunstancias que rodean al matrimonio, parece lógico esperar que el juego de causas y razones para la toma de la decisión de casarse debería ser materia básica, máxime en una narrativa -la narrativa del XIX, en la que Flaubert se inserta- en la que el motor de la acción se asienta en el mecanismo de causa y efecto. Sin embargo, esta casuística nos es escamoteada a los lectores de la novela porque Flaubert nos robó unos cuantos minutos, cuarenta y nueve exactamente, fundamentales al respecto. Recordemos la narración textual:

-Tío Rouault... Tío Rouault -balbuceó Charles.

-Yo no deseo otra cosa -continuó el labrador-. Aunque seguramente la muchacha será de mi idea, habrá que pedirle parecer. Bueno, váyase; yo me vuelvo a casa. Si es que sí, óigame bien, no tendrá usted necesidad de volver, por la gente, y además a ella la impresionaría demasiado. Pero para que

* Este texto ha sido publicado originalmente en el libro *La cena de los notables*, Constantino Bértolo, Editorial Periférica, Cáceres, 2008.

usted no se reconcoma abriré de par en par el postigo de la ventana hasta la pared: usted podrá verlo mirando atrás, asomándose sobre el seto.

Y se alejó.

Charles amarró el caballo a un árbol. Corrió a apostarse en el sendero; esperó. Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj. De pronto se produjo un ruido contra la pared; se había abierto el postigo, la aldabilla temblaba todavía.

La boda llega pronto. Si la novela tiene unas trescientas setenta páginas, los novios se casan en la veinticinco. Y la verdad es que cuando llegamos a ese momento, a esa página, nada o apenas nada sabemos de las razones de Emma para aceptar tal matrimonio. Como si el narrador de Flaubert se diera cuenta de ese hueco narrativo, de esa laguna, la novela vuelve la vista atrás para contarnos la educación sentimental, los antecedentes de Emma con el afán, sin duda, de que en las claves de dicha educación encontremos las razones que la han llevado al altar del brazo de Charles Bovary. «Antes de casarse, se había creído enamorada», leemos, y cuando la narración, que no puede dar por cumplimentado el problema con esa sola respuesta, nos ofrece un significado más tangible de ese «creerse enamorado», se remite al estado de aburrimiento en que vive Emma cuando Charles aparece en su vida, y el narrador menciona que «la ansiedad de una situación nueva, o acaso la irritación causada por la presencia de aquel hombre, bastó para hacerle creer que por fin poseía aquella maravillosa pasión que hasta entonces fuera para ella como un gran pájaro de plumaje rosa planeando en el esplendor de los cielos poderosos».

No deja de tener su atractivo esa definición del enamoramiento como mezcla de ansiedad e irritación, pero tampoco aclara de modo suficiente las razones. De nuevo, a los pocos meses, y páginas, del matrimonio, el narrador retoma el tema contándonos las pertinentes reflexiones de Emma: «¿Por qué me habré casado, Dios mío? Se preguntaba si no habría habido medio, por otras combinaciones del azar, de encontrar otro hombre; e intentaba imaginar cuáles habrían sido aquellos acontecimientos no sobrevenidos, aquella vida diferente, aquel marido al que no conocía», y de la lectura de tal reflexión parece deducirse que las razones son razones de azar. Algún comentarista más flaubertiano que Flaubert -y los hay en abundancia- vería en esta presencia del azar como motor de la acción narrativa un rasgo precursor de la narrativa postmoderna. Pero cabe pensar que tal interpretación sonrojaría al autor de *La educación sentimental*. Lo que sí se puede deducir es que Flaubert respondió a ese problema narrativo que la historia le planteaba renunciando a buscar la solución necesaria -justa, adecuada- en aras de una solución brillante y, como los malos novelistas con talento (que los hay), elige ser brillante allí donde la narración le exigía ser inteligente: es entonces cuando nos roba esos cuarenta y nueve minutos que originan mi pregunta. «Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj». Cómo un narrador, es más, un narrador que controla y domina en todo momento cualquier escena, que se molesta en detallarnos ropas, muebles y gestos, nos hurta el contenido de esos decisivos minutos. Un derroche de precisión para disfrazar un hueco narrativo. Cuarenta y nueve minutos no son poca cosa para una elipsis que esconde esa conversación entre Emma y su padre, en la que su matrimonio, su futuro y su vida están en juego. He ahí el lugar propicio para las causas y razones, para los argumentos, y he aquí que la narración lo elude de manera brillante, a juicio de la crítica usual, situando el foco sobre ese Charles en espera de que una ventana se abra o permanezca cerrada.

¿Pero por qué un escritor como Flaubert se conforma con ser brillante? ¿Por qué su narrador no se comporta democráticamente y pone sobre la mesa todos los argumentos necesarios para poder entender a Emma Bovary? Porque no puede, respondemos, elegir ser inteligente: se quedaría sin lectores. Por eso su narrador se torna en un narrador

deshonesto. Porque la poética del lector burgués que nos rodea e inunda no reclama democracia en el trato con el narrador y, muy al contrario, nos inclina a pensar que menos mal que no nos narró esa escena, pues si lo hubiera hecho, para esa poética hoy también dominante la aclaración de razones y argumentos teñiría la novela de un aire prosaico, demostrativo, de vulgar realismo. Imaginémos a Emma y su padre hablando de los pros y contras de la decisión: tendrás una casa en un pueblo y acaso algún día en la ciudad, podrás tener criada, te estás haciendo mayor y por aquí no hay muchas ocasiones, mira que te puedes quedar soltera. ¡Qué horror!, exclamaría la Poética, la novela podría perder todo su aire de encanto, mejor que cada lector se imagine lo que quiera, o que no se imagine nada. El recurso a la espera de Charles frente a la ventana es una buena solución novelesca.

¿Pero hay lectores para novelas no novelescas? Para responder a esta pregunta es necesario mostrar e introducir como variable relevante la educación literaria del lector, es decir, las expectativas con las que todo lector literario llega a un texto, una actitud ya no marcada por su perfil de lector sino por la corriente cultural que en cada momento histórico impone una poética del leer y desde la cual, y por encima de las lecturas privadas, la cultura dominante nos indica qué debe esperarse de una novela. Una poética de lo esperable que afecta al autor y al lector y a todo el universo literario, editores, crítica, educadores, que rodea a la lectura y es parte de ella.

Si nos hubiera narrado la escena escamoteada habría tenido que enseñarnos a una mujer pensando, enseñando sus razones, sus ideas sobre lo útil y lo inútil, acaso nos habría obligado a escuchar argumentos mezquinos en boca de una mujer, Emma, que así retratada, poco espacio dejaría para ser leída dentro de lo que la poética lectora del XIX proponía como literariamente esperable y deseable cuando una figura femenina se erigía en protagonista: la mujer como enigma. Una poética de la lectura que la crítica literaria de género ha rastreado y cuya herencia todavía hoy se deja ver en gran parte de la narrativa contemporánea. La estética lectora dominante marca las lindes que difícilmente la lectura silenciosa y privada puede sortear, de ahí que sea justo plantearse si es posible escribir una novela no novelesca, si la lectura silenciosa puede ser otra cosa que un medio de afirmación narcisista o si no cabe pensar que la novela, en su marco burgués, es una forma no de conocimiento, como se suele sostener, sino todo lo contrario: una forma de desconocimiento. Problemas que difícilmente se pueden plantear dentro de un espacio cultural que entiende la lectura como un acto supremo de libertad y dice otorgar al lector un estatuto semejante al de la divinidad.

NORMAS DE EDICIÓN

La Fundación de Investigaciones Marxistas invita a enviar artículos inéditos para su publicación en *Revista de crítica literaria marxista*. Las aportaciones deberán ser escritas en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado. Los trabajos serán analizados por el consejo de redacción.

1. Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista:

a) Texto en el formato Microsoft Word para Windows, espacio sencillo, fuente Times New Roman en cuerpo 12.

b) Las citas, si son breves, hasta tres líneas, van en el cuerpo del texto entre comillas.

c) Las citas con más de tres líneas constituirán párrafo aparte, sin comillas y en fuente Times New Roman, en cuerpo 10.

d) La referencia bibliográfica de las citas se introducirá al pie de página en cuerpo 10, según el siguiente formato: Nombre y apellido del autor, Título, Ciudad, Editorial, Año y número de página(s). Ejemplo:

Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e Historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal, 1991, págs. 65-66.

En el caso de que se cite un artículo o el capítulo de un libro, éste deberá introducirse entre comillas y, a continuación, se citará el libro o revista donde se incluye. Ejemplo:

Belén Gopegui, «A la espera de los grandes temporales», en Matías Escalera Cordero (coord.), *La (re)conquista de la realidad*, Madrid, Tierradenadie ediciones, 2008, págs. 53-68.

e) Se utilizarán los convencionalismos *Op.cit.*, *Ibid.*, *Cfr.* y *Vid.* cuando se cite por segunda vez una obra o para remitir al lector a otros textos cuando se considere oportuno.

f) El listado de la bibliografía consultada para la elaboración del trabajo debe contener todas las obras mencionadas al pie de página.

g) Número de páginas del artículo: máximo de veinte.

2. Envíe su artículo por correo electrónico a literatura@fim.org.es

3. Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

4. Las colaboraciones en *Revista de crítica literaria marxista* no son remuneradas.

INSCRIPCIÓN DE SOCIOS

F I M



Fundación de
Investigaciones
Marxistas

SOCIOS INDIVIDUALES

Haciéndote socia o socio individual de la FIM contribuyes a sus actividades y favoreces la difusión del pensamiento marxista y su diálogo e intercambio con otras corrientes críticas. Si eres socia o socio individual, recibes información de toda nuestra programación, disfrutas de un descuento del 30% en publicaciones y seminarios y te enviamos nuestra revista "Papeles de la FIM".

La cuota anual es de 72 euros. Por cierto, que desgrava en la declaración de la Renta. Para realizar la inscripción rellena el documento de la página siguiente y envíanoslo a:
FUNDACIÓN DE INVESTIGACIONES MARXISTAS
calle Alameda, 5 2º izda
28014 Madrid

SOCIOS COLECTIVOS

Si sois una Asociación, una Agrupación, un Colectivo o simplemente un grupo de estudios y estáis interesados en que trabajemos juntos, podéis haceros socios colectivos. Los socios colectivos reciben un ejemplar de cada una de nuestras publicaciones - incluido un fondo de publicaciones anteriores que no se encuentren agotadas. Las personas que pertenezcan a vuestro grupo gozan de los mismos descuentos que los socios individuales. Los socios colectivos participan con sus propuestas en la elaboración de nuestro programa anual. Y, por supuesto, haremos cuanto podamos para ayudaros a montar vuestras propias actividades (charlas, debates, cursos, ...).

La cuota anual de los socios colectivos es de 150 euros. Para realizar la inscripción rellena el documento de la página siguiente y envíanoslo a:
FUNDACIÓN DE INVESTIGACIONES MARXISTAS
calle Alameda, 5 2º izda
28014 Madrid

También puedes ponerte en contacto con nosotros, por teléfono al 91 420 13 88, por correo electrónico a info@fim.org.es

Boletín de inscripción en la FIM

Nombre.....

Apellidos.....

Domicilio.....

Localidad.....

NIF.....

CP.....Tel.....

Se inscribe como socio en la FIM.

Forma de pago: **cuota de 6 Euros mensuales**,
que se cobrarán trimestralmente mediante domiciliación bancaria.

.....,de del 200...

Firma

Domiciliación bancaria

Titular

Banco/Caja.....

Agencia.....

Domicilio.....

Localidad.....

C.P.....

Provincia.....

Núm.Cta.....

Señor director: les agradecería tomen nota de atender hasta nuevo aviso,
con cargo a mi
cuenta, los recibos que a mi nombre sean presentados para su cobro por
la Fundación de
Investigaciones Marxistas.

.....,de.....de 200....

Firma