

REVISTA

de crítica literaria marxista

4

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:** Àngel Ferrero, José María Durán, David Becerra Mayor, Luis Felip López-Espinosa, Marina Paladini Musitelli • **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

SUMARIO

Àngel Ferrero:

*LA NOVELA DE LOS TUIS: EL INTELLECTUAL
COMO ARRENDADOR DEL INTELLECTO EN LA OBRA DE BRECHT.....* 4

José María Durán:

(MÁS ALLÁ) DEL COMUNISMO UTÓPICO
DE WILLIAM MORRIS.....25

David Becerra Mayor:

LA MUERTE HERMENÉUTICA
DE MIGUEL HERÁNDEZ.....37

Luis Felip López-Espinosa:

EL GOCE DEL OBJETO IDEOLÓGICO
Y LA «ÉTICA» DEL DESEO..... 44

Marina Paladini Musitelli:

EL TÉRMINO “BRESCIANISMO”
EN LA OBRA DE ANTONIO GRAMSCI.....64

ADENDA:

Bertolt Brecht:

ELEGÍAS DE HOLLYWOOD.....85

LA NOVELA DE LOS TUIS: EL INTELLECTUAL COMO ARRENDADOR DEL INTELLECTO EN LA OBRA DE BRECHT

Àngel Ferrero
Universitat Autònoma de Barcelona

Me-ti decía: «El pensamiento es algo que sigue a las dificultades y precede a la acción».

En su libro sobre Brecht, Fredric Jameson distingue tres tipos sociales dominantes en la obra del dramaturgo:

Los empresarios son pues una categoría actancial significativa para Brecht, cuyas representaciones del capitalismo se organizan principalmente, como hemos visto, en torno a la especulación y el mercado de valores. La categoría de los oprimidos y los explotados es satisfecha con figuras procedentes de un sistema completamente diferente, concretamente el del campesinado; lo que se añade a esta categoría del reino de la moderna industria no es la fuerza de trabajo –aunque las máquinas serán un sustituto importante, como veremos más adelante–, sino los desempleados. Quizá podamos sugerir, pues, que la tradicional categoría marxiana de la pequeña burguesía es en Brecht desplazada por otra muy diferente, la de habitante de las ciudades, como testimonia su *Lesebuch* (o manual) *für Städtbewohner*. Pero aún hay otra categoría, la de la filantropía liberal, cuyos representantes van de Peachum a la propia Juana [Dark], o, en otras palabras, de la filantropía como un tipo de negocio a la piedad institucional y el sentimiento por el prójimo (empatía) como espacio trágico para la pedagogía y una aproximación al compromiso político, que, en conflicto interno, finaliza mal¹.

El cuarto, continúa Jameson, «no es una categoría de clase para Brecht, y éste es el lugar para insistir en que sus juicios políticos nunca se basaron en una afiliación de clase empírica, y que a menudo atacó el uso mecánico de la información sociológica y familiar tanto como repudió la frecuente denuncia del arte como tal que hacía la izquierda infantil (tan habitual en los veinte como, posteriormente, en los sesenta). [...] Así, con la finalidad de determinar más precisamente la naturaleza de un *tui*, será necesario ver lo que Brecht entendía por ideología»².

¹ Fredric JAMESON, *Brecht and method*, Londres, Verso, 2000, pág. 157.

² Jameson olvida la presencia habitual del lumpenproletariado –que Marx y Engels definieron en el *Manifiesto comunista* como la clase social que, siendo una «pasiva descomposición de las capas bajas de la antigua sociedad, es a veces arrastrado al movimiento por una revolución proletaria, pero, conforme a todas sus condiciones de vida, estará más dispuesto a dejarse comprar por los manejos reaccionarios» (Madrid, Alianza, 2002, pág. 55)– en las obras de Brecht. El propio dramaturgo escribió sobre sí mismo en *Me-Ti* lo siguiente: Kin-jeh mostraba cierta debilidad por los delincuentes comunes, tales como los ladrones, infractores, falsificadores y asaltantes. Decía: «Transgreden la norma no con los mismos argumentos que proponen los maestros para infringirla, pero sí por la misma razón: porque el hambre impera y con la violencia es posible obtener beneficios. De ellos puede decirse que por interés personal atentan contra el interés personal. De todas formas, infringen más bien las leyes injustas. Por eso el pueblo los quiere e innumerables libros los celebran. Esos delincuentes no conocen solución a tan difícil problema, pero la reclaman. Están aislados y sólo en apariencia atentan contra la comunidad, es decir, contra todos los otros. De hecho, no atentan sino contra una minoría que sabe darse aires de comunidad. Mucho más peligrosos son aquellos a los cuales persiguen y son, a la vez, sus perseguidores, pues actúan en bloque cuando cometen sus delitos y los califican de acciones morales. Los pequeños delincuentes ya no creen que la gente pueda actuar con desinterés, y esto, dadas las condiciones de nuestra sociedad, que convierte la acción desinteresada en un acto autodestructivo y obliga violentamente a las masas a descuidar sus propios intereses, no es sino una muestra de realismo y de sentido común. En cualquier

Brecht define a los 'tuis' como abreviación de "telect-ual-ines", miembros de una casta –las similitudes con la *intelligentsia* rusa o el mandarinato chino son explícitas–³ educados «en grandes y reputadas escuelas que no consentían otras junto a ellas, provistos de la totalidad del saber y expertos en todas las prácticas literarias, [...] los administradores de la cultura y de la vida comercial y mercantil al mismo tiempo [...] trabajadores de la mente, discernidores, diferenciadores y, más precisamente aún: formuladores»⁴, como «el intelectual de esta época de mercados y mercancías. El arrendador del intelecto»⁵. De *La novela de los tuis*

caso, son mucho más inteligentes que los que creen incluso en el desinterés de sus perseguidores. Nuestra época no tiene derecho a condenar a la gente egoísta mientras se niegue a crear unas condiciones de vida que hagan del acto desinteresado un acto ventajoso, quiero decir ventajoso para el hombre desinteresado. Los pequeños delincuentes sólo infringen las reglas de juego de los egoístas. Pero estas reglas de juego son lo más condenable que existe». Bertolt BRECHT, *Me-Ti. Libro de los cambios*, Madrid, Alianza, 1991, págs. 68-69.

³ Recordemos que el «término *intelligentsia* fue acuñado en la sublevación decembrista rusa de 1825, pero no se popularizó en Europa hasta las décadas de 1860 y 1870, mientras que la palabra intelectual apareció durante el caso Dreyfus, unas dos décadas más tarde. La Ilustración inspiró ambas expresiones, que, sin embargo, no son intercambiables: la palabra *intelligentsia* tendría una connotación más romántica, nacionalista y vanguardista radical que la noción liberal, racional y reformista de *intelectual*». Stephen BRONNER, *Reivindicación de la Ilustración*, Pamplona, Laetoli, 2007, pág. 97.

⁴ Bertolt BRECHT, *La novela de los tuis*, Madrid, Alianza, 1990, pág. 19.

⁵ *La novela de los tuis*, pág. 32. A propósito de la expresión "arrendador del intelecto", cabe recordar que Brecht sentía predilección por una escena concreta de *Turandot o el congreso de blanqueadores*. «Lo que más le divertía era una ocurrencia que en la versión publicada después se vio degradada al nivel de episodio: la cesta del pan que siempre colgaba sobre la cabeza de los parlanchines tuis. Si uno de los intelectuales a los que se pide su opinión como economista utiliza tesis marxistas al explicar las causas de la crisis, ve cómo al momento la cesta de pan desaparece en las alturas inalcanzables. En cambio, si a continuación vuelve a decir tonterías y mentiras, la cesta del pan se acerca tanto a él que puede tocarla. Brecht disfrutaba con esta traslación al teatro de un complicado proceso ideológico. También por entonces le daba vueltas a la idea –alterando el esquema tradicional– de no reservar la mano de la princesa Turandot para el verdadero príncipe y liberador, sino para el mayor charlatán y sinvergüenza. En aquellos momentos todavía no estaba decidido a incorporar a la acción el esquema de Hitler del pseudorrevolucionario defensor del orden establecido, el caso de Gogher Gogh. El vencedor original debía ser un tui auténtico y verdadero». Hans MAYER, *Brecht*, Hondarribia, Hiru, 1998, págs. 287-288. Asimismo, en *Me-Ti* encontramos dos parábolas con Feuchtwanger como interlocutor: «El escritor Fe-hu-wang dijo a Me-ti: "Los que trabajan con la cabeza se mantienen al margen de vuestra lucha. Las cabezas más inteligentes consideran falsas vuestras opiniones." Me-ti respondió: "Las cabezas inteligentes pueden ser utilizadas de manera muy necia, tanto por quienes tienen el poder como por sus propios dueños. Es precisamente para apuntalar las afirmaciones o instituciones más absurdas e insostenibles que se alquilan los servicios de las cabezas inteligentes. Las más brillantes no se esfuerzan por conocer la verdad, sino por saber cómo pueden conseguir ventajas mediante la falsedad. No aspiran a su propio beneplácito, sino al de su vientre"». Y en la página siguiente: «"¿Por qué los trabajadores intelectuales no apoyan la revolución?", preguntó Fe-hu-wang. Y Me-ti dijo: "No se sitúan frente a ella como cabezas, sino como vientres. Temen que perturbemos su ocupación principal, llenarse la barriga, animándolos a que llenen nuestras despensas y graneros de conocimientos. Piensan que una cosa invalida necesariamente la otra. Viven en un sistema que fabrica penuria, ellos mismos fabrican penuria y la temen. Ven que sólo unos cuantos pueden vivir bien, y no se dan cuenta de que el bienestar de esos pocos es sólo el producto, dentro del pésimo sistema actual, del mal vivir de muchos. Consideran este sistema como algo natural e inevitable. Dicen: ¿podría acaso florecer la flor de modo distinto a como florece? Y olvidan que después de la flor viene el fruto, algo diferente, pero igualmente natural». *Me-Ti*, págs. 67 y 68 respectivamente. Por último, en el *Diario de trabajo* podemos leer en la entrada del 27 de octubre de 1941: «salka viertel, que ha escrito el guión de muchas de las grandes películas de la garbo, nos contaba que en un filme sobre la vida de madame curie, hecho a medida para la garbo, suprimió la escena que inicialmente debía ser la más importante de toda la película. los curie rechazan una fabulosa oferta americana por su descubrimiento del radium, pues consideran que, como científicos, no pueden monopolizar los descubrimientos. la industria no quiso filmar esa escena, pese a que, como ya dije, al comienzo gustó mucho. es inmoral hacer algo en forma gratuita». Bertolt BRECHT, *Diario de trabajo*, Buenos Aires,

pueden deducirse, además de lo que Brecht entendía por ideología, como quería Jameson, tanto su postura sobre la función social del intelectual como la opinión sobre muchos de sus coetáneos, las teorías de algunos de los cuales se prolongan, mal que bien, hasta nuestros días.

La novela de los tuis

Brecht empezó a escribir *La novela de los tuis* en su exilio danés, pero como muchos de sus proyectos literarios, volvió constantemente sobre ella, dejándola sin terminar. En 1967 la editorial Suhrkamp publicó la novela en la forma fragmentaria en la que hoy la conocemos. En el primer capítulo de esta edición se recoge el borrador con las grandes líneas del proyecto. La sinopsis vendría a ser a grandes trazos la siguiente: «La propiedad está amenazada, porque la miseria aumenta demasiado. Los tuis defienden la cultura (que se basa en la propiedad). Han disfrutado de largos años de libertad, pues sus habladurías no han causado daños importantes. En ellos se ha asentado la convicción de que el espíritu determina la materia. Y este espíritu les parecía libre. (Los árbitros.) Como escribían, por ejemplo, en periódicos que no eran propiedad de ellos, también escribían ocasionalmente contra la propiedad. Pudieron hacerlo mientras los periódicos ganaron dinero con ello y la propiedad se vio incrementada»⁶.

La novela de los tuis narraría, pues, la historia de la derrota de Chima (Alemania) en la guerra contra los treinta y siete pueblos (Primera Guerra Mundial), las reparaciones del armisticio, la revolución chima de obreros, soldados y marineros (revolución de noviembre) que condujo a la accidentada proclamación de la república de Chima (República de Weimar) y al gobierno del partido del pueblo con igualdad de derechos (Partido socialdemócrata alemán, SPD), presionado por la acuciante crisis económica y en liza constante con el partido de los oprimidos (Partido comunista alemán, KPD) y los Fe-esch (fascistas), hasta la destrucción de la República a manos del nacionalsocialismo y la vieja oficialidad reaccionaria procedente de la aristocracia terrateniente. Hay un largo capítulo – acaso el más destacable y completo de una obra necesariamente fragmentaria–, de un sarcasmo particularmente logrado, dedicado a la redacción de la constitución de la República de Chima –escrita a vuelapluma sobre cajas de madera y las espaldas de subalternos a modo de improvisados escritorios– por Hugo Preuß, un hombre, escribe mordazmente Brecht, con el que el presidente «recordaba haberse tomado alguna vez una cerveza»⁷.

Esta novela formaría a su vez parte de una serie: La pieza *Turandot o el congreso de blanqueadores* «que se encontró entre los papeles póstumos de Brecht, se publicó con la siguiente observación previa: “La pieza *Turandot o el congreso de blanqueadores* forma parte de un amplio complejo literario que todavía consiste en gran medida en planes y esbozos. Está constituido por una novela, *Der Untertan der Tuis* [*El súbdito de los tuis*], un libro de relatos, *Tuigeschichten* [*Historias de tuis*], una serie de pequeñas piezas, *Tuischwänke* [*Farsas de tuis*], y un librito de

Nueva Visión, 1977, Vol. 1, pág. 310.

⁶ *La novela de los tuis*, pág. 7.

⁷ *La novela de los tuis*, pág. 54.

tratados, *Die Kunst der Speichelleckerei und andere Künste [El arte de la pelotillería y otras artes]*»⁸.

Como se deduce de lo explicado hasta el momento, como efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) Brecht “significó” los nombres de los personajes más destacados de la Alemania de la República de Weimar, un recurso que en el exilio danés estaba también empleando en la redacción de *Me-Ti*. Así, si en *Me-Ti* encontramos los nombres de Hegel [Hü-Jeh, He-leh, Hi-jeh], Karl Marx [Ka-meh], Friedrich Engels [Eh-Fu, Fu-en, En-Fu], Plejanov [Le-peh], Lenin [Mi-en-leh], Rosa Luxemburg [Sa], Karl Korsch [Ka-osch], Stalin [Ni-en], Trotsky [To-tsi], Hitler [Hi-jeh, Hui-ih, Hui-jeh, Ti-hi], Lion Feuchtwanger [Fe-hu-wang], Ruth Berlau [Lai-Tu] o el propio Brecht [Kin, Kin-jeh, Ken-jeh, Kien-leh] y los de Su y Ga, Ge-el y Ger para la Unión Soviética y Alemania respectivamente; en *La novela de los tuis* encontramos los de Kant [Ka-ah], Napoleón [O-leh], Hegel [Le-geh], el emperador Guillermo [Wi], Karl Liebknecht [Li-keh], Rosa Luxemburg [Ro], Karl Kautsky [Ka-uki], Hugo Preuß [Sa-u-pröh], Philip Scheidemann [Shi-meh], Friedrich Ebert [Wei-wei], Emil Noske [Nauk], los Junkers prusianos [Yun-ki] o los intelectuales del SPD [escuela de tuis del Se-pe-deh]. También pensaba imprimir la parte de la historia de Chima en la época de los tuis en versalita.

Brecht atribuía a la mayoría de los intelectuales un papel contraproducente en la revolución de noviembre. «Por muy deplorable que parezca», escribe Brecht, «fue este acontecimiento el que marcó el dominio de los tuis»⁹, a quienes describe como

el nombre que se daba en Chima, uniendo las letras iniciales, a los miembros de la casta de los “telect-ual-ines”, los trabajadores intelectuales. Estos se hallaban repartidos en gran número por todo el país como funcionarios, escritores, médicos, técnicos y especialistas en muchos campos, además de sacerdotes y actores. Educados en las grandes escuelas de los tuis, tenían a su disposición todo el saber de la época. Como blanqueadores, disuasores y hombres de confianza del emperador, habían contribuido a la edificación espiritual del pueblo durante la guerra, por lo que eran ellos, naturalmente, los llamados a concluir la paz. Consideraban esa paz como su primera gran obra, y no había nadie que les negara esta gloria ni casi nadie que los envidiara por ella. Quienes más se alegraban eran los generales y estadistas que habían hecho la guerra; no tenían el menor interés en suscribir las condiciones del enemigo. [...]

Pese a estar continuamente ocupados y no pocas veces bien pagados, los tuis no siempre habían disfrutado de otro respeto que el suyo propio. Sólo la alta estima que se tenían unos a otros los resarcía de la fría indiferencia y del sarcasmo, a menudo infame, tanto del pueblo llano y sin educación como de las clases dirigentes. Por entonces era muy satisfactoria para ellos poder dirigir los asuntos de todo el pueblo»¹⁰.

En lo que sigue de *La novela de los tuis* puede comprobarse que Brecht conocía bien no sólo las causas de los acontecimientos que llevaron a la caída de la República de Weimar –aunque su juicio sobre Preuß sea discutible– desde la revolución de noviembre (recuérdese que según propio testimonio, Bertolt Brecht fue miembro activo de un consejo de soldados durante la efímera República de consejos bávara), sino las principales tendencias y modas intelectuales del momento. También aprovechó la ocasión para ajustar cuentas, una vez más, con

⁸ MAYER, *Op. cit.*, pág. 287.

⁹ *La novela de los tuis*, pág. 53.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 46-47.

los autores más representativos del clasicismo alemán: Schiller y Goethe¹¹. A comienzos del libro, un 'tuis' defiende hipócritamente la participación de Chima en la guerra como salvaguarda de la cultura nacional:

Desde la cubierta de popa llegó a poco una voz untuosa. Uno de los tuis hablaba de la guerra.

“Se lo debemos todo a estos valientes”, resonó la voz untuosa. “Sin dudar un solo instante, dejaron de lado sus arados, sus leznas de zapatero, o sus lanzaderas de tejedor, y lo hicieron para defender la cultura. No conocen las obras maestras de Si-Yen [Schiller] y apenas han leído los poemas de Go-teh [Goethe]; tan sólo oyeron decir que la cultura se hallaba amenazada por un enemigo bárbaro y se alzaron contra él. ¿Qué puede importarle a un culi de Shen que el templo de Mi, situado a mil millas de Shen, permanezca o no en manos chimas? Podrían comer su puñado de arroz, que es su modestísima pitanza, tanto bajo el gobierno de un general japonés como bajo el régimen imperial. Pero ese no es su punto de vista. Algo más elevado les dice en su fuero interno que son necesarios. No podemos (por desgracia) hacer otra cosa que inclinarnos profundamente ante ellos”¹².

(Más adelante Sa-u-pröh pone sobre la mesa de cajas en las que redacta la constitución «un tomito raído que contenía la obra preferida de los chinos, en la que se contaba cómo un sabio sedujo a una doncella con la ayuda del diablo», en clara referencia al *Fausto* de Goethe)¹³.

No resulta difícil ver detrás de este personaje a los viejos patriotas metidos a profesores de educación primaria, uno de los cuales hizo escribir una redacción sobre el verso de Horacio *Dulce et decorum est pro patria mori* (Es dulce y decoroso morir por la patria), del que Brecht escribió que «sólo los cretinos pueden llevar la fatuidad hasta el punto de hablar de la oscura puerta de la muerte, e incluso sólo pueden hacerlo cuando creen estar muy lejos de su última hora. Pero cuando la muerte se les aproxima, tiran al suelo sus letreros y se dan a la fuga, como hizo en Filipo el gordo bufón de la corte del emperador, autor de la máxima». De no haber mediado la intervención de Romuald Sauer, un sacerdote benedictino que impartía clases de lengua, Brecht hubiera sido con toda probabilidad expulsado de la escuela¹⁴.

Más severo aún se mostró Brecht en su juicio de Siegmund Freud, lo que debería poner en guardia a todos los comentaristas que han tratado de encajar las teorías del dramaturgo alemán con las del psicoanalista vienés.¹⁵ Hete aquí la sinopsis apuntada para una de las historias de los tuis:

¹¹ Una de las razones por la que Brecht atacó tan duramente la dramática aristotélica ha de buscarse por cierto en su rechazo juvenil a sus contemporáneos expresionistas, los cuales aspiraban a renovar la dramaturgia schilleriana, tendiendo, en consecuencia, «a mostrar catarsis espirituales de crimen y castigo» (MAYER, *Op. cit.*, pág. 127)

¹² *La novela de los tuis*, págs. 29-30.

¹³ *Ibid.*, pág. 61.

¹⁴ Ronald HAYMAN, *Brecht. Una biografía*, Barcelona, Argos Vergara, 1985, pág. 13.

¹⁵ Mayer explica a propósito de este diálogo entre ambos autores la siguiente anécdota: «Debió de ser a principios de 1950 cuando un joven estudiante de Alemania Occidental que estaba escribiendo su tesis doctoral sobre el joven Brecht apareció una tarde en casa de éste para pedirle información. El objeto de la entrevista era desde el comienzo hasta cierto punto irritante. Luego, el estudiante hizo las preguntas, absolutamente legítimas para un germanista principiante, sobre la relación del autor de entonces con el expresionismo, con la anarquía en el drama, con Freud, y seguro que también con los surrealistas, Brecht respondía como si recitara un estribillo: “Eso no existía por aquel entonces en Augsburgo.” Sólo admitía influencias de Karl Valentin y Frank Wedekind». MAYER, *Op. cit.*, pág. 120.

Los dueños de las herrerías alquilan un ejército privado de asesinos. Discusión de los tuis de Frud sobre complejos de inferioridad, creencias fetichistas, instintos primigenios. Prohibición de llevar uniforme. Perpetuación de las bandas criminales. Ta Tse, el abad de Frud, es atacado por un civil. En su lecho de muerte hace saber que fue un uniformado, y miente en nombre de la teoría¹⁶.

Brecht no se dejó impresionar, pues, por las ramificaciones del psicoanálisis freudiano, al que consideraba, en consonancia con sus contemporáneos positivistas lógicos –a pesar de la a todas luces precipitada crítica a la filosofía analítica que se encuentra en los *Diálogos de refugiados* (como *Me-Ti* o *La novela de los tuis*, una obra de exilio), aunque Brecht apreciaba sinceramente el proyecto del Círculo de Viena para la unificación del lenguaje científico¹⁷, una pseudociencia. Peor todavía: el psicoanálisis freudiano no sólo nada resolvía, sino que era socialmente inofensivo. En *Las diez pruebas*, un relato incluido en *La novela de los tuis*, un historiador –aunque anónimo, del relato se desprende que se trata de Emil Ludwig, que alcanzó celebridad gracias a sus biografías psicologistas, y a quien Brecht consideraba un «historiador de salón»– es llamado a declarar ante el emperador al presentar en su último libro la guerra contra las Cinco Potencias como una derrota de Chima. El interrogatorio se sigue implacablemente hasta que el historiador responde que el antiguo emperador Yü colaboró con diplomáticos imprudentes e incapaces porque «tiene un gran deseo de notoriedad, y este deseo de notoriedad se debe a que tenía, de nacimiento, el brazo izquierdo demasiado corto. Este defecto, que él sentía como una debilidad, lo indujo a comportarse de forma particularmente enérgica y, por tanto, a adoptar un tono demasiado provocador ante las Cinco Potencias. Esta teoría –prosiguió con algo más de arrogancia– me fue transmitida por las luminarias de la ciencia psicológica moderna, quienes afirman que los logros más audaces provienen de ciertas carencias y defectos». A lo que el interrogador responde: «su libro puede ser autorizado. Habría incluso que adquirirlo para todas las bibliotecas y prestarlos gratuitamente al pueblo, pues, hasta donde veo, no puede hacer daño alguno. ¿Tiene acaso nuestro [actual] emperador Lü Tsiang un brazo demasiado corto?»¹⁸

Este ataque al psicoanálisis también puede encontrarse en uno de sus *Diálogos de refugiados*. Por tomar algunos fragmentos de las intervenciones de Ziffel:

Freud descubrió que el mundo necesitaba charlatanes y se apresuró a fundar una escuela en la que el mundo pudiera abastecerse de charlatanes. [...] Elaboró una especie de teoría de la relatividad de la moral. Pero tuvo menos éxito cuando trató como médico ciertas fisuras del espíritu. [...] El punto de vista científico está fuera de lugar tratándose del psicoanálisis. [...] Más interesante resulta ver cómo ha podido mantenerse el psicoanálisis.

¹⁶ *La novela de los tuis*, pág. 88.

¹⁷ «A ver si me entiende: también podría imaginarme una filosofía como la de mi tío Theodor, pero con fundamentos científicos; o incluso una disciplina a crear un lenguaje unitario para todas las ciencias o para una sabia utilización de las mismas, etc. Pero resulta que la filosofía actual se ocupa exclusivamente del pensamiento puro, y los hechos ya so considerados impurezas. [...] no pudieron resistir más tiempo y dictaron una serie de leyes para determinar qué tipo de enunciados resultan admisibles y cuáles hay que rechazar. Han insistido en que los enunciados deben tener algún sentido. Se trata de un progreso a todas luces positivo, aunque no es menos cierto que atenerse rigurosamente al sentido supondría el fin de la filosofía. El nuevo tipo de enunciados no permitía enunciar mucho más que, por ejemplo: “las sillas amarillas de la empresa A cuestan exactamente lo mismo que las sillas verdes”». Bertolt BRECHT, *Diálogos de refugiados*, Madrid, Alianza, 1994, págs. 134-145.

¹⁸ *La novela de los tuis*, pág. 78.

La razón fundamental es, por supuesto, que al principio fue tildado de marranada, de suerte que los liberales tuvieron que asumir su defensa. También las bromas han contribuido a su éxito. Los psicoanalistas las liquidaron dándoles el calificativo de baratas. [...] Durante un tiempo los intelectuales se alegraron igualmente de oponer a la aburridísima argumentación de los marxistas de que lo económico lo determina todo, una teoría según la cual es la sexualidad la que lo determina todo¹⁹.

Sin embargo, con el tiempo Brecht llegó a apreciar las aportaciones de los surrealistas y en el diálogo de la cuarta noche de *La compra del latón* (der Messingkauf) podemos leer:

ASESOR: ¿No hay una técnica de distanciamiento en la pintura *surrealista*?

FILÓSOFO: Sin duda. Esos complicados y refinados pintores son algo así como los primitivos de una nueva forma artística. Procuran chocar al espectador deteniendo sus asociaciones, frustrándolas, poniéndolas en desorden. Lo logran, por ejemplo, presentando a una mujer que tiene ojos en lugar de dedos. Ya sea porque se trata de un símbolo (la mujer ve con las manos) o porque, simplemente, la extremidad no se resuelve de acuerdo con lo esperado, se produce un *shock* y mano y ojo se distancian. Justamente porque esa mano no es ya una mano, surge una imagen mental de la *mano* que se aproxima más a la función habitual de este instrumento de lo que jamás podría hacerlo ese elemento decorativo que hemos visto en diez mil pinturas. Por otra parte, esos cuadros sólo suelen ser reacciones a la parcial pérdida de funciones del hombre y de las cosas en nuestra época; en una palabra: revelan una grave perturbación funcional. Hasta la exigencia de que todo tenga que funcionar, es decir, de que todo sea medio y nada fin es un síntoma de ese trastorno funcional.

ASESOR: ¿Por qué se trata de una aplicación primitiva del efecto de distanciamiento?

FILÓSOFO: Porque también la función de ese arte está perturbada en el aspecto social, de modo que en este caso el arte, lisa y llanamente, no funciona. En lo que al efecto respecta, desemboca en una diversión merced al *shock* a que hemos hecho mención²⁰.

A la muerte del poeta surrealista francés Paul Éluard (cuya posición política no fue menos, sino acaso más, polémica que la de Brecht), Bertolt Brecht le dedicó el siguiente poema, en el cual, empero, trasluce la incomodidad de Brecht hacia la estética zhdanovinista oficial del realismo socialista:

A PAUL ÉLUARD

Negra llega la noche, con rostro de dólar.
Camarada Éluard, amigo en la esperanza:
esta noche, en los pozos de Occidente, hacen huelga los mineros.
Iluminan con sus lamparillas la esperanza
en la noche americana, en la hora de desafío.

La hora del compromiso, doloroso y feliz.
Camarada Éluard, amigo en el canto:
en mis palabras, el brillo del carbón y el metal de Silesia.
Los mineros sobrepasan el Plan
Mi Partido prepara ya el plan para mañana.

Amigo de los niños, de los frutos,
del clima suave,
Allá hay un país que ha cambiado la carne de los frutos
Allá hay un país, en el que los hombres
han cambiado el clima del país.

¹⁹ *Diálogos de refugiados*, págs. 135-139.

²⁰ Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, págs. 207-208.

Amigo de la serenidad, allá se extiende el jardín
donde la prosperidad reina sobre la tierra, donde el pan es gratuito,
que fuera una vez fue el mito de Europa y el sueño de Asia.
Determinado, sólo, por el plan y la consciencia
que una vez los hombres concedieron a Dios.
Ahora será para el poder de la humanidad.

La influencia oriental

La novela inconclusa transcurre, como quedó dicho, en la imaginaria República de Chima y los 'tuis' recuerdan, en efecto, a los mandarines chinos. Nada de esto debería ser sorprendente. Una de las influencias que los comentaristas de Brecht suelen obviar, cuando no menospreciar, es la del teatro oriental. Sabemos del interés de Brecht por la cultura oriental:²¹ cómo la lectura de *Die drei Sprünge des Wang Lun* (Los tres pozos de Wang Lun) de Alfred Döblin le despertó el interés por el taoísmo²² y la ancestral filosofía china (señaladamente, Confucio y Mo Tzu, que aportaron la parábola,²³ a los que habría que añadir la figura del poeta Po Chü-yi, de quien Brecht apreciaba sus orígenes modestos y redacción comprensible)²⁴; cómo asistió, según Elisabeth Hauptmann, a las representaciones de un grupo de actores japoneses en Berlín en octubre de 1930 y enero de 1931 que incluían piezas *noh* y *kabuki*,²⁵ y, en Moscú, a las de una compañía de actores chinos, de los cuales, Mei Lan Fan le causó una profunda y duradera impresión: «Mei Lan Fan actuaba sin maquillaje ni iluminación, no ocultaba en ningún instante que un público le estaba observando [...] Sin tratar de describir la representación o el aspecto físico de los actores, Brecht escribe sobre Mei Lan Fan en singular, como si

²¹ Por citar unos cuantos ejemplos: *El consentidor y el disentidor* se basa en la obra japonesa *noh Taniko* según la versión inglesa de Arthur Waley, *El alma buena de Sezuán* ocurre en China, Ziffel y Kalle esbozan una escritura ideográfica siguiendo el modelo chino en los dos últimos apéndices a *Diálogos de refugiados* e incluso publicó Brecht unos *Poemas chinos*, inéditos en castellano. Brecht tenía además en un lugar preeminente de su casa en Berlín oriental dos retratos de Confucio y un poema de Mao sobre la revolución cultural. La influencia oriental puede encontrarse hasta sus *Elegías de Buckow*, donde el *haiku* sirve al poeta como modelo.

²² HAYMAN, *Op. cit.*, pág. 88.

²³ La otra influencia fue la Biblia luterana: «A partir de los seis años Eugen asistió a una escuela elemental protestante. Había sólo dos clases, mixtas, y las dos aulas tenían puertas bajas y ventanas pequeñas. Posteriormente afirmó haberse aburrido durante los cuatro años que pasó allí, pero en las clases dominaba el libro que su madre estaba siempre citando y leyendo: la Biblia luterana. Más tarde no sólo escribiría obras en forma de parábola, sino que muchas veces pensaría en términos de parábola: la influencia bíblica le caló muy hondo». HAYMAN, *Op. cit.*, pág. 21.

²⁴ De Po Chü-yi (772-846 d.C.), escribe Mayer que es «evidente que este poeta era un hombre al gusto de Brecht. En las anotaciones a su *Ensayo 23* se dice al respecto: “Procedía de una pobre familia de campesinos, y él mismo fue funcionario. ‘Como Confucio, consideraba el arte como método de transmisión de enseñanza’ (Waley). Reprochaba a los grandes poetas Li Po y Tu Fu falta de Feng (crítica a los poderosos) y Ya (dirección moral para las masas). De sí mismo dijo: ‘Cuando los tiranos y favoritos escucharon mis canciones, se miraron unos a otros y torcieron el gesto’. Sus canciones estaban ‘en boca de campesinos y palafreneros’, estaban escritas ‘en los muros de las escuelas de pueblo, templos y camarotes de los barcos.’ Tuvo que exiliarse dos veces.” Y más adelante: “Sus poemas están redactados con palabras sencillas, pero muy cuidadosamente. Según dice la leyenda, Po Chü-yi leyó muchos de ellos a una vieja campesina para constatar hasta qué punto eran comprensibles». MAYER, *Op. cit.*, págs. 217-218. La influencia de Po Chü-yi puede encontrarse en la parábola de *Me-Ti* “Kin-Jeh sueña exámenes de arte.”

²⁵ HAYMAN, *Op. cit.*, pág. 165.

el espectáculo hubiera sido individual. El arte de Brecht se nutría de utilizar casi todo lo que podía observar y en observar poco de lo que no podía usar»²⁶.

Brecht nos dejó varios apuntes sobre esta representación de teatro chino, del que apreciaba la creación de un arte del espectador y su método de interpretación como cita.²⁷ Hayman sugiere que tras ver a Mei Lan Fan, Brecht tal vez «intuyera la posibilidad de sacar mayor partido de la dramática china que de la japonesa. Mientras que los dramas *noh*, que eran de origen feudal, invitaban a aceptar el *statu quo*, las tramas chinas giraban más a menudo en torno a la necesidad de justicia social en una sociedad corrupta»²⁸. Para Mayer, en «el arte y en la filosofía de China encontró realizada aquella unidad de lo pedagógico y de lo artístico a la que aspiraba desde hacía ya largo tiempo»²⁹. Cabe añadir, además, razones políticas –el Komintern apoyaba una revolución en China, fruto de la cual, por ejemplo, Gerhart Eisler sirvió como agitador político en la zona y Brecht escribió *La medida* (1930) y su poema *Ansprache an einen toten Soldaten des Marschalls Chiang Kai-Shek* (Discurso a un soldado muerto del mariscal Chiang Kai-Shek) y Tretyakov *¡China ruge!* (1930)–, y, razonablemente, que en el arte oriental encontró Brecht el gusto por narrar –y oír– fábulas, que también compartía con Benjamin:

quien no se aburre no sabe narrar. Pero el aburrimiento ya no tiene cabida en nuestro mundo. Han caído en desuso aquellas actividades secretas e íntimamente unidas a él. Esta y no otra es la razón de que desaparezca el don de contar historias, porque mientras se escuchan, ya no se teje ni se hila, se rasca o se trenza. En una palabra, pues, para que florezcan las historias tiene que darse el orden, la subordinación y el trabajo. Narrar no es solo un arte, es además un mérito, y en Oriente hasta un oficio. Acaba en sabiduría, como a menudo e inversamente la sabiduría nos llega bajo la forma del cuento. El narrador es, por tanto, alguien que sabe dar consejos, y para hacerlo hay que saber relatarlos. Nosotros nos quejamos y lamentamos de nuestros problemas, pero jamás los contamos³⁰.

Con todo, Brecht, asegura Mayer, «estaba determinado a incorporar a su propio trabajo sólo las formas, pero de ningún modo la sustancia del teatro chino. Esto era inevitable, puesto que la mímica historizante del actor chino correspondía a una conciencia histórica común del artista y de su público, pero suponía, desde el punto de vista de la función, casi lo contrario de aquello a lo que Brecht aspiraba con sus esfuerzos para la historización. [...] La cita reproduce un entendimiento entre el escenario y el patio de butacas. Entendimiento equivale a confirmación. Una tradición común y vinculante. Lo actual se mostraba como componente de una tradición ininterrumpida. Esa tradición goza de reconocimiento continuado, no se pone en duda. En este punto, Brecht sólo podía aceptar las formas, pero tenía que vedarse la esencia y, desde luego, la función de este arte escénico eminentemente conservador desde el punto de vista social»³¹.

Y por si alguien dudaba de la influencia oriental, en su *Diario de trabajo* encontramos en la entrada del 11 de noviembre de 1940 el proyecto de una obra sobre Confucio que recuerda vagamente a *La novela de los tuis* de la que nos

²⁶ *Ibid.*, pág. 201.

²⁷ Vid. Bertolt BRECHT, *Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba, 2004, págs. 301-302.

²⁸ HAYMAN, *Op. cit.*, pág. 201.

²⁹ MAYER, *Op. cit.*, pág. 217.

³⁰ Walter BENJAMIN, *Historias y relatos*, Barcelona, El Aleph, 2005, pág. 42.

³¹ MAYER, *Op. cit.*, pág. 221

estamos ocupando: «estoy leyendo la vida de KONG-FU-TSE. ¡qué pieza teatral tan divertida podría hacerse! a los veinte años es recaudador de rentas e impuestos del príncipe. de su situación única, comparable a la de goethe en weimar, es desplazado por cortesanas y caballos, que ingresan a la vida del príncipe. recordemos el perro de weimar. luego recorre el imperio durante 20-30 años en busca de un príncipe que le permita aplicar sus reformas. todos se ríen de él. muere convencido de que su vida ha sido un fracaso... habría que tratar todo en forma humorística e intercalar la doctrina, en la medida en que aún parece sabia. la pieza merecería ser escrita, aunque más no sea por la escena en que escribe la historia de lu, sin falsedades»³².

El 'tui' en Gran Hotel Abismo

Si Brecht identificaba a los 'tuis' con alguna escuela en especial, ésa fue, sin duda, la de los integrantes del exiliado Instituto de Investigaciones Sociológicas de Frankfurt, sobre todo Theodor W. Adorno³³ y Max Horkheimer, para quienes no escatimó dardos:

Como no se habían olvidado de expulsarlos, sino más bien de retenerlos, pudieron huir sin problemas, llevando bien visibles en sus bolsillos exteriores los periódicos de sus perseguidores, y viajando en vagones de segunda; y así escaparon a toda prisa hacia regiones más cálidas y atractivas paisajísticamente, a saborear los menús del exilio. Allí se paseaban maldiciendo bajo bosques de palmeras y tuvieron un tiempo el hocico lleno de amenazas y bistecs.

Más tarde sus opiniones se fueron desgastando como esos abrigos que ya sólo se pueden cepillar, mas no sustituir por otros nuevos. También sus esperanzas empezaron a mostrar las terribles huellas de la intemperie, el envejecimiento y los cepillos³⁴.

Esta crítica sitúa paradójicamente a Brecht del mismo lado que su viejo enemigo teórico Georg Lukács, quien como es notorio aborrecía a Adorno y Horkheimer, de quienes dijo sardónicamente que se alojaban en el Gran Hotel Abismo, es decir, un abismo que resulta que es un gran hotel, en el que a uno le dan todo servido y con lujo mientras critica complacientemente el carácter inhumano del capitalismo. «eisler y yo almorzamos en lo de horkheimer», escribe Brecht en su *Diario de trabajo*, «a la salida eisler me propone un argumento para LA NOVELA DE TUIS; la historia del instituto de sociología de francfort. un anciano millonario (el especulador weil; especula con trigo) muere inquieto por la miseria que reina en el mundo. en su testamento dona una gran suma para la creación de un instituto dedicado a investigar el origen de la miseria. por supuesto, ese origen es él mismo. las actividades del instituto se inician en un momento en que también el káiser quiere que se le señale la fuente de los males, pues la indignación del pueblo va en aumento. el instituto participa en el concilio»³⁵. «El tui perseguido por buenas razones», escribe Hans Mayer, «no llega tampoco a ser más que un peón ideológico

³² Bertolt BRECHT, *Diario de trabajo*, vol. 1, pág. 197.

³³ En el *Diario de trabajo* dice de Adorno que «se lo ve redondo y gordo. trajo un ensayo sobre richard wagner que no carece de interés, pero que está dedicado exclusivamente a descubrir depresiones, complejos e inhibiciones en la conciencia del viejo artifice de mitos». Bertolt BRECHT, *Diario de trabajo*, vol. 2, pág. 18.

³⁴ *La novela de los tuis*, pág. 94.

³⁵ *Diario de trabajo*, vol. 2, pág. 101.

de la otra clase. No se logra la integración, sino que se queda entre los dos frentes»³⁶.

Hans-Jürgen Krahl, el último asistente de Adorno, escribió una necrológica del autor de la *Dialéctica negativa* el 13 de agosto de 1969 en el *Frankfurter Rundschau* en la que sostenía que el «destino monadológico del individuo aislado por las leyes de producción del trabajo abstracto se refleja en su subjetividad intelectual. De aquí que no lograra Adorno traducir su pasión privada por el sufrimiento de los condenados de esta tierra en un partidismo organizado de la teoría emancipatoria de los oprimidos»³⁷. Compárese con lo que en *La ciudad de To-shau es armada por tuis* escribe Brecht sobre los 'tuis' en general: «Cierto es que alguno de ellos había visto ocasionalmente a uno que otro obrero y hasta había intercambiado unas palabras con él, pero, en general, sus relaciones no eran demasiado estrechas con los obreros, ya que éstos no frecuentaban los cafés. Por eso los tuis no sabían con seguridad si la población obrera estaba suficientemente enterada de que ellos la apreciaban mucho y estaban dispuestos a hacer por ella lo que fueran»³⁸. En efecto, la experiencia del fascismo y, razonablemente, su errónea comprensión del mismo, condujeron a Adorno a su separación orgánica de cualquier tipo de sujeto revolucionario, real o potencial, y a la reducción idealista de su Teoría Crítica:

La inteligencia teórico-social de Adorno, conforme a la cual "la pervivencia del nacionalsocialismo en la democracia" habría que verse como "harto más peligrosa potencialmente que la pervivencia de tendencias fascistas hostiles a la democracia", hace que su progresivo miedo ante una estabilización fascista del capital monopolista restaurado troque en pánico regresivo ante las formas de resistencia práctica contra esta tendencia del sistema.

Compartía esta ambivalencia de la consciencia política con muchos intelectuales alemanes críticos, para quienes una acción socialista de izquierda lo que conseguiría es liberar el potencial del terror fascista de derecha. Con eso, empero, queda cualquier praxis denunciada a priori como ciego activismo, y la posibilidad de crítica política, en definitiva, boicoteada: se borra la diferencia entre una praxis en principio correctamente prerrevolucionaria y sus patológicas formas pueriles en los incipientes movimientos revolucionario. [...]

Este creciente proceso de abstracción respecto de la praxis histórica ha resultado en una transformación regresiva de la teoría crítica de Adorno, reduciéndola a las formas contemplativas, a duras penas legítimas todavía, de la teoría tradicional³⁹.

Una separación por cierto que se corresponde –si bien ésta en grado superlativo–, con la de la sedicente izquierda académica (en la que se engloban los diversos posmodernismos) y su relativismo cultural y epistemológico radical. Considérese el siguiente pasaje brechtiano como crítica *avant la lettre* a la posmodernidad:

La estupidez se vuelve invisible al adquirir proporciones muy grandes. Las afirmaciones incongruentes son irrefutables. Ni-en-leh señaló que un filósofo podía tener dificultades si afirmaba que dos por dos igual cinco, mientras que corría pocos riesgos sosteniendo que dos por dos igual betún para calzado. Las afirmaciones que sorprenden por contradecir la experiencia cotidiana hacen pensar normalmente al que las oye que también debieron de sorprender al que las enunció. Algo que se le ocurrió al oyente debió de ocurrírsele al

³⁶ Mayer, *Op. cit.*, pág. 289.

³⁷ Hans JÜRGEN-KRAHL, «La contradicción política de la Teoría Crítica de Adorno», *Sin Permiso*, edición electrónica, 13 de septiembre de 2009: <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2757>

³⁸ *La novela de los tuis*, pág. 111.

³⁹ Hans JÜRGEN-KRAHL, *Art. cit.*

enunciante y animarlo a lanzar su afirmación, pese a la inverosimilitud de la misma. El oyente sigue luego con curiosidad las argumentaciones del enunciante, si encuentra en ellas mucha aplicación, lógica y exactitud, a veces suele capitular, cediendo a cierta fatiga⁴⁰.

No por casualidad es Horkheimer «quien inaugura una línea muy recorrida ahora por la izquierda antiilustrada postmoderna: porque cuando uno empieza confundiendo Capitalismo e Ilustración, nunca más se reconcilia con la Ilustración –o se reconcilia torticeramente y de boquilla, como algunos izquierdistas pasados al neoliberalismo, hoy—pero lo más frecuente y normal es que acabe reconciliándose con el capitalismo»⁴¹. Brecht se encontró con Horkheimer en California y no tuvo para él más que palabras amargas en su *Diario de trabajo*:

en un *garden party* en casa de r[olf] nürnberg me encontré con la pareja de clowns horkheimer-polloch, dos tuis del instituto de sociología de francfort. horkheimer es millonario, pollock es de buena familia y nada más. de modo que sólo h[orkheimer] está en condiciones de comprarse un cargo de profesor en su lugar de residencia “para cubrir las actividades revolucionarias del instituto”. por ahora está en columbia; pero desde que han comenzado las grandes redadas, h[orkheimer] ha perdido las ganas de “vender su alma, cosa que siempre ocurre, en mayor o menor grado, en una universidad”; por lo tanto, se trasladarán al paradisíaco oeste. ¿qué importancia tienen los laureles académicos?... con su dinero mantiene a una docena de intelectuales, que a cambio de eso deben entregarle todos sus trabajos sin que se les garantice su publicación en la revista. de esa manera puede afirmar que “a lo largo de todos estos años, su deber revolucionario más importante ha sido el de salvar los dineros del instituto”⁴².

Con todo, Brecht era consciente de que también en el socialismo hay tuis.⁴³ En el *Diario de trabajo* habló con sorna de los «murxistas [sic] que derraman lágrimas de tinta»⁴⁴ y en *Me-Ti* anotó lo siguiente:

⁴⁰ *La novela de los tuis*, págs. . 71-72.

⁴¹ Antonio DOMÈNECH, «Izquierda académica, democracia republicana e Ilustración. Diálogo con un estudiante mexicano de filosofía», *Sin Permiso*, edición electrónica, 11 de junio de 2007: <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=1255>

⁴² *Diario de trabajo*, vol. 1, págs. 297. Horkheimer manifestó lo siguiente sobre las afirmaciones de Brecht: «Entre los datos erróneos está el de que yo era millonario en aquella época y que me había comprado un cargo de profesor en mi lugar de residencia, en aquel momento la universidad de Columbia. Yo sólo fui profesor en una universidad: la de Francfort. Paul Tillich, que no acostumbra a dejarse sobornar, fue quien me propuso para el cargo. La relación con Columbia se debió a la maravillosa generosidad de Butler, su presidente, que a pedido mío cedió una vivienda del *campus* al Instituto, sin que jamás le pagáramos un dólar. Eso me permitió recibir en los Estados Unidos a importantes colaboradores, que corrían grave peligro en Alemania. La afirmación de que a cambio de eso debían “entregar todos sus trabajos, sin que se les garantizara su publicación en la revista” no necesita ser rebatida; los trabajos que no deseábamos publicar eran devueltos al autor.

»El hecho de que dispusiéramos de dinero en los Estados Unidos desde el primer momento, no se debió a mi peculio sino a que, desde 1930, al hacerme cargo de la dirección, hice depositar los ingresos regulares de la donación del anciano Weil en un banco holandés, en previsión del ascenso del nacionalsocialismo al poder. La afirmación de que yo me trasladé de Nueva York a California a causa de las *redrazzias*, porque no quería vender más mi alma, “cosa que siempre ocurre, en mayor o menor grado, en una universidad”, es inexacta, aunque más no sea porque el Instituto no era parte de la Universidad de Columbia, sino simplemente un organismo independiente '*connected*' con ella. Eso significa que las autoridades de la universidad no ejercían influencia alguna sobre nuestra actividad». (La respuesta puede encontrarse en el mismo volumen del *Diario de trabajo*, pág. 400)

⁴³ Y en esto también seguía a los clásicos. En carta a Sorge (15 de diciembre de 1881), y refiriéndose a Henry Hyndman (1842-1921), Marx habló de como ese tipo de «frenéticos escritores *middle-class*» son incapaces de «cumplir con el primer requisito necesario para aprender cualquier cosa: la paciencia» y que, no siendo ya verdaderamente «especialistas» en nada, se «lanzan *inmediatamente*, a partir de cualquier idea nueva traída por un viento favorable, a sacar dinero, o nombre, o capital político». Por su parte,

También Su, el Estado de los obreros y los campesinos, cayó –un decenio y medio después de su fundación– bajo la influencia de los Tuis. La ingente tarea de instaurar el *Gran Orden* provocó un gran conflicto de opiniones que, por supuesto, hizo entrar en liza a los Tuis.

El país era gobernado entonces por dos regentes: Ni-en y To-tsi. Ni-en vivía en el centro del país, To-tsi al otro lado del mar, muy lejos. Sin embargo, el poder de ambos era casi igual de grande. Ni-en defendía todo cuanto ocurría en el país. To-tsi lo atacaba todo. Respecto a todo lo que se hacía en el país Ni-en decía: “Yo lo he hecho”, y To-tsi: “Yo lo he desaconsejado.” En realidad ocurrían muchas cosas que To-tsi quería y Ni-en no quería. El que lograba influir en el curso de los acontecimientos estaba contento; pero los descontentos también influían, claro está, en el curso de los acontecimientos. To-tsi aludía continuamente al gigantesco poder de Ni-en, y éste casi no hablaba más que del gigantesco poder de To-tsi. Algunos Tuis llamaban a Ni-en padre de los pueblos y corruptor de los pueblos, y otros le daban esos calificativos a To-tsi. Y todos los Tuis se trataban mutuamente de Tuis en el peor sentido del término⁴⁵.

Los 'tuis', empero, no son exclusivos del campo de la izquierda. Brecht consideraba a los nazis como 'tuis' poco hábiles. De hecho, en el *Diario de trabajo* escribe: «la época de oro de los tuis es la república liberal; pero el tuismo alcanza su pináculo en el tercer *Reich*. El idealismo, que ha descendido hasta el último peldaño, celebra gigantescos triunfos. Para expresarlo en términos filosóficos –y, por consiguiente, adecuados–: en el instante en que más sometida está al ser social, la conciencia pretende dominarlo de la manera más tiránica. La “idea” no es nada más que un reflejo, y ese reflejo se yergue ante la realidad asumiendo una forma particularmente despótica y terrorista. un aspecto parcial: conflicto entre los tuis democráticos y los tuis autoritarios. los primeros han sacralizado los convenios forzados por medios de presión económica y disueltos por medio de tretas económicas. los últimos han recurrido a medios militares. en los países democráticos no se revela el carácter de violencia que tiene la economía; en los países autoritarios ocurre lo mismo con el carácter económico de la violencia»⁴⁶. Y así se traduce la idea en La novela de los tuis en el fragmento de *El movimiento de los Fe-esch* [fascistas]:

Estuvo dirigido inicialmente contra el dominio de los tuis, al que puso un final violento. La democracia existente no permitió la victoria del pueblo. Permitted, en cambio, su derrota. En un momento histórico, Ti-feh [Hitler] reconoce la utilidad de la democracia para el establecimiento de la dictadura. Al final resulta que los Fe-esch no son sino tuis. Había sido simplemente la rebelión de los tuis de abajo (los menos hábiles) contra los de arriba⁴⁷.

Es más, Brecht incluso tenía trazadas ya las líneas de desarrollo para esta parte de la novela:

El cabo en manos de su sargento jefe. Soplón de la policía, el bello Feh. El sargento jefe sabe que la cruz es falsa. La fundación del periódico. Todo lo necesario para ella. En realidad, sólo una plantación de anuncios.

Feh, un tui fracasado, pintor, pintor de brocha gorda, escritor.

Engels, en carta a Otto von Boenigk (de 21 de agosto de 1890), se lamentó de que «nos faltan técnicos, agrónomos, ingenieros, químicos, arquitectos, etc. En el peor de los casos, podríamos, sin embargo, comprarlos, como hacen los capitalistas. Pero, aparte de esos especialistas, entre los que cuento a los maestros de escuela, podemos pasarnos muy bien sin los demás “instruidos”. La actual afluencia de literatos y estudiantes al partido trae consigo más bien daños, en tanto no se les mantenga en los límites adecuados».

⁴⁴ *Diario de trabajo*, vol. 1, pág. 32.

⁴⁵ *Me-Ti*, vol. 1, pág. 151.

⁴⁶ *Diario de trabajo*, vol. 1, pág. 213.

⁴⁷ *La novela de los tuis*, págs. 84-85.

Los tuis se burlan del ignorante Hu-ih. Su carrera. Los cincuenta y tres mil solecismos de su libro *Cómo lo conseguí*⁴⁸.

Brecht comprendió bien el fascismo como movimiento de masas y recurso del capitalismo granempresarial. Adorno y Horkheimer, por el contrario, parecen identificarse con las descripciones “fantásticas y contrarias a toda lógica” que Arthur Rosenberg atribuía a determinados opositores del fascismo:

Las explicaciones más corrientes del fascismo, fantásticas y contrarias a toda lógica, han persuadido a demócratas y socialistas de que su enemigo capital de hoy es una fuerza irracional, contra la que no se puede luchar con los recursos de la razón. Parece como si el fascismo hubiera surgido como un fenómeno natural, como un terremoto, una fuerza elemental que brota del corazón humano y no admite oposición. [...]

[Los capitalistas] han de gobernar indirectamente. Al igual que no labran ni forjan personalmente sus mercancías, ni se colocan detrás de los mostradores de las tiendas para vender sus productos al cliente, tampoco pueden ser ellos mismos su propio ejército, su policía y su electorado. Necesitan ayudantes y servidores para producir, para vender y para gobernar. Los capitalistas no dominan el Estado sino por cuanto existen importantes sectores del pueblo que se consideran solidarios con su sistema y están dispuestos a trabajar para el capitalista, así como a votar y disparar a su favor, convencidos de que su propio interés exige el mantenimiento del orden económico capitalista.

Los ayudantes y servidores que consciente o inconscientemente están al servicio del capitalismo europeo moderno son tan numerosos como heterogéneos. Ante todo, en la mayoría de los países europeos el sistema capitalista ha llegado a algún tipo de entendimiento con los representantes del antiguo orden feudal precapitalista. Claro está que al principio la burguesía tuvo que imponer sus aspiraciones de poder frente a los feudales en forma revolucionaria. Para ello, la burguesía se atribuyó la representación de la nación contra la minoría feudal privilegiada; pero tan pronto como se alzó con la victoria, los capitalistas buscaron rápidamente el entendimiento con los elementos feudales, a fin de combatir con su ayuda las reivindicaciones democráticas o socialistas, incluso, de las masas populares pobres. De la tradición feudal se tomaron las ideologías de la autoridad, la disciplina, las virtudes y modos de ser militares, que tan importantes son para la comprensión del fascismo⁴⁹.

Por su parte, los intelectuales «como la crítica y novelista Hagar Olsson se están sumiendo en la mística y en el pesimismo» se lamenta Brecht en su *Diario de trabajo*. «su posición respecto a Hitler es típicamente estéril. Hitler no es el camino principal del capitalismo, sino un desvío. es una anomalía del capitalismo; la anomalía no es el capitalismo en sí. ha provocado la guerra por una nadería. ¡como si esas naderías no fueran la permanente consecuencia de la propiedad privada! cuando yo digo que él es el fruto más perfecto que ha producido el capitalismo, su última palabra, la que contiene todo y algo nuevo, por añadidura, me miran como si yo fuera una triste víctima de la propaganda nazi»⁵⁰. Por eso Brecht consideraba que la crítica de Hitler al «frankfurtismo, en su último discurso, es excelente. ¡los muy estúpidos pretendían transformar el consumo sin modificar la producción! ¡luego montan una gigantesca industria racionalizada en un país políticamente debilitado y practican política pacifista! y ahora Hitler es consecuente: las fronteras que no pueden ser cruzadas por las mercancías serán

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 85.

⁴⁹ Arthur ROSENBERG. «El fascismo como movimiento de masas. Su auge y decadencia», en H. Marcuse et al., *Teorías sobre el fascismo*, Barcelona, Martínez Roca, págs. 80-149.

⁵⁰ *Diario de trabajo*, vol. 1, pág. 264.

cruzadas por los tanques, que también son mercancía (así como las fuerzas de trabajo que los accionan). los tuis están trastornados»⁵¹.

Como Brecht sabía, el fascismo alemán se nutrió en buena medida de las agrupaciones estudiantiles universitarias (*Studentenverbindungen*) patrióticas y pangermanistas que a la postre elaborarían su cuerpo teórico –pues, como advierte Rosenberg en el artículo arriba citado, en toda «sociedad burguesa, corresponde a los intelectuales el suministrar la ideología que conviene a la defensa del capitalismo, y la intelectualidad universitaria alemana siempre fue muy puntual en el cumplimiento de esta obligación»⁵², y después de 1919, «cuando los universitarios alemanes vieron la necesidad de oponer a la democracia y al socialismo una nueva ideología demagógica, resucitaron los recuerdos del antisemitismo de otros tiempos. Ya no bastaba con ser nacionalista; todo joven alemán bienpensante debía sentirse germano, defender la pureza racial y combatir al elemento judío extranjero»⁵³. Por su parte, fueron los *Junkers*, la vieja aristocracia terrateniente de la Prusia oriental, quienes aportaron las ideologías de la autoridad, la disciplina, las virtudes y modos de ser militares. Los pequeño-burgueses reaccionarios, infraproletarios, lumpenproletarios, la oficialidad y la soldadesca regresada de la Gran Guerra y abandonada a su suerte, y aún algún que otro auténtico obrero –un potaje social cohesionado por la ideología fascista, cuya atracción radicaba en la posibilidad de redimir a todos ellos de su insignificancia– constituyeron sus tropas de choque. Es decir, el germen de lo que devino un movimiento de masas se encontraba mucho atrás, ya que, al «coincidir en Alemania, desde 1919, los cuerpos de voluntarios y la juventud universitaria, se produjo el movimiento nacionalista. En 1919, la gran mayoría de los estudiantes alemanes ya estaban adscritos a la ideología que hoy llamamos nacionalsocialista, aunque por aquella época nadie conociera todavía a Adolf Hitler en las universidades alemanas»⁵⁴. De hecho, ya en «1920, los protagonistas del pronunciamiento de Kapp, los veteranos del Báltico que mandaba el capitán Ehrhardt, entraron en Berlín llevando la cruz gamada, símbolo nacionalista, sobre sus cascos de acero. La mayoría de los muchos millones de electores que votaron a la derecha burguesa en las elecciones desde 1919 hasta 1928 estaban más o menos influidos por las ideas nacionalistas, que fueron sobre todo para la juventud intelectual alemana el Evangelio de la nueva Alemania, anunciador de la venida del “Tercer Reich”. Nada de esto fue inventado por Adolf Hitler, pero él y su partido pudieron aprovecharlo gracias a toda una serie de circunstancias»,⁵⁵ como la acuciante crisis económica o la falta de entendimiento entre los socialdemócratas y los comunistas para formar un frente único contra el fascismo. Los capitanes de la industria pesada alemana y los grandes capitalistas fueron por su parte «grandes promotores de la idea nacionalista desde el primer momento, pues veían en ella un medio para destruir los odiados sindicatos y, sobre todo, la influencia popular de los socialistas. Entre otras frases publicitarias del credo nacionalista figuraba naturalmente la “unidad de la patria”, en la que bondadosamente se dejaría participar a los obreros, siempre que abjurasen de la nefasta teoría de la lucha de

⁵¹ *Ibid.*, pág. 41.

⁵² Arthur ROSENBERG, *Op. cit.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

clases. Que para hacer carrera el movimiento tuviera que atacar al capitalismo judío, además de a los “rojo”, no molestaba en absoluto a los grandes industriales y banqueros de origen germánico y religión cristiana; al contrario, las consignas nacionalistas y antisemitas proporcionaban una oportunidad espléndida para repetir en terreno alemán la conocida maniobra de los nacionalismos populistas de otros países, movimientos útiles al capitalismo, que cara al público se daban una apariencia anticapitalista»⁵⁶.

⁵⁶ *Ibid.* El origen de su financiación provocó no pocos quebraderos de cabeza a los oradores nacionalsocialistas, pues, como señala Arthur Rosenberg, «los nazis, apoyándose en su credo socialista, se hacían escuchar fácilmente por los estratos populares depauperados y hambrientos. Al mismo tiempo, los jefes nazis les decían a sus protectores capitalistas todo lo que éstos deseaban oír. Este doble carácter del movimiento nazi aceleró tanto la conquista del poder por Hitler como más tarde contribuiría a la descomposición de su partido y a deteriorar su posición». En este sentido, «las frases de propaganda socialista que se oían en los mítines populares no molestaban a dicho sector de la gran burguesía: todo aquello no era más que una comedia para engañar a los tontos. Lo principal era que Hitler destruyese el marxismo y evitase el bolchevismo». Arthur ROSENBERG, *Op. cit.*

Después de un célebre discurso en Düsseldorf ante el pleno del gran empresariado alemán en 1932, «llegaba dinero de todas las grandes empresas, y no siempre con recato. Fritz von Thyssen financió la Casa Parda del partido en Munich, que costó más de trescientos mil marcos. La industria química IG-Farben donó cien mil marcos para la campaña electoral, el rey anglo-holandés del petróleo, sir Henry Detering, regaló sumas enormes. Se formó un círculo de grandes empresarios y hombres de negocios simpatizantes de Hitler, el famoso –se puede dudar de que sea tan famoso: porque estamos en el linde del secreto a voces mejor guardado del fenómeno nacionalsocialista– *Freundekreis*. Lo componían, entre otros: el señor Flick en persona, el director general de su empresa Otto Steinbrick (que era el consejero permanente del responsable de economía de la dirección de la NSAPD, Wilhelm Keppler), el banquero Kurt Schröder, el doctor Hjalmar Schacht (el presidente del *Reichsbank* y futuro ministro de finanzas con Hitler, el ultraliberal extremista [...]), Albert Vögler y August Rosterg (de la empresa Wintershall), Friedrich Reinhart (Commerzbank), Emil Helfferich (Hapag), Emil Meyer (Dresdner Bank). Simultáneamente, le llegó a Hitler el apoyo de Ludwig Grauters, el secretario general de la *Deutschen Arbeitgeberverbandes*, la asociación empresarial que determinaba centralizadamente la política salarial de la gran industria. [...] Lo poco que se sabe sobre la financiación de los gigantes de la industria alemana (y, mira por donde, también la francesa, y tal vez inglesa, holandesa o norteamericana –la IBM hizo grandes negocios con el III Reich–), basta y sobra para saber quién llevó a Hitler al poder». Antoni DOMÈNECH, *El eclipse de la fraternidad. Una revisión republicana de la tradición socialista*, Barcelona, Crítica, 2004, págs. 343-344.

Terminada la contienda, los juicios de Nuremberg se dividieron en dos partes: una dedicada a juzgar los crímenes de los jefes nazis directamente involucrados y otra, los llamados “juicios subsiguientes”, a enjuiciar a las fuerzas sociales que estaban detrás de, o que colaboraron con, el fenómeno nacionalsocialista y se beneficiaron de él. «En el proceso 5º (abril-diciembre de 1947), por ejemplo, se juzgó al magnate Flick; en el proceso 6º (agosto de 1947-julio de 1948), al complejo electroquímico IG Farben (Bayer, Siemens, AEG, etc.); y en el proceso 10º (diciembre de 1947-julio de 1948), a los Krupp. [...] Flick, Krupp y varios responsables del complejo IG Farben fueron condenados, pero pronto salieron a la calle, con sus empresas prácticamente intactas (hasta el día de hoy), entre otras cosas, gracias a la enorme presión de la derecha empresarial y política norteamericana que consideró –no sin un punto de razón– que procesar a los Flick, a los Krupp y compañía era tanto, según expresó en su día el luego tristemente célebre senador McCarthy, “como procesar a los Ford y a los Rockefeller”. [...] Así pues, las penas impuestas apenas se cumplieron. Pero las condenas de Nuremberg contra las fuerzas vivas del patriciado alemán granindustrial y financiero autorizan al menos a concluir que, contra los deseos de su teórico Carl Schmitt, la dictadura de Hitler no fue –como la de Stalin– una dictadura “soberana”, sino básicamente una dictadura “comisaria”, y el estado totalitario nacionalsocialista, un aparato de poder fiduciariamente soldado a ese patriciado». Antoni DOMÈNECH, *Op. cit.*, págs. 368-369.

Por todo lo anterior, las SA puede considerarse, por su composición de clase, como el ala obrera del NSAPD, pues aunque «cometieron las peores atrocidades contra los obreros organizados [...] al mismo tiempo eran el elemento más proletario del movimiento nazi. En ellas, los parados, con su carga de amargura y desmoralización, desengañados del marxismo, coincidían con los viejos agitadores profesionales de los cuerpos de voluntarios. Y aunque hacia 1929 y 1930 las SA le sacaban las castañas

Todo lo cual nos devuelve a Adorno y Horkheimer y su interpretación errónea del fascismo. De su *Dialéctica de la Ilustración* ha dicho Antoni Domènech que es

un libro más ignorante aún que pretencioso. Ignora incluso todas las aportaciones, valiosísimas, que sus propios compañeros de la llamada Escuela de Francfort hicieron en el exilio para aclarar la catástrofe del triunfo de la contrarrevolución en la Europa continental, y muy particularmente la obra, sólida como una roca, y todavía leedera, de los juristas (Franz Neumann, Otto Kirchheimer, Arkadij Gurland). Pero, sobre todo, lo que me parece es un libro catastrófico por los efectos duraderos que ha tenido en la falsaria divulgación, entre determinada izquierda académica, de una confusión que nunca tuvo el movimiento obrero europeo antes de la II Guerra Mundial: la confusión entre Ilustración, o modernidad ilustrada, si se quiere, y capitalismo. Para todas las tendencias del movimiento obrero, si queremos expresarlo sumariamente, el capitalismo –y sus expresiones políticas decimonónicas en las monarquías constitucionales europeas: el conservadurismo y el liberalismo antidemocráticos y antirrepublicanos— era una traición a los ideales de la Ilustración. Así como las necesidades de propaganda de los bolcheviques acosados por la Entente a comienzos de los años 20 les llevaron a regalar de barato a la “burguesía”, al “liberalismo” y al “capitalismo” la “democracia” –es decir, el grueso de las luchas obreras europeas hasta 1914—, así también, pero sin necesidad perentoria alguna que pudiera venir a justificarlo, Adorno y Horkheimer obsequiaron al “capitalismo” con la “Ilustración” –con Kant, con Robespierre, con Tom Paine, con toda la ciencia moderna, [...] ¡Menudo regalo!— en este necio panfleto filosófico confortablemente escrito desde algún Gran Hotel Abismo californiano⁵⁷.

¿Qué noción de intelectual tenía Brecht?

Podemos afirmar, por lo tanto, que Brecht no entendía a los 'tuis' como un grupo social autónomo e independiente, sino que compartía con Gramsci –a quien con toda probabilidad nunca leyó– la idea de que cada grupo social tiene una categoría propia y especializada de intelectuales, esto es, la noción de intelectual orgánico. Ambos entendían que la mayoría de los intelectuales son «los “empleados” del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político». Y estas funciones son

1) del “consenso” espontáneo que las grandes masas de población dan a la dirección impuesta a la vida social por el grupo fundamental dominante, consenso que históricamente nace del prestigio (y por lo tanto de la confianza) que el grupo dominante deriva de su posición y de su función en el mundo de la producción. 2) del aparato de coerción estatal que asegura “legalmente” la disciplina de aquellos grupos que no “consienten” ni activa ni pasivamente, pero que está preparado para toda la sociedad en previsión de los momentos de crisis en el comando y en la dirección, casos en que no se da el consenso espontáneo⁵⁸.

Brecht entendía a los 'tuis', como vimos, como «funcionarios, escritores, médicos, técnicos y especialistas en muchos campos, además de sacerdotes y actores».

del fuego al capitalismo alemán, no era un instrumento que a éste le mereciese confianza. Más adelante llegaron a ser peligrosas para el mismo Hitler, por cuanto éste se había pasado abiertamente al lado del capitalismo y deseaba actuar en favor del empresariado y de los grandes terratenientes». (Rosenberg, *Op. cit.*), razón por la cual Hitler decidió liquidar las SA en los sucesos ocurridos entre el 30 de junio y el 2 de julio de 1934 que han pasado a la historia como “La noche de los cuchillos largos.”

⁵⁷ Antonio DOMÈNECH, *Art. cit.*

⁵⁸ Antonio GRAMSCI, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pág. 16.

Cabalmente, el tipo «tradicional y vulgarizado del intelectual está dado por el literato, el filósofo y el artista. [Pero en] el mundo moderno la educación técnica, ligada estrechamente al trabajo industrial, aun el más primitivo y descalificado, debe formar la base del nuevo tipo de intelectual»⁵⁹.

El error metódico más difundido –escribe Gramsci unas líneas antes–, en mi opinión, es el de haber buscado este criterio de distinción en lo intrínseco de las actividades intelectuales y no, en cambio, en el conjunto del sistema de relaciones en que estas actividades se hallan (y por lo tanto los grupos que las representan) en el complejo general de las relaciones sociales. Y en verdad el obrero o proletario, por ejemplo, no se caracteriza específicamente por el trabajo manual o instrumental, sino por la situación de ese trabajo en determinadas condiciones y en determinadas relaciones sociales (además de la consideración de que no existe trabajo puramente físico y de que la expresión de Taylor de “gorila *amaestrado*” es una metáfora para indicar un límite en cierta dirección: en cualquier trabajo físico, aunque se trate del más mecánico y degradado, siempre existe un mínimo de calidad técnica, o sea un mínimo de actividad creativa). Ya se ha observado que el empresario, por su misma función, debe tener en cierta medida algunas cualidades de tipo intelectual, si bien su figura social no está caracterizada por esas cualidades sino por las relaciones generales sociales que caracterizan la posición del empresario en la industria.

»Todos los hombres son intelectuales, podríamos decir, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales⁶⁰.

Esta distinción, al decir del teórico italiano, se limita a su inmediata función social. Cuando algunos intelectuales se entienden a sí mismos como autónomos e independientes del grupo social dominante, se producen consecuencias «de vasto alcance en el campo ideológico y político: toda la filosofía idealista se puede relacionar fácilmente con esta posición asumida por el complejo social de los intelectuales y se puede definir la expresión de esa utopía social según la cual los intelectuales se creen “independientes”, autónomos, investidos de caracteres propios, etc.»⁶¹. Por eso el problema de la creación de un nuevo grupo intelectual – para la conquista de la hegemonía, se sobrentiende– consiste en elaborar críticamente la actividad intelectual y socializadora que existe en cada uno de nosotros en cierto grado de desarrollo. «El modo de ser del nuevo intelectual ya no puede consistir en la elocuencia, motora exterior y momentánea de los afectos y de las pasiones, sino en su participación activa en la vida práctica, como constructor, organizador, “persuasivo permanentemente” no como simple orador y sin embargo superior al espíritu matemático abstracto; a partir de la técnica-trabajo llega a la técnica-ciencia y a la concepción humanista histórica sin la cual se es “especialista” y no se llega a ser “dirigente” (especialista + político)»⁶². Ambos autores se remiten en esta cuestión claramente a la parábola del dirigente y la cocinera de Lenin:

Mi-en-leh [Lenin] decía que toda cocinera debe saber gobernar el Estado. Y al decirlo pensaba tanto en la transformación del Estado como en la de la cocinera. Pero de lo dicho también puede sacarse otra enseñanza: que es ventajoso organizar el Estado como una cocina, y la cocina como un Estado⁶³.

⁵⁹ *Ibid.*, págs. 13-14.

⁶⁰ *Ibid.*, págs 12-13.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 12.

⁶² *Ibid.*, pág. 14.

⁶³ *Me-Ti*, pág. 197.

La lectura de Gramsci también hace que resulte coherente la contraposición brechtiana de los 'tuis' a los campesinos –quienes, recuérdese, satisfacían la categoría actancial de los explotados y oprimidos–, pues la masa de éstos, «aunque cumple una función esencial en el mundo de la producción, no genera sus propios intelectuales “orgánicos”, y tampoco “asimila” ningún grupo de intelectuales “tradicionales”, a pesar de que otros grupos sociales extraen muchos de sus intelectuales de la masa de campesinos y que gran parte de los intelectuales tradicionales son de origen campesino»⁶⁴.

A propósito de la “organicidad” del intelectual, Mayer propone que el dramaturgo vivía en una paradoja, pues por «por un lado, debe reflejar el fenómeno de su propia situación social, pues se considera un escritor marxista, pero procede de una familia burguesa y no tiene nada de proletario. Por el otro lado, quisiera, con la ayuda de un teatro épico y dialéctico, formar la conciencia de los que luchan por una sociedad socialista sin que, por su procedencia, estén predestinados para este papel»⁶⁵. Este salir de la propia clase para acudir a la de los trabajadores se encuentra en varios poemas, como “La literatura será sometida a investigación” o “Perseguido por buenas razones”, y Brecht reflexionó sobre él también en su *Diario de trabajo*:

a veces se vacila en calificar de escritores burgueses a gente como hasek, silone [o'casey] o yo mismo; pero no hay razón para dudar. podemos haber hecho nuestra la causa del proletariado, hasta podemos llegar a ser –por un determinado lapso– los escritores del proletariado... pero es porque, durante ese lapso, el proletariado tiene escritores burgueses que luchan por su causa. por otra parte, podemos decir que no es ni una ventaja ni un mérito ser proletario, y que el objetivo de la lucha es borrar de la faz de la humanidad todos los rasgos proletarios... con todo, nosotros exhibimos las limitaciones y debilidades de nuestra clase, que nos convierten en compañeros de lucha críticos y contemplativos. pero, aunque estemos transmitiendo cultura burguesa, estamos transmitiendo cultura. en determinadas fases de la evolución, cuando el proletariado ha triunfado, pero sigue siendo proletariado, la función de los pioneros burgueses se vuelve formalista, como ha quedado demostrado. superados por la evolución real, durante un tiempo sólo desarrollan las formas. entonces llega el momento de que entren a escena los nuevos escritores y luchadores. ellos encontrarán en las obras de sus predecesores, en nuestras obras, no sólo los medios de expresión más desarrollados, sino también los elementos de la nueva cultura, que cobran máximo realce en los momentos de lucha. los sueños preceden a los hechos, y por su vaguedad, precisamente, el nuevo terreno parece ilimitado; por esa vía ejercen su estímulo. en nuestras obras tiene importancia también la técnica de comenzar de nuevo, desarrollada por quienes dominan la tradición; porque el que comienza de nuevo, sin dominar la tradición, cae con facilidad bajo el dominio de la tradición. lo mejor es mencionarnos y utilizarnos como escritores burgueses dialécticos. de esa manera se nos clasifica junto con los políticos burgueses, que han hecho de la causa del proletariado la suya propia⁶⁶.

⁶⁴ Antonio GRAMSCI, *Op. cit.*, pág. 10.

⁶⁵ MAYER, *Op. cit.*, pág. 277. En su libro sobre la Ilustración, Stephen Bronner plantea, aunque no desarrolla, esta misma problemática, producida bajo condiciones de modo de producción capitalista: «Los intelectuales críticos», escribe, «leen libros, debaten y valoran la investigación. Quienes se comprometen con causas progresistas intentan desterrar los prejuicios y cuestionar las creencias populares o, parafraseando a Walter Benjamin, “cepillar a la sociedad a contrapelo”. No hay modo de evitarlo: en la medida en que los intelectuales abandonan esta actividad, renuncian a su función crítica, mientras que, en la medida en que la asumen, su carácter “orgánico” se convierte en un problema». BRONNER, *Op. cit.*, pág. 104.

⁶⁶ *Diario de trabajo*, vol. 1, pág. 143.

Pese a todo, Brecht fue capaz de apreciar literariamente a escritores diametralmente opuestos a su causa. En la entrada del 18 de julio de 1942 de su *Diario de trabajo* escribe:

la conversación recae sobre d'annunzio. no puedo oír hablar de él con desdén en las cercanías de werfel, hecht y odets. después de todo, el objetivo de su vida no fue un cheque de l b mayer. conquistó fiume, a la duse y la propiedad del lago garda, no un crédito para producir una película. era un charlatán, pero ese charlatán escribió poemas pastoriles que difícilmente se pierdan, y la *charta* del gremio marítimo seguirá siendo por mucho tiempo un documento interesante. hasta sus provocaciones podrían editarse con numeración de opus. su arrogancia se mantiene en un plano muy superior al de la chata vanidad hollywoodense, y lo mismo puede decirse de su gusto, aunque a veces sea disparatado, y de todo su estilo de vida, que por lo menos confería, no sólo a todo su trabajo sino también a sus extravagancias, algo de productivo. además, los derrota también –cosa que, sin duda, los debe imponer sobremanera– en materia de ingresos... lo lamentable es que tenga que soportar una comparación con ellos, aunque salga ganador⁶⁷.

Más adelante, en la entrada del 20 de noviembre de 1945, añade:

EZRA POUND ha sido arrestado en italia y lo traerán aquí como traidor. Hay algo de dignidad feudal en torno a estos GEORGE, KIPLING, D'ANNUNZIO, POUND, sea como sea son figuras históricas, que no se encuentran precisamente en los mercados, sino más bien en los templos... al borde de los mercados⁶⁸.

Toda esta discusión sobre la función social de los intelectuales nos conduciría a otra no menos importante –que aquí habremos únicamente de apuntar–: el de la función social del científico, y a la controversia en torno a las dos versiones *Galileo*. Una controversia que, en el fondo, no es tal, pues Brecht distinguió siempre entre el hombre de ciencia y el hombre de acción y Galileo

un héroe negativo, pero sigue siendo un héroe. Su actuación negativa debe servir para que se puedan vislumbrar las posibilidades de la actuación positiva, que Brecht realmente no cuestiona en ningún lugar. El físico puede actuar de forma modélica, así que debe hacerlo. Es importante que se levante y diga no. La negativa a retractarse, o –en la época del escritor Brecht– la negativa de los físicos a poner su investigación al servicio del aniquilamiento de la humanidad, tiene sentido y, por tanto, es necesaria. Ciertamente, parece que en los últimos años de su vida Brecht se volvió más prudente en el enjuiciamiento del caso Galileo, aun cuando seguía manteniendo la posición básica. En *Aufbau einer Rolle* se encuentra, al final del epílogo teórico sobre la representación americana del Galileo (verano de 1947), una referencia a la situación de los físicos americanos, sobre todo a Robert Oppenheimer: “Grandes físicos emprendieron la desbandada dejando el servicio de sus beligerantes gobiernos; uno de los más destacados aceptó una plaza de profesor que le obligaba a desperdiciar su tiempo de trabajo enseñando los principios más elementales, sólo por no tener que trabajar al servicio de ese gobierno. Realizar algún descubrimiento se había convertido en algo deshonoroso”⁶⁹.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter, *Historias y relatos*, trad. de Gonzalo Hernández Ortega, Barcelona, El Aleph, 2005.

⁶⁷ *Diario de trabajo*, vol. 2, pág. 153.

⁶⁸ *Diario de trabajo*, vol. 3, pág. 91.

⁶⁹ MAYER, *Op. cit.*, pág. 404.

- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, trad. de Nélica Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- , *Diario de trabajo* (3 vol.), trad. de Nélica Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- , *La novela de los tuis*, trad. de Juan del Solar, Madrid, Alianza, 1991.
- , *Me-Ti. Libro de los cambios*, trad. de Juan del Solar, Madrid, Alianza, 1991.
- , *Diálogos de refugiados*, trad. de Juan del Solar, Madrid, Alianza, 1994.
- , *Poemas y canciones*, versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romero, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Teatro completo*, trad. de Manuel Saénz, Madrid, Cátedra, 2006.
- , *Die Gedichte*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- BRONNER, Stephen, *Reivindicación de la Ilustración*, trad. de José Luis Gil, Pamplona, Laetoli, 2007.
- DOMÈNECH, Antoni, *El eclipse de la fraternidad. Una revisión republicana de la tradición socialista*, Barcelona, Crítica, 2004.
- , «Izquierda académica, democracia republicana e Ilustración. Diálogo con un estudiante mexicano de filosofía», *Sin Permiso*, edición electrónica, 11 de junio de 2007: <<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=1255>>
- GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, trad. de Raúl Sciarreta, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- HAYMAN, Ronald, *Brecht. Una biografía*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Argos Vergara, 1985.
- JAMESON, Fredric, *Brecht and Method*. Londres, Verso, 2000.
- JÜRGEN-KRAHL, Hans, «La contradicción política de la Teoría Crítica de Adorno», trad. de María Julia Bartolomeu, *Sin Permiso*, edición electrónica, 13 de septiembre de 2009: <<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2757>>
- MAYER, Hans, *Brecht*, trad. de Barbara Klüger, Betti Linares y Marisa Barreno, Hondarribia, Hiru, 1998.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich, *Manifiesto Comunista*, trad. de Pedro Ribas, Madrid, Alianza, 2002.
- ROSENBERG, Arthur, «El fascismo como movimiento de masas. Su auge y decadencia», en H. Marcuse et al., *Teorías sobre el fascismo*, Barcelona, Martínez Roca, 1974, págs. 80-149.

**(MÁS ALLÁ) DEL COMUNISMO UTÓPICO
DE WILLIAM MORRIS**

José María Durán
Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín

1.- Introducción

Publicada inicialmente por entregas en el órgano de la Socialist League el periódico *Commonweal* (de enero a octubre de 1890) y más tarde en forma de libro con algunas modificaciones en Boston (1890) y Londres (1891) *News from Nowhere* es sin lugar a dudas una de las obras de 'ficción' fundamentales en el universo literario de William Morris. No obstante, tanto por su calidad narrativa como por su contenido político *News from Nowhere* rivaliza además con las conferencias y artículos por los que Morris es hoy más conocido y merecidamente famoso. Hay que tener en cuenta que Morris fue un gran prosista amante de la lengua siendo en sus conferencias y artículos en donde esta cualidad se manifestó de una manera más brillante. No se va a tratar aquí de reconstruir al completo todos los temas que habrían de surgir de una lectura atenta de cada uno de los capítulos que conforman *News from Nowhere* –por ejemplo, no voy a considerar el gran capítulo central de la novela dedicado al proceso revolucionario “How the change came”. Por el contrario, de lo que me voy a ocupar es de una serie de temas que considero relevantes para la crítica de la economía política y que son claves en la estructura social que la novela presenta. Estos son, principalmente, la cuestión del trabajo y su valor también en relación al concepto de arte que William Morris tenía en mente. El arte representaba para Morris simplemente placer en el trabajo. Este punto de partida supone ya poner en entredicho la propia condición de la novela como una novela utópica. Esta idea no es realmente nueva pero merece la pena destacarla. Morris había subtulado *News from Nowhere* ‘being some chapters of a Utopian Romance’ [‘que forman los capítulos de una novela utópica’] con lo que así también reconocía su deuda con *Utopia* (1516) de Thomas More que admiraba. Morris reeditaría *Utopia* en 1893 en la Kelmscott Press. En el prefacio Morris elogia a More como un socialista contemporáneo en el que han sobrevivido los restos de la tradición comunista medieval, tradición que el propio Morris ya había reelaborado en *A Dream of John Ball*, obra serializada en el *Commonweal* entre 1886 y 1887. *Utopia* representa en el entender de Morris esencialmente el anhelo por una sociedad igualitaria en la que el individuo no puede concebir su existencia al margen de la comunidad. Esta visión es la lucha en la que los socialistas están comprometidos¹.

Por otra parte, tampoco se trata en esta contribución de señalar las limitaciones que sin duda Morris tenía a la hora de entender, precisamente, la crítica de la economía política²; limitaciones que están presentes en *News from*

¹ Cfr. William MORRIS, «Foreword to Utopia by Sir Thomas More», *News from Nowhere and Other Writings*, ed. de Clive Wilmer, Penguin Books, Londres, 2004, págs.371-375.

² Por ejemplo, sus problemas para entender a Marx que él mismo reconocía, de lo cual junto a algunas críticas de Engels me he ocupado en otro lugar. Vid. José María DURÁN, *Hacia una crítica de la economía política del arte*, Plaza y Valdés, Madrid, 2008, capítulo 5, págs.139 ss.

Nowhere y que merecerían una crítica atenta –sobre todo por lo que la novela de Morris nos está contando desde nuestra perspectiva como lectores 120 años después de su primera publicación. Más bien, voy a leer ciertos pasajes de *News from Nowhere* pensando la manera cómo Morris anticipó un tipo de sociedad que bien podría ser un modelo de comunismo. Estos pasajes, pienso, son relevantes hoy a la hora de realizar una crítica a la noción de trabajo en el capitalismo que sea capaz de anunciar su propio futuro, siendo conscientes de que la liberación del trabajo reside en lo que el mismo trabajo significa, y no en su rechazo como está de moda hoy en ciertos círculos pseudo-revolucionarios. Esta forma de afrontar la novela de Morris exige, por supuesto, confrontar algunos planteamientos de Morris con los del propio Marx. Aunque teniendo presente las limitaciones de Morris al respecto, de lo que se va a tratar más bien es de señalar similitudes y lugares comunes. Para ello, analizaré la novela de Morris en el contexto (ficticio) de haber sugerido respuestas a las inquietudes que Marx había planteado en su *Crítica del programa de Gotha*³.

Este artículo está dividido en seis secciones, incluyendo esta introducción: (2) ¿Es *News from Nowhere* una utopía? (3) Crítica ecológica. (4) El concepto de trabajo y crítica del capitalismo. (5) El arte y el trabajo como placer. (6) Conclusión.

2.- ¿Es *News from Nowhere* una utopía?

Normalmente se asume que con *News from Nowhere* William Morris se ganó un lugar propio en la historia de la literatura utópica al lado de los reconocidos More, Wells, K Le Guin o, más recientemente, Warren Wagar⁴. Fue Thomas More el primero en acuñar el término ‘utopía’ del griego que no quiere decir otra cosa que un ‘no lugar’ [‘u’ (no) ‘topos’ (lugar)]. Morris recurre muy conscientemente a More al que le plantea una paradoja fundamental: tener entre las manos ‘noticias’ [*news*] de un ‘lugar que no existe’ [*nowhere*]. Parece entonces que la ‘u-topia’ de Morris es más aparente de lo que en un principio se podría suponer. Lewis Mumford escribía que las utopías hacen que el mundo sea más tolerable. Él mismo describía la ficción de Morris como una utopía de ‘fuga’ frente a las utopías de ‘reconstrucción’ como *Looking Backward* (1888) de Edward Bellamy que el propio Morris había sometido

³ Marx escribió la *Crítica del programa de Gotha* en mayo de 1875 como respuesta al giro oportunista que la socialdemocracia alemana estaba experimentando sobre todo en manos de los seguidores de Ferdinand Lassalle. Engels publicó el texto en la revista *Neue Zeit* en 1891. Aunque sea puramente especulativo afirmar que Morris conocía los debates que se estaban dando en el interior del movimiento socialdemócrata alemán las fechas de publicación de *News from Nowhere* y de la *Crítica del programa de Gotha* son extraordinariamente cercanas. Thompson, en su monumental biografía de Morris, ya se había dado cuenta de esto. Cfr. E.P. THOMPSON, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Merlin Press, Londres, 1977, pág.690. En este momento convulso para las organizaciones obreras europeas William Morris había participado en la fundación, en 1884, de la Socialist League junto a Eleanor Marx, Ernest Belfort Bax y Edward Aveling. Engels que había saludado con entusiasmo la fundación de la League observaba no obstante con preocupación las tendencias anarquistas que acabarían por fragmentarla y disolverla. Mientras Eleanor Marx junto a Aveling abandonaba la League en 1888 para fundar la Bloomsbury Socialist Society, Morris (cuyas tendencias anarquistas Engels no acababa de entender) abandonaba la League en octubre de 1890. Vid. DURÁN, *Op. cit.*, págs.148-150.

⁴ *Archaeologies of the Future* (2005) de Frederic Jameson sigue siendo imprescindible al respecto. De todas formas, aún habría que considerar ciertos argumentos que Jameson vierte acerca de Morris y que, en mi opinión, son más que discutibles.

a una dura crítica⁵. Para Mumford la virtud de utopías como la de Morris residía en que estaban más cerca de lo que, según Mumford, le es esencial a la realidad humana. Morris, por ejemplo, habría comprendido y expresado en *News from Nowhere* perfectamente que la dignidad del ser humano se mide por lo que crea, no por lo que consume.⁶ Aunque en lo que concierne al ideal social de Morris esto último sea básicamente cierto, se puede apreciar en el examen de Mumford una crítica larvada a un socialismo ‘escapista’ que mueve a las masas emocionalmente sin proporcionarles una salida aceptable. *News from Nowhere* pecaría precisamente de ello⁷. No obstante, y sabiendo que el tecnólogo Mumford nunca podría aceptar la ‘utopía’ comunista, el problema de su concepción de la novela de Morris en cuanto utópica ‘fuga’ o ‘abandono’ de la realidad presente reside realmente en la forma cómo leemos la supuesta ‘utopía’ que Morris nos presenta. Si, por el contrario, leemos en las ensoñaciones presuntamente ingenuas de *News from Nowhere* una referencia constante a las bases fundamentales que conforman el modo capitalista de producción y, por extensión, la sociedad burguesa que domina, observaremos cómo *News from Nowhere* se convierte de inmediato en una formidable crítica consciente y constructiva del presente en el que se encontraba al ser escrita. Presente que también es, inevitablemente, nuestro presente. Thompson ha insistido en este aspecto que señala como la tensión entre lo real y lo ideal inherente a la novela. Es decir, «la manera cómo el mundo de los sueños y el mundo real son re-unidos»⁸. Por una parte, a lo largo de la novela somos continuamente confrontados con nuestra propia sociedad, nuestros valores y vidas, escribe Thompson. Por otra parte, sólo un escritor como Morris criado en la tradición romántica podía haber concebido una sociedad que emerge de las facultades que la sociedad de clase había negado a hombres y mujeres, lo cual demanda un alto grado de idealización. No obstante, tal idealización al estar tan profundamente basada –como habremos de ver– en una crítica radical del aspecto central y clave del modo capitalista de producción (esto es, la forma del valor) posee una dimensión real, por ilustrarlo de alguna manera, posee una dimensión material que nos permite pensar la sociedad que Morris ‘sueña’ como una sociedad actual –en el sentido de que es la crítica la que descubre la actualidad que se encuentra en la potencia revolucionaria de la clase obrera. Por ello, más que la confrontación entre lo real y lo ideal parece más acertada la interpretación que Matthew Beaumont hace de la idea de ‘historicidad’ de Jameson. La ‘historicidad’ según Jameson es la manera en la que se busca capturar la contemporaneidad en cuanto proceso histórico. En este sentido puede usar las formas de representación del pasado y/o el futuro, aunque lo que busca sobre todo es percibir el presente como historia⁹. Beaumont lo pone de forma brillante: «la novela utópica de Morris es más que un intento de atrapar el presente de la modernidad capitalista como

⁵ Sin entrar a debatir los aspectos centrales y controvertidos de la utopía socialista de Bellamy la crítica de Morris es ciertamente devastadora. En su reseña para el *Commonweal* (junio de 1889) Morris escribe: «El único ideal de vida que [Bellamy] es capaz de percibir es el de la diligente clase media *profesional* de hoy purificada de su criminal complicidad con la clase monopolista, que llega a ser independiente en lugar de permanecer, como hoy son, parásitos». Cfr. MORRIS, «Looking Backward», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág.354.

⁶ Lewis MUMFORD, *The Story of Utopias*, Boni and Liveright, New York, 1922, págs. 103 ss.

⁷ *Ibid.*, pág. 147.

⁸ THOMPSON, *William Morris*, *Op. cit.*, págs. 695.

⁹ Matthew BEAUMONT, *Utopia Ltd. Ideologies of Social Dreaming in England 1870-1900*, Haymarket Books, Chicago, 2009, pág. 33.

historia. Es también un intento de imaginar una sociedad comunista en la cual es posible atrapar la historia como presente»¹⁰. Para Beaumont la historia tal y como es presentada en *News from Nowhere* se corresponde con los microprocesos de la vida diaria. En una sociedad como la inglesa de finales del siglo XIX (que Morris considera absolutamente degradada) en la que los trabajadores viven sometidos a una lucha diaria por la existencia, Morris subtítulo *New from Nowhere*: «Una época de tranquilidad» [«An Epoch of Rest»] que, como Thompson nos recuerda, comienza con el narrador deseando días de paz y tranquilidad, de sonriente y pura buena voluntad¹¹. Este es el mensaje esperanzador que Morris quiere llevar a los lectores del *Commonweal*. La paz y la felicidad son posibles una vez que la lucha revolucionaria ha salido victoriosa, nos viene a decir Morris. Por tanto, un mensaje de lucha y esperanza. Que la novela esté impregnada de esta atmósfera de tranquilidad es, pues, producto de acontecimientos históricos concretos en los que la clase obrera ha tomado las riendas de su propio futuro (y con él el de toda la humanidad); y para nada tiene que ver con la descripción ideal de una Arcadia pastoril y pintoresca a la Poussin.

Reflexionemos, por un momento, en lo que Jameson llama exposición o cartografía cognitiva [*cognitive mapping*]: esto es, el conocimiento teórico de un tipo económico, el análisis de las subjetividades colectivas, la cuestión de la acción política y de la representación estética¹². Veremos a continuación cómo *News from Nowhere* pone en marcha una cartografía semejante con respecto a relaciones y fenómenos sociales concretos.

3.- Crítica ecológica

A la luz de la creciente preocupación por la salud del planeta no deja de ser útil ver en los numerosos pasajes de *News from Nowhere* en los que Morris celebra la armónica relación que hombres y mujeres tienen con el entorno y la naturaleza una crítica ecológica al capitalismo. Normalmente se ha querido ver en estas 'pinceladas naturalistas' un romanticismo medievalizante que tiene sus raíces en John Ruskin y, sobre todo, en el influyente Thomas Carlyle de *Past and Present* (1843). La nostalgia de Carlyle era la nostalgia del pasado que veía con tristeza cómo la industrialización había destruido la 'paz' feudal y sus tradiciones seculares. Como Thompson ha advertido, Marx y Engels ya habían caracterizado estos lamentos como 'Socialismo Feudal', endosándoles que lo «que le imputan a la

¹⁰ *Ibid.*, pág. 179. Gullì hace referencia a esto como la potencialidad que se encuentra dentro de lo real y que caracterizaría la obra de Marcuse, Bloch y el propio Marx; y que Gullì advierte en otro clásico de la ficción utópica como es *La ciudad del sol* (escrita en 1623) de Tommaso Campanella. Al fin y al cabo, y hablando de potencialidad, Marx ya se había dado cuenta de que la negación del capital proviene precisamente del trabajo asalariado. Cfr. Bruno GULLÌ, «Utopia: The barely visible and the practical market», en *ZNet*, 22 de junio, 2009.

¹¹ THOMPSON, *William Morris*, *Op. cit.*, pág. 696; MORRIS, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 44.

¹² Cfr. JAMESON, en Shaobo XIE y Fengzhen WANG (eds.), *Dialogues on Cultural Studies. Interviews with contemporary critics*, University of Calgary Press, Calgary, 2002, pág. 101.

burguesía no es tanto el haber hecho surgir un proletariado en general, sino el haber hecho surgir un proletariado revolucionario»¹³.

Al final del capítulo XVIII de *News from Nowhere* Morris escribe acerca de la 'vida campesina' que es ahora 'común entre nosotros'¹⁴. Clive Wilmer, el editor de la edición inglesa, señala este pasaje en relación a un párrafo del *Manifiesto Comunista* para apuntar que este aspecto (es decir, la inclinación de Morris a evocar idílicamente la vida rural, pensemos que Morris convierte a Londres en un conjunto de villas casi campesinas invadidas por la naturaleza) es quizás una de las ideas de Morris que más problemas tendría con el pensamiento de Marx. El párrafo en cuestión del *Manifiesto* al que Wilmer hace referencia dice así: «La burguesía ha sometido el campo al dominio de la ciudad. Ha creado urbes inmensas; ha aumentado enormemente la población de las ciudades en comparación con la del campo, sustrayendo una gran parte de la población al *idiotismo de la vida rural*»¹⁵. Es este 'idiotismo de la vida rural' al que Wilmer se refiere ['dem Idiotismus des Landlebens' en el original alemán, 'the idiocy of rural life' en la versión inglesa], pues Morris escribía en el pasaje señalado de una manera que parece citar directamente el *Manifiesto*: «y por la pausada vida rural, *para nada estúpida*, que se ha vuelto común entre nosotros» (mi cursiva). La contraposición parece, pues, evidente. Sabemos gracias a *El Capital* que el sometimiento del campo por parte de la burguesía tuvo unas consecuencias muy claras: la expropiación de la tierra a la masa de población, lo que condujo, por una parte, «a que la agricultura pudiera ser explotada socialmente de una forma racional y, por otra, a la reintroducción de la propiedad privada de la tierra ad absurdum, que constituyen los grandes méritos del modo de producción capitalista. Como todos sus otros progresos históricos, también adquirió este a través de la completa pauperización de los productores inmediatos»¹⁶. Como ha señalado el filósofo Frieder O. Wolf:

Los amplios efectos destructivos a largo plazo de la propiedad privada capitalista en tanto que forma histórica singular de las relaciones entre los seres humanos y el planeta tierra y su biosfera son ampliamente discutidos en *El Capital*, incorporando además un tema central del debate científico sobre el desarrollo de la economía agraria desde el siglo XVIII como es, la industrialización de la economía agraria y la urbanización bajo el signo doble de la masiva pobreza urbana y la especulación urbanística con sus efectos destructivos sobre la fertilidad de la tierra¹⁷.

Morris había reconocido haber disfrutado de la lectura de la 'parte histórica' de *El Capital*¹⁸, lo que se refiere sin duda al capítulo 24 del libro primero dedicado a la acumulación originaria. En este capítulo Marx nos presenta precisamente todo el proceso de expropiación de las masas campesinas y rurales. Por ello no es descabellado apuntar la influencia del libro primero de *El Capital* así como la descorazonadora descripción de Engels en *La condición de la clase obrera en*

¹³ Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Manifiesto del Partido Comunista*, en *Obras escogidas de Marx y Engels*, Tomo I, Fundamentos, Madrid, 1977, págs. 43-45. Cfr. THOMPSON, *William Morris*, *Op. cit.*, págs. 27-32, y DURÁN, *Op. cit.*, págs. 139-140.

¹⁴ MORRIS, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 160.

¹⁵ La cursiva es mía. MARX y ENGELS, *Manifiesto del Partido Comunista*, *Op. cit.*, pág. 26.

¹⁶ Karl MARX, *Das Kapital*, dritter Band, Dietz, Berlín, 1985, p.631.

¹⁷ F.O. WOLF, «O concepto dos 'límites da exposición dialéctica' en Marx», en José María DURÁN (coord.), *Aínda, O Capital. Novas perspectivas acerca de Marx e O Capital na Alemaña*, Laivento, Santiago de Compostela, 2009, pág.71.

¹⁸ MORRIS, «How I Became a Socialist», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 380.

Inglaterra (1844) en la visión ruralizante que Morris tiene de la nueva sociedad. Si la burguesía ha sometido el campo a la ciudad, lo que únicamente quiere decir que la burguesía ha convertido a las masas campesinas en proletariado urbano, la alternativa que Morris presenta en *News from Nowhere* deviene evidente: «Aunque había un puente que cruzaba la corriente y casas en sus orillas, ¡cómo había cambiado todo desde la pasada noche! Los talleres de jabón con sus chimeneas vomitando humo habían desaparecido; también los talleres mecánicos y los de plomo»¹⁹. Y un poco más adelante describe cómo en ambas

...orillas había una fila de casas muy bonitas, no demasiado grandes, que se situaban a cierta distancia del río; la mayoría estaban construidas con ladrillos de color rojo y cubiertas con tejas y parecían, sobre todo, cómodas y como si estuvieran, por decirlo de algún modo, vivas y en armonía con sus habitantes. Había un jardín común en el frente que bajaba hasta el borde del agua en el que florecían exuberantes flores de las que emanaban deliciosas ondas de aroma veraniego sobre la corriente que se arremolinaba²⁰.

No es sólo una visión ruralizante o de un romanticismo medievalizante lo que Morris está expresando aquí. Morris está describiendo, en este párrafo de una manera clara pero en muchos otros también, un paisaje en el que el modo de producción capitalista se ha desvanecido por completo. Y Morris demuestra ser consciente de que de esta desaparición sólo puede surgir un encuentro con la naturaleza. En este sentido, su pensamiento es tremendamente contemporáneo.

No es necesario repetir ahora los argumentos acerca del pensamiento ecológico de Marx que otros autores han desarrollado en profundidad. En cualquier caso, sí me gustaría insistir en ese aspecto que John Bellamy Foster ha acuñado como 'naturalismo dialéctico' y en el que, según cómo lo entiende Foster, para Marx la alienación del trabajo del ser humano va de la mano de la alienación del ser humano de la naturaleza²¹. La relación entre propiedad privada capitalista y degradación de la naturaleza es para Marx evidente desde por lo menos los *Manuscritos de 1844*. En cambio, si en la sociedad comunista las relaciones entre los individuos ya no están mediadas por la creación de valor tampoco lo pueden estar las relaciones entre los individuos y el entorno natural. Este punto es esencial a la hora de reconstruir la relación entre ser humano y naturaleza. Pienso que esto es algo que Morris trató de entrever en *News from Nowhere*, como he tratado de mostrar a través de los pasajes citados. Así pues, las relaciones sociales y ecológicas de la humanidad vislumbradas por Morris están profundamente conectadas con el pensamiento de Marx. Sólo de esta manera superamos de una vez por todas tanto el análisis tradicional que ha visto en Morris a un medievalista romántico²² como la visión reaccionaria de un Marx pro-tecnológico y anti-ecológico representante de un antropocentrismo utilitario²³. Foster escribe:

La visión de Morris, tan cercana a la de Marx (a quien leyó y relejó), nos hace recordar el carácter íntegramente revolucionario del análisis de Marx, el cual, desde sus escritos más tempranos, tuvo en cuenta la alienación de los seres humanos de la tierra bajo el

¹⁹ MORRIS, «News from Nowhere», *Ibid.*, pág. 48.

²⁰ *Ibid.*, p.48-49.

²¹ John BELLAMY FOSTER, *Marx's Ecology. Materialism and Nature*, Monthly Review Press, New York, 2000.

²² WILMER, «Introduction», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. xxv.

²³ FOSTER, *Marx's Ecology*, *Op. cit.*, págs. 9-10.

capitalismo como precondition para la alienación en el régimen capitalista de acumulación²⁴.

Por tanto, y esto me lleva directamente al siguiente punto, la visión 'naturalista' de Morris que se origina a partir de reflexionar acerca de una producción que se dirige al uso y el bienestar de la comunidad, parte de una crítica consciente del régimen capitalista de explotación y ganancia.

4.- El concepto de trabajo y crítica del capitalismo

Después de un baño matinal en el río Támesis Dick, el hombre cuya 'ocupación' es trasladar gente por el río para que así también puedan probar el agua, le ofrece al protagonista de *News from Nowhere*, William Guest, ser su guía en el nuevo mundo. Guest, no obstante, duda por un momento: «Temo –dice–, que así te apartaré de tu trabajo». Pero Dick no lo cree así. «No te preocupes por ello –replica Dick–, me ofrecerá la oportunidad de proponerle un cambio a un buen amigo que quiere mi trabajo aquí. Es un tejedor de Yorkshire que se ha excedido con su tejer y las matemáticas, ambos trabajos de interior; y al ser un buen amigo, el quiere que le deje hacer algo al aire libre»²⁵. Esta conversación que se encuentra al comienzo de la novela (el segundo capítulo) nos muestra el trabajo como una actividad placentera y sensual. El trabajo, parafraseando a Marx, ya no es un medio para poder vivir sino que se ha convertido en una 'necesidad vital'.

La teoría capitalista del control de la productividad obrera nos proporciona algunas pistas sobre las razones de Morris para presentar el trabajo de una manera completamente opuesta al régimen capitalista de producción. En 1832 el matemático e ingeniero inglés Charles Babbage señalaba lo que según su parecer era el aspecto más importante e influyente de la división del trabajo y que había pasado inadvertido para la economía política clásica. Este sería el hecho de que al dividir los diferentes procesos de la producción el capitalista necesita diversos grados de destreza o fuerza para desempeñarlos, lo que puede comprar en el mercado en las cantidades exactas que precisa. Este hecho le supone al capitalista un ahorro considerable, ya que encontrar en el mercado un único obrero que pueda realizar todas las tareas, demuestra Babbage, sería mucho más caro²⁶. La división del trabajo en la manufactura significa, pues, también una 'división' del trabajador en las diferentes tareas en las que se especializa. Cada tarea tiene, por supuesto, un precio que es calculado según el grado de dificultad y especialización requerido. Escribe Harry Braveman:

Los usos de [la fuerza de trabajo] ya no están organizados de acuerdo a las necesidades y los deseos de quienes tienen que venderla, sino más bien de acuerdo a las necesidades de quienes la compran, capitalistas interesados sobre todo en expandir el valor de su capital. Y es de especial interés para estos compradores abaratar esta mercancía. La forma normal de abaratar la fuerza de trabajo se demuestra por el principio de Babbage: dividirla en sus elementos más simples. Y ya que el modo de producción capitalista crea una población

²⁴ *Ibid.*, pág.176.

²⁵ MORRIS, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 51.

²⁶ Cfr. Harry BRAVEMAN, *Labor and Monopoly Capital. The Degradation of Work in the Twentieth Century*, Monthly Review Press, New York, 1998, págs. 55-56.

trabajadora adecuada a sus necesidades, el principio de Babbage al formar este “mercado de trabajo” se le impone a los mismos capitalistas²⁷.

En este sentido, se podría decir que el capitalismo conlleva una progresiva pérdida de destreza en la población trabajadora no sólo por el hecho de dejar a una cantidad enorme en la ignorancia más absoluta (pues para el capitalista la falta de destreza es el requisito indispensable que hace al trabajador apto para las tareas más rutinarias²⁸), sino también por el propio hecho de la especialización de tareas que el proceso productivo requiere. Y Babbage era muy consciente de que la división del trabajo podía ser aplicada tanto a tareas mentales como a operaciones mecánicas²⁹. Un ejemplo bastará para ilustrar que era esta división del trabajo la que Morris estaba poniendo en cuestión desde el punto de vista del trabajador. Cuando William Guest, maravillado por la belleza y acabado de una pipa que acababa de adquirir, no obstante le pregunta a su acompañante Dick porqué se dedican con tanto esmero a *trivialidades* semejantes, Dick le responde:

Por supuesto, si los escultores escasearan estarían más ocupados en la arquitectura, como dices, y entonces estas “bagatelas” (una bonita palabra) no serían hechas. Pero ya que hay un montón de gente que puede esculpir, de hecho casi todo el mundo, y el trabajo es en cierto modo escaso, o tememos que pueda serlo, la gente no se opone a este tipo de trabajo menor³⁰.

De hecho, la advertencia de Guest debería ser considerada desde el punto de vista capitalista de que los obreros más hábiles no deberían malgastar sus capacidades en actividades que al capitalista no le reportan beneficio alguno³¹. El gran trabajo de artesanía invertido en la pipa puede ser inservible para un capitalista que pretenda producir pipas en masa (sería a todas luces demasiado caro) a no ser que se convierta en una mercancía de lujo, por ello Guest afirma más tarde que quizás sea la pipa demasiado valiosa para su uso. Pero la palabra ‘valiosa’ no le dice nada a Dick que se queda perplejo. En una sociedad en la que el trabajo no está dirigido a la producción de valor (de cambio) tales nociones han perdido por completo su significado. Esta es una de las enseñanzas más importantes que *News from Nowhere* nos transmite. La pérdida absoluta de valor (valor de cambio en el sentido capitalista) conlleva inmediatamente una recuperación de las destrezas del trabajador y la posibilidad de su libre asociación con otros trabajadores para la realización de auténticos valores de uso que reviertan en el bien común. Morris cree firmemente que esta posibilidad comporta un gran placer en el hecho del trabajo: «semejante trabajo es a menudo muy agradable», comenta Dick.³² La deducción es, por tanto, increíblemente sencilla. El trabajo es placentero porque no es trabajo forzado.

²⁷ *Ibid.*, p.57.

²⁸ Según un reciente estudio de la Universidad Técnica de Dortmund uno de cada cuatro trabajadores en la industria alemana realiza tareas rutinarias que no requieren especialización alguna. Mujeres y emigrantes constituyen la gran mayoría de estos trabajadores, representando las mujeres el 40% del total. Richard ROTHER, «Routine-Arbeit stirbt nicht aus», *die tageszeitung*, 23 de octubre, 2009, pág.7.

²⁹ *Cfr.* BRAVEMAN, *Labor and Monopoly Capital*, *Op. cit.*, págs. 219-220.

³⁰ Morris, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 81.

³¹ Braveman señala que el principio de Babbage es normalmente visto desde el pensamiento económico tradicional como el esfuerzo por “preservar habilidades escasas” y no desechar los “recursos sociales”. Todas las teorías del ‘capital humano’ y su gestión parten de este hecho. BRAVEMAN, *Labor and Monopoly Capital*, *Op. cit.*, pág. 57.

³² MORRIS, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 81.

5.- El arte y el trabajo como placer

Uno de los aspectos más conocidos y a la vez mejor estudiados del pensamiento de Morris es su crítica a un sistema capitalista que, en palabras de Ruskin, manufactura todo excepto hombres³³. Ya me he referido a las influencias conocidas de Carlyle y Ruskin en la formación intelectual de Morris así como a la visión en gran medida paternalista que Ruskin tenía de la economía, por lo que no es necesario ahora insistir en los mismos argumentos³⁴. No obstante, vale la pena recordar que la crítica de Ruskin a la división entre trabajo manual e intelectual fue fundamental para un Morris que había tratado en sus propios negocios de superar esta división sin demasiada fortuna. Si para Ruskin «[e]l arquitecto debería trabajar en la cantera junto a sus hombres [y el] encargado de la manufactura debería ser un operario tan hábil como cualquier otro empleado de sus molinos»³⁵, ello significaba además que sólo así era posible que el trabajo fuera agradable, es decir, solo gracias a la unión del trabajo físico con el intelectual se lograba el ideal de Ruskin de una vida feliz y perfecta en el hombre: *joyful and right exertion of perfect life in man*, que caracterizaba el tipo de belleza que Ruskin llamaba 'belleza vital'. En el prefacio que Morris escribió para la edición (publicada en 1892 en la Kelmscott Press) del fundamental capítulo de Ruskin «La Naturaleza del Gótico» incluido en *Las piedras de Venecia*, Morris aseguraba que había sido precisamente este placer en el trabajo [*man's pleasure in labour*] la enseñanza fundamental de Ruskin³⁶. Habría que situar, no obstante, el 'placer' ruskiniano en el contexto de una economía de raíces clásicas dedicada a la producción de cosas útiles y agradables (opuesta por tanto a la crematística aristotélica) en la que la mercancía y el trabajo realizan la vida perfecta en el hombre. «No es que la gente este mal alimentada –escribía Ruskin en «La Naturaleza del Gótico»–, sino más bien que no disfrutan con el trabajo con el que se ganan el pan»³⁷. Aunque para Morris también se trate de producir cosas útiles y agradables, el placer en la producción de tales objetos, como hemos visto, sólo puede provenir de una definitiva superación de la explotación a la que el capitalista tiene sometido al trabajador. Por tanto, lo agradable del trabajo no puede residir en el valor de uso del producto, ni siquiera en la manera cómo se lleva a cabo el trabajo, sino en una nueva valoración del valor de uso de la fuerza de trabajo. Es esta nueva valoración la que recorre la experiencia vital que conforma *News from Nowhere*.

³³ John RUSKIN, *Las piedras de Venecia*, Consejo General de Arquitectura Técnica de España, Valencia, 2000, pág. 232.

³⁴ DURÁN, *Op. cit.*, págs. 139-144.

³⁵ RUSKIN, *Op. cit.*, págs. 236.

³⁶ MORRIS, «Preface to The Nature of Gothic. A chapter from *The Stones of Venice* by John Ruskin», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 367.

³⁷ RUSKIN, *Op. cit.*, pág. 230. El cristianismo con su crítica y prohibición de la usura es un clásico ejemplo de esta postura. Los valores humanos que se postulan son sin duda atractivos para muchos pero yerra a la hora de señalar las causas reales de la explotación capitalista. *Unto This Last* (1862) es la gran obra 'económica' de Ruskin. Ya me he referido al 'Socialismo Feudal' descrito por Marx y Engels en el *Manifiesto*. Con respecto a su relación con la iglesia: «Nada más fácil –escriben– que recubrir con un barniz socialista el ascetismo cristiano. ¿Acaso el cristianismo no se levantó también contra la propiedad privada, el matrimonio y el Estado? ¿No predicó en su lugar la caridad y la pobreza, el celibato y la mortificación de la carne, la vida monástica y la iglesia? El socialismo cristiano no es más que el agua bendita con que el clérigo consagra el deshecho de la aristocracia». MARX y ENGELS, *Manifiesto del Partido Comunista*, *Op. cit.*, pág. 45.

¿Qué puede ser entonces el placer en el trabajo desde esta perspectiva? Hemos visto que la especialización de tareas (el principio de Babbage) es degradante desde la perspectiva del valor de uso de la fuerza de trabajo. Lo cual no quiere decir que todos lo tenga que hacer todo y además bien. Un tejedor con el que Guest conversa al comienzo de la novela reconoce que es un mal tejedor que sólo se dedica a la forma más mecánica de tejer, además de interesarse por la imprenta. Pero debido a que las máquinas de imprimir están en desuso³⁸ nuestro tejedor, dice, se tiene que dedicar a otras cosas que le gustan, como las matemáticas³⁹. Si el capitalista había reducido el valor de uso de la fuerza de trabajo a un cálculo acerca de cuánto añade en el proceso de producción a la creación de valor, en cambio Morris veía el trabajo como lo que es: «la actividad humana que acompaña a la misma vida», en palabras de Gullì⁴⁰. Son tres las características, según Morris, por las que el trabajo se debería definir: 1) el trabajo debe valer la pena hacerse, 2) el trabajo debe ser agradable de hacer por sí mismo; y 3) el trabajo debe ser llevado a cabo bajo unas condiciones que no lo hagan ni excesivamente fastidioso ni excesivamente angustioso⁴¹. De acuerdo con Morris, el arte también se podía caracterizar de la misma forma pues Morris no lo concebía como una esfera separada de la vida social sino influido por las mismas condiciones en las que la humanidad vive.

Debo pedirlos –había escrito en su conferencia «El arte bajo la plutocracia» (University College, Oxford, 1883)– que extendáis la palabra «arte» más allá de las actividades que son obras de arte conscientes, para abarcar en ella no sólo a la pintura, la escultura y la arquitectura, sino a las formas y los colores de todos los objetos de uso doméstico o –aún más– incluso la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de nuestras carreteras de todo tipo; en una palabra, que incluyáis el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida⁴².

Parafraseando al Marx de la *Crítica del programa de Gotha* estamos ante un buen ejemplo de trabajo definido en cuando ‘primera necesidad vital’. De ahí la conclusión lógica de Morris: el arte es la expresión del gozo del hombre en su trabajo [*Art is man’s expression of his joy in labour*], y cuya realización no es posible en el modo capitalista de producción sino en otro, el modo comunista de producción que ha hecho desaparecer la producción de valor, como en *News from Nowhere* magistralmente se nos presenta. Este placer o gozo posee tres aspectos básicos: variedad, esperanza de creación y dignidad. Con ‘variedad’ Morris quería decir la diferente cantidad de trabajos que una misma persona puede llevar a cabo. La ‘esperanza de creación’ implica la idea de hacer algo que valga la pena hacer, mientras que ‘dignidad’ connota el sentimiento de hacer algo útil. De esta manera,

³⁸ De nuevo un comentario que hace 25 años podría ser visto como un recurso medievalizante de Morris y que hoy, sin embargo, en la era digital es discutido seriamente. No sólo el libro electrónico, qué decir del futuro que le espera a los periódicos después de la Web 2.0.

³⁹ MORRIS, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 58.

⁴⁰ Cfr. Bruno GULLÌ, *Labor of Fire. The Ontology of Labor between Economy and Culture*, Temple University Press, Philadelphia, 2005.

⁴¹ De su conferencia «Arte y socialismo» (Leicester, 1884). Citado en DURÁN, *Op. cit.*, pág. 170.

⁴² Citado en *Ibid.* Estamos, por supuesto, ante la discusión clásica acerca de la *poiesis* cuya solución aún estamos lejos de poder vislumbrar. En cualquier caso, no es posible vislumbrarla en el actual modo de producción. Si, en cambio, el arte debe ser subsumido completamente en la noción de trabajo es una cuestión diferente. Se le puede objetar a Morris esto y no haber considerado al arte en su propia especificidad. Su mérito, no obstante, es haber reconocido la dimensión social del arte y su necesaria condición solidaria con todas las otras formas de trabajo. La liberación del trabajador y del trabajo sólo pasa por la liberación del arte, y viceversa.

Morris nos confronta con la potencialidad que los seres humanos poseen de darle forma a su propio mundo. Gozo [*joy*] en este sentido quiere decir no sólo una forma de racionalidad teniendo en cuenta estos objetivos concretos sino también la presencia obvia de un cuerpo que no renuncia a su sensualidad.

6.- Conclusión

No hay duda de que todo trabajo humano es un proceso que se realiza en un artículo de uso o, en términos aristotélicos, todo trabajo humano significa simplemente la aplicación de unos medios para la consecución de unos fines. Podríamos, entonces, aceptar una primera definición transhistórica del trabajo que diría algo así: el producto del trabajo = valor de uso⁴³. Sin embargo, es verdaderamente cuestionable que el proceso de trabajo deba ser reducido a una magnitud socialmente equivalente que implique cualquier forma de trabajo. De lo que se trata aquí, por supuesto, es de la cantidad de trabajo (duración e intensidad) que se requiere para la producción de mercancías. Ya al comienzo del libro primero de *El Capital* Marx nos proporciona una definición históricamente contingente del trabajo: el producto del trabajo = mercancía. Esto ocurre cuando el trabajo gastado en la producción de un artículo de uso aparece expresado como una cualidad objetiva de ese artículo, es decir, como su valor. De esta forma directa y sencilla Marx nos presenta el *quid* con respecto al funcionamiento del capitalismo. Si los trabajos que los habitantes de *News from Nowhere* desempeñan han de ser vistos como una crítica al modo capitalista de producción, lo que en el fondo esta crítica tiene que implicar es una crítica a esta producción de valor y lo que ello conlleva. En la *Crítica del programa de Gotha* Marx hace referencia explícita a la nueva sociedad que surge de las cenizas del capitalismo:

En el seno de una sociedad colectivista, basada en la propiedad común de los medios de producción, los productores no cambian sus productos; el trabajo invertido en los productos no se presenta aquí, tampoco, *como valor* de estos productos, como una cualidad material, poseída por ellos, pues aquí, por oposición a lo que sucede en la sociedad capitalista, los trabajos individuales no forman ya parte integrante del trabajo común mediante un rodeo, sino directamente⁴⁴.

Pese a que Marx es aquí capaz de concebir una forma de trabajo subsumida en la producción social colectiva, admite que se trata de una forma que se ha desarrollado a partir de la sociedad capitalista y que, por tanto, «presenta todavía en todos sus aspectos, en el económico, en el moral y en el intelectual, el sello de la vieja sociedad de cuya entraña procede». A este respecto, continúa Marx, en esta sociedad «el productor individual obtiene de la sociedad... exactamente lo que ha dado», lo cual conlleva la superación de la explotación a la que estaba sometido el trabajador en el capitalismo. No obstante, Marx va más allá y critica esta visión porque aún está sujeta al trabajo en cuanto medida entre equivalentes: «la

⁴³ No obstante, no se deberían excluir otras formas que pueden ser útiles a los seres humanos y que, sin embargo, no son producto del trabajo, como Marx había advertido en la *Crítica del programa de Gotha*. «El trabajo *no es la fuente* de toda riqueza. La *naturaleza* es la fuente de los valores de uso (¡que son los que verdaderamente integran la riqueza material!), ni más ni menos que el trabajo, que no es más que la manifestación de una fuerza natural, de la fuerza de trabajo del hombre». MARX, *Crítica del programa de Gotha*, en *Obras escogidas de Marx y Engels*, Tomo II, Fundamentos, Madrid, 1977, pág. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 15.

igualdad, aquí, consiste en que se mide por el *mismo rasero*: por el trabajo»⁴⁵. El desafío entonces es pensar el trabajo no en los términos de un 'valor' entre equivalentes sino, todo lo contrario, en los términos de su 'desigualdad'. De hecho, es esta 'desigualdad' la que Morris expresa al comparar el trabajo de Dick y el de su amigo tejedor en el párrafo citado al comienzo de la sección cuarta. Sus trabajos se pueden intercambiar no porque sean equivalentes sino debido a necesidades individuales que no tienen parangón. Pienso que el conocido eslogan de Marx acerca de la sociedad comunista está bien representado en este ejemplo concreto:

En la fase superior de la sociedad comunista –escribe Marx–, cuando haya desaparecido la subordinación esclavizadora de los individuos a la división del trabajo, y con ella, la oposición entre el trabajo intelectual y el trabajo manual; cuando el trabajo no sea solamente un medio de vida, sino la primera necesidad vital; cuando, con el desarrollo de los individuos en todos sus aspectos, crezcan también las fuerzas productivas y corran a chorro lleno los manantiales de la riqueza colectiva, sólo entonces podrá rebasarse totalmente el estrecho horizonte del derecho burgués, y la sociedad podrá escribir en su bandera: ¡De cada cual, según su capacidad; a cada cual, según sus necesidades!⁴⁶

Este párrafo es importante porque en él Marx señala toda una serie de elementos fundamentales que, como hemos visto, están presentes en la forma cómo Morris entiende el trabajo en cuanto placer, a saber: la desaparición de la oposición entre trabajo manual e intelectual, el desarrollo de los individuos en todos sus aspectos y, por tanto, capacidades, y por último, el hecho de que cada cual reciba según sus necesidades. En el capítulo XV de *News from Nowhere* el inquieto Guest se pregunta cómo se puede alcanzar este ideal si no existe ninguna 'recompensa' por el trabajo hecho⁴⁷. ¿Recompensa?, se pregunta su interlocutor. «La recompensa del trabajo es la *vida* –afirma categórico–. ¿No es suficiente?»⁴⁸. De nuevo una clara conexión con Marx que en el párrafo anterior afirmaba que en el comunismo el trabajo es la primera necesidad vital. Desde este punto de vista, es claro que Morris, junto a Marx, revaloriza el trabajo desde una nueva perspectiva social y socializadora: «todo el trabajo que hacemos es un ejercicio más o menos agradable de la mente y el cuerpo: así que en vez de evitar el trabajo todo el mundo lo busca».⁴⁹

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 17.

⁴⁷ De pasada no está de menos recordar que en la *Crítica del programa de Gotha* Marx discute la postura del borrador del programa que se postula a favor de «un reparto equitativo del fruto del trabajo». Marx se pregunta irónicamente que eso del 'fruto' del trabajo: «¿El producto del trabajo, o su valor? Y en este último caso, ¿el valor total del producto, o sólo la parte de valor que el trabajo añade al valor de los medios de producción consumidos?» Finalmente, Marx critica esta postura como 'vaga', «con la que Lassalle ha suplantado conceptos económicos concretos». La 'recompensa' a la que Morris se refiere se debería ver también en este sentido. *Ibid.*, pág. 13.

⁴⁸ MORRIS, «News from Nowhere», *News from Nowhere and Other Writings*, *Op. cit.*, pág. 122.

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 127.

**LA MUERTE HERMENÉUTICA
DE MIGUEL HERNÁNDEZ***

David Becerra Mayor
Universidad Autónoma de Madrid / FIM

Como es de sobra conocido, el 28 de marzo de 1942, a las 5.30 horas de la mañana, Miguel Hernández «murió de tuberculosis y de comunismo»¹ en el Reformatorio de Adultos de Alicante, tras pasar más de tres años «haciendo turismo»² por las cárceles franquistas. Pero a su muerte física le seguirá, coincidiendo con los actos del centenario de su nacimiento, una segunda muerte³, su muerte hermenéutica. Porque Miguel Hernández ha regresado –o le han hecho regresar- a nuestros días despolitizado y sin ideología. Ha regresado como hombre y como poeta, pero no como sujeto histórico y social⁴. A este fenómeno lo vamos a denominar muerte hermenéutica.

El concepto de “muerte hermenéutica”, alrededor del cual va a girar el contenido de mi ponencia, deriva de la última obra que escribió Walter Benjamin, poco antes de su suicidio en la alt-empordanesa localidad de Portbou. El libro respondía al título de *Sobre el concepto de Historia*, aunque también es conocida como *Tesis sobre filosofía de la historia*. Si bien el heterodoxo marxista alemán no empleó nunca en sus escritos tal sintagma, sino que fueron los estudiosos de su obra quienes empezaron a servirse de él en relación con sus tesis sobre el concepto de historia, es de justicia atribuirle a Benjamin, por su sentido y su significado, el mérito del término, aunque no fuera él quien lo acuñara.

Las *Tesis sobre la historia* de Walter Benjamin constituyen, en síntesis y en palabras de un especialista en la materia como Michael Löwy,

... una impresionante crítica revolucionaria de la doctrina del progreso inevitable y de las concepciones conformistas de la historia, las que se identifican –por el método de la empatía (*Einfühlung*)- con el campo de los vencedores. Para este tipo de historiografía, la

* Transcripción de la conferencia dictada el 17 de noviembre de 2010 en el marco de las Jornadas *Miguel Hernández, un rayo que no cesa*, celebradas en la Universidad Carlos III de Madrid.

¹ Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, «Homenaje nacional a: Miguel Hernández», *Triunfo*, 695 (22-05-1976), pág. 19. Montalbán usa esta expresión en un sentido irónico, haciendo referencia a las voces que despreciaban la muerte por la causa política; pero puede también expresar a la perfección la imagen de un Miguel Hernández enfermo, aferrado solamente a su dignidad.

² Expresión que utiliza Miguel Hernández en carta escrita a Josefina Manresa (Madrid, 27 de noviembre de 1940. Miguel HERNÁNDEZ, *Cartas a Josefina*, Madrid, Alianza, 1998, pág.313). Unos meses atrás, desde su cautiverio en Palencia, había escrito a Josefina lo siguiente: «Como ves estoy hecho un turista de cárcel a cárcel» (Palencia, 25 de septiembre de 1940. *Ibid.*, pág. 306).

³ Sobre la segunda muerte de Miguel Hernández, el poeta y crítico literario Matías Escalera Cordero ha compuesto un poema que, por cuya temática, está íntimamente relacionado a lo que se expone en este texto. Se encuentra publicado en el libro colectivo: *Para Miguel. Centenario del poeta Miguel Hernández 1910-2010*, Sevilla, Atrapasueños, 2010.

⁴ Vid. David BECERRA MAYOR y Antonio J. ANTÓN FERNÁNDEZ, *Miguel Hernández. La voz de la herida*, Córdoba, El Páramo, 2010.

historia es un gran cortejo triunfal, del cual participan los vencedores de ayer, y el cual «avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo» (tesis VII)⁵.

Walter Benjamin, en efecto, carga contra la concepción progresista de la Historia en la cual los procesos históricos se presentan como un *continuum* temporal, lineal y homogéneo. Esta noción histórica, mecánica y causal, borra las huellas de revolución y ruptura como parte constituyente de la Historia. Como el ángel que protagoniza la famosa tesis IX de Walter Benjamin, el historicismo progresista es incapaz de detener su mirada en las ruinas y los despojos que ha dejado tras de sí la Historia, porque un viento huracanado, denominado progreso, le empuja irremediabilmente hacia adelante, impidiéndole fijar la vista en el pasado. La tempestad le impide al ángel –y asimismo al historiador- detenerse a reconocer las huellas de la ruptura y le impulsa a establecer un conocimiento histórico basado en la concepción de linealidad y continuidad homogénea, como si de una flecha que muestra un sentido único se tratara. El pasado, en tanto que *continuum*, queda reducido a una mera narración de acontecimientos y exposición de datos, a una sucesión de momentos deshilvanados, a una cadena de significantes sin significado. Se concibe, por lo tanto, un tiempo homogéneo y vacío que, a su vez, legitima la pervivencia hegemónica de la clase dominante, enalteciendo sus glorias y ocultando los destrozos que, para alcanzar su victoria, se ha llevado por delante. De este modo lo señala Bolívar Echeverría:

La continuidad histórica es la persistencia de ese soplo, al que Benjamin identifica como un soplo que viene del paraíso, como el vehículo de la complicidad que mantiene el Dios de la legitimación política con las clases triunfadoras que se suceden en la detentación del dominio sobre la sociedad⁶.

Pero en el propósito del ángel de «detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado»⁷ se configurará la concepción histórica de Walter Benjamin a partir de la cual será posible recuperar el sentido del pasado, llenar la Historia de significado, entender que las ruinas y los despojos, las huellas de la revolución y la ruptura, también forman parte de la lógica interna de un mismo proceso histórico. Con ello Benjamin está integrando a la concepción de Historia aquellos elementos marginales que, por no formar parte del cortejo triunfal de los vencedores, habían sufrido el desprecio del olvido. Benjamin incorpora a los vencidos a la noción de Historia e inaugura una nueva tradición histórica:

... la tradición de los oprimidos, el punto de vista de los vencidos. No los vencidos en tal o cual guerra o enfrentamiento, sino los que son las víctimas permanentes de los sistemas de dominación: los esclavos, los siervos, los campesinos, los proletarios, las minorías étnicas o religiosas, las mujeres. Oprimidos que han resistido, que han luchado, que se han levantado en contra de la dominación, una y otra vez, pero que terminaron siendo derrotados por los señores⁸.

⁵ Michael LÖWY, «Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin», en Bolívar Echeverría (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la Historia de Walter Benjamin*, Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 2005, pág. 35.

⁶ Bolívar ECHEVERRÍA, «El ángel de la historia y el materialismo histórico», en Bolívar Echeverría (comp.), *Op. cit.*, pág. 31.

⁷ Walter BENJAMIN, Tesis IX, *Sobre el concepto de Historia*, en *Obras*, libro 1/vol.2, Madrid, Abada, 2008, pág. 310.

⁸ Michael LÖWY, *Art. cit.*, pág. 36.

Benjamin reclama una tradició de los oprimidos por la Historia, una tradició que, como el ángel de la tesis IX, tenga el propósito de detenerse en las cunetas y despertar a los muertos que las habitan. Porque para Benjamin el rescatar a los muertos del olvido no es sólo una forma de hacer justicia con un pasado frustrado en tanto que presente no realizado; en la redención de las víctimas del pasado late también la esperanza de una experiencia revolucionaria. Así lo expone Fina Birulés i Bertrán:

... en Benjamin la nostra relació amb el passat no es tradueix en una simple rememoració apologètica de les víctimes de l'ahir, sinó en una responsabilitat política del nostre present: és com si la consciència política saltés per sobre dels segles per captar un moment del passat en què es reconeix, no tant per commemorar-lo, sinó per reanimar-lo, donar-li una vida nova i tractar de realitzar el que ens manca avui. D'aquesta manera, el passat il·luminat esdevé una força en el present i, per tant, història i política, rememoració i redempció esdevenen inseparables. El passat exigeix, parla directament, a través de les ruïnes desestimades en el marge, d'allò que fou possible; dit en altres termes: la memòria és vinculada a la responsabilitat de comprendre i lluitar políticament el present⁹.

Benjamin considera que la tarea de detenerse en el pasado y de despertar a los muertos es una función que le corresponde realizar al materialismo histórico «en el instante de un peligro»¹⁰ –nos dice en la tesis VI. El autor alemán, que acostumbra a ser oscuro y en ocasiones ambiguo, en esta tesis se muestra muy transparente al afirmar que el instante de peligro en el que se debe conocer el pasado para redimirlo se produce cuando la Historia pasa a «convertirse en instrumento de la clase dominante»¹¹. De forma magistral glosa el significado de la tesis Reyes Mate:

... no se puede conquistar lo que aquí se propone –dar vida a un pasado muerto- si no se da antes la batalla contra los que nos han hecho creer que el muerto muerto está y no hay nada que hacer. Ahora bien, si uno tiene respeto por los muertos, si no está dispuesto a que, tras la muerte física les sobrevenga también la insignificancia hermenéutica, que es como una segunda muerte, tiene que descubrir en el pasado la chispa de esperanza, es decir, tiene que buscar en el pasado la luz que dé sentido a lo que aparece inerte¹².

Pues bien, ahora nos encontramos en ese instante de peligro. La ideología dominante, que como ya habían anunciado Marx y Engels en la *Ideología alemana*, es siempre la ideología de la clase dominante¹³, se está apropiando del pasado, de la Historia, haciendo de ellos instrumentos privilegiados para la reproducción y la legitimación ideológica. Y el caso de Miguel Hernández es sólo un ejemplo.

Vivimos tiempos posmodernos en los que los hechos históricos, cuando no son entregados al olvido, regresan a nuestro presente mediatizados por el inconsciente de nuestra época, esto es, despolitizados y desideologizados. Y así regresa Miguel Hernández el año de su centenario, como un personaje a quien se le ha borrado la huella de lo político y lo ideológico, como acertadamente lo exponía Felipe Alcaraz en el número de enero de *Mundo Obrero*:

⁹ Fina BIRULÉS i BERTRÁN, «Nedar contra les ones. Memòria i política en Walter Benjamin», *Quaderns del memorial democràtic*, nº1 (2010) pág. 40. Disponible en internet (click [aquí](#)).

¹⁰ Walter BENJAMIN, «Tesis VI», *Op. cit.*, pág. 307.

¹¹ *Ibid.*, pág. 308.

¹² Reyes MATE, *Medianoche en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2009, pág. 120.

¹³ *Vid.* Karl MARX y Friedrich ENGELS, *La ideología alemana*, México, Cultura Popular, 1974, pág. 78.

Van a intentar por todos los medios digerir su figura, salvarla del “sectarismo de sus camaradas”. Porque en el fondo no quieren remediar su ausencia, sino trucidarla, ya que no pueden construir el olvido¹⁴.

O más recientemente publicaba Alcaraz en *Nuestra Bandera*:

... al intentar recuperar a Miguel Hernández como poeta “normal”, al margen de banderías, lo que realmente hace es reinterpretarlo, digerirlo, cambiar su sentido político y, por tanto, cambiar el auténtico contenido de sus libros fundamentales, aquellos que aportan su singularidad irrepetible¹⁵.

En efecto, la posmodernidad está celebrando su figura pasándola por el filtro de un neohumanismo que no busca sino desplazar lo político y lo ideológico de su biografía y de su producción literaria en virtud de lo humano. Lo político, lo ideológico, y aun lo social, se interpretan como un elemento accidental que nada implica en la *verdad* de la Historia. Lo esencial es la categoría de lo humano que desplaza –y aniquila– a todas las demás.

He tratado en otro lugar¹⁶ el fenómeno de la deshistorización que está padeciendo la figura Miguel Hernández en la celebración de su centenario. Desde las instituciones públicas y desde los diferentes aparatos ideológicos de Estado se está construyendo una imagen de Miguel Hernández totalmente desgajada de su concreta coyuntura histórica. Se descontextualiza su figura, se le neutraliza políticamente y, por consiguiente, se le vacía de significado. Se olvida su militancia y su compromiso político y, si acaso se hace alguna alusión o referencia, ésta queda encubierta tras palabras abstractas y grandilocuentes. Se dice que luchaba por una «causa noble» y que puso su escritura «ética y comprometida» al servicio de la «lucha por la civilización» y para “hacer resplandecer como fuego o llama la causa de la justicia»¹⁷. Pero en ningún lugar se dice que esa causa noble, que la causa de la justicia por la cual Miguel Hernández luchaba y por la cual murió, se llamaba comunismo.

Porque Miguel Hernández murió –lo dejaron morir, se suele decir, como eufemismo que enmascara la realidad de un asesinato diferido– sin traicionar sus ideas. Nunca renegó de su ideología y siempre se mantuvo firme en su compromiso político, aunque era consciente de que una simple entonación de arrepentimiento le hubiera bastado para salvar la vida. Otro insigne comunista, como fue Miguel Núñez, cuenta en sus memorias que, en el periodo en que compartió prisión con el poeta oriolano, se presentaron en el penal de Ocaña a visitar a Miguel Hernández un grupo de falangistas que le ofrecían su salvación a cambio de su conversión ideológica. Eran José María Cossío, para quien trabajó Miguel en la confección de la Enciclopedia taurina *Los toros*, y los escritores falangistas Ernesto Giménez Caballero y Dionisio Ridruejo. Cuenta Núñez en *La revolución y el deseo*, a partir del

¹⁴ Felipe ALCARAZ, «Resulta que el poeta Miguel Hernández era comunista», *Mundo Obrero*, n° 220 (enero de 2010), pág. 32.

¹⁵ Felipe ALCARAZ, «Resulta que Miguel Hernández era comunista», *Nuestra Bandera*, n° 224-225 (2010), pág. 38.

¹⁶ David BECERRA MAYOR, «Miguel Hernández en su radical historicidad», *Nuestra Bandera*, n° 224-225 (2010), págs. 131-146.

¹⁷ *Vid.*, por ejemplo, el dossier que *El País Semanal* le dedica a Miguel Hernández (n° 1745, 7 de marzo de 2010) y que analizo en mi artículo arriba citado.

testimonio del corneta que se encontraba en el despacho del Jefe de Servicios de la prisión, donde los falangistas recibieron a Miguel, los entresijos de la entrevista:

... en un momento de la conversación, Miguel cogió del brazo a Giménez Caballero, le llevó hasta la ventana que daba al patio de la prisión –coincidiendo con la hora de paseo de los presos- y le dijo: “Mira, Ernesto, estos son mis camaradas, con ellos he luchado, con ellos sufro la derrota, y con ellos me quedo, porque sin ellos no soy nada”¹⁸.

En ese momento, Miguel sabe que su dignidad no puede constituir moneda de cambio para lograr la libertad, porque, como él mismo les espeta, no es una puta barata¹⁹.

Pero lo que no logró el franquismo, esto es, el hacer renegar a Miguel Hernández de su ideología comunista y de su adhesión al bando republicano, lo han logrado nuestros tiempos posmodernos. Finalmente, y muy a su pesar, han convertido a Miguel Hernández en una puta barata haciéndole renegar de su militancia política. Porque, como decía Benjamin en la tesis XVI, por medio de una metáfora brillante, en el burdel del historicismo «el pasado (...) nos espera como una ramera dispuesta a decir lo que el visitante quiera oír»²⁰. Y el Miguel Hernández que nuestra posmodernidad ha construido espera a los historiadores como una puta de burdel dispuesta a ser penetrada y hacer lo que el visitante le ordene. Con ello, Miguel Hernández será construido según los parámetros ideológicos del capitalismo avanzado o posmoderno, y le harán decir lo que desde estos mismos parámetros quieren oír. Pero el historiador se introduce en la historia como quien penetra a la prostituta del burdel, esto es, con la falsa ilusión de poseerla pero sin llegar nunca a llenar su vacío. El crítico inglés Terry Eagleton lo expone el contenido de la tesis XVI del siguiente modo:

La historia homogénea (la historia que ha expulsado las huellas de la ruptura y la revolución) se parece a la ramera tanto en su disponibilidad inmediata como en su estéril vacío (...). [La ramera] es continuamente penetrada pero nunca violada, llenada sin cesar pero siempre vacía²¹.

Miguel Hernández, convertido en ramera del burdel del historicismo, es continuamente revisado y revisitado, pero siempre como un significante vacío, debido a la construcción de una figura a la que no logran llenar de significado e historicidad. En el burdel del historicismo, consiguientemente, el historiador volverá sobre el pasado tantas veces como desee pero nunca logrará aprehender su sentido. Y en este acto de convertir a Miguel Hernández en una ramera que espera su turno en el burdel de la Historia es donde se produce su segunda muerte, su muerte hermenéutica. Porque si bien no se ha condenado a Miguel Hernández al olvido, como sí ha sucedido con otros escritores y artistas antifascistas, sí ha padecido una insignificancia hermenéutica que consiste en borrarle su sentido político y social.

¹⁸ Miguel NÚÑEZ, *La revolución y el deseo*, Barcelona, Península/Atalaya, 2002, pág. 164.

¹⁹ Vid. David BECERRA MAYOR, «Miguel Hernández: la dignidad de la resistencia», en *La República y la cultura. Actas de las VII Jornadas sobre la cultura de la República española. Clandestinidad y resistencia*, Cervantes Virtual, Universidad de Alicante (en prensa).

²⁰ Reyes MATE, *Op. cit.*, pág. 250.

²¹ Terry EAGLETON, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998, págs. 79-80.

Nuestro compromiso consiste en acudir a la Historia no como quien acude a un burdel donde le espera con disposición la ramera, sino como quien acude a una cita con el pasado. Como dice Reyes Mate:

Benjamin propone la figura de la cita [para] sacar al pasado, a ese pasado de los vencidos, fuera del nicho en el que lo han colocado los que escriben historia para darle vida y voz propia. Ese pasado que ha desaparecido del mapa (...) es rescatado de su irrelevancia y puesto en el orden del día como tema mayor²².

A esta cita con Miguel Hernández estamos convocados si queremos evitar su segunda muerte. Una cita en la que el ángel de la Historia pueda detenerse a observar y recomponer los fragmentos; una cita en la que podamos reconstruir a Miguel Hernández, en la que podamos «articular el pasado históricamente»²³, una cita en la que sea posible devolverle a Miguel su significado, su sentido político, histórico y social.

Pero no basta con detenerse. La noción moderna del progreso, contra la que Benjamin arremete en sus tesis, prohibía mirar hacia atrás²⁴. En el pasaje bíblico protagonizado por Lot se cuenta que éste «recibe permiso de salir para salvarse de la destrucción de Sodoma y Gomorra con la condición de no mirar atrás ni pararse»²⁵; pero «su mujer miró hacia atrás y se convirtió en estatua de sal» (Gn, 19, 26). En nuestros tiempos posmodernos, sin embargo, no está prohibido mirar al pasado; y si decidimos detenernos en el camino y echar la vista atrás no corremos el riesgo, como la mujer de Lot, de convertirnos en estatua de sal. Al contrario, cuando el historiador vuelve sus ojos al pasado, lo que se convierte en sal no es él sino el pasado mismo. En tanto que estatua, el pasado se presenta homogéneo, fijo, inerte, sin movimiento; y en tanto que hecha de sal se presenta débil y endeble y, por ello, no resulta ni siquiera necesario que sople un viento huracanado para borrar las huellas de ruptura y revolución; bastaría con una simple brisa para destruirla, esparcir sus restos y tapar todas sus huellas. La lluvia de nuestros tiempos líquidos se encargaría de disolver los restos de sal de la estatua de la Historia.

Que el pasado se encuentre en esta coyuntura supone la constatación de que nos encontramos, efectivamente, en el instante de peligro; un instante de peligro que consiste en que la clase dominante y su ideología posmoderna está convirtiendo el pasado en un instrumento y se está apropiando de la Historia. Y, como habrá dicho el propio Benjamin, cuando esto ocurre «amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a sus propios receptores»²⁶. Nadie se encuentra a salvo. Si el enemigo vence, «ni los muertos estarán seguros»²⁷. Pero no sólo los muertos corren peligro, en este instante, de sufrir su insignificancia –su muerte-hermenéutica, como le sucede a Miguel Hernández. También nosotros, los receptores, debemos estar alerta. En primer lugar, porque –como se extrae de la tesis XII- «la emancipación del mundo no se mueve con promesas de felicidad para

²² Reyes MATE, *Op. cit.*, pág. 82.

²³ Walter BENJAMIN, Tesis VI, *Op. cit.*, pág. 307.

²⁴ Vid. Daniel H. CABRERA, “El atrás como fantasmagoría moderna”, *Anthropos* (“Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente”), n° 225 (2010), págs. 41-51.

²⁵ *Ibid.*, pág. 43.

²⁶ Walter BENJAMIN, Tesis VI, pág. 308.

²⁷ *Ibid.*, pág. 308.

nuestros nietos, sino con el recuerdo de los abuelos humillados»²⁸. O en voz de Terry Eagleton:

Las huellas de la memoria depositadas por la historia, no son sólo las de la *madeleine* de Proust, esa “tormenta en una taza de té, como lo ha llamado Irving Wohlfarth; son también aquellas de los antepasados esclavizados cuya memoria, nos recuerda Benjamin, tiene más posibilidades de llevarnos a la revuelta que nuestros sueños de nietos liberados²⁹.

Y añade:

Si fuéramos capaces de recordar nuestros antepasados, entonces seríamos capaces en un instante de conmoción de activar esa desagradable memoria cuando el momento esté maduro para ello, dinamitar la continuidad de la historia y crear ese espacio vacío en el cual las fuerzas de la tradición pueden congregarse para hacer añicos el presente. Este momento de conmoción será la revolución socialista³⁰.

Por otro lado, y para concluir, el instante de peligro también amenaza al presente, porque si quien murió físicamente corre el riesgo de morir por segunda vez, significa que el enemigo sigue vivo, anda suelto y que «ese enemigo no ha cesado de vencer»³¹. Hay que estar alerta.

²⁸ Reyes MATE, *Op. cit.*, pág. 199.

²⁹ Terry EAGLETON, *Op. cit.*, pág. 126.

³⁰ *Ibid.*, pág. 126.

³¹ Walter BENJAMIN, Tesis VI, pág. 308.

EL GOCE DEL OBJETO IDEOLÓGICO Y LA «ÉTICA» DEL DESEO

Luis Felip López-Espinosa

1.- La gélida pasión sadiana

Cuando el libertino sadiano dispone sus cuadros, nada queda más lejos de ellos, de sus maniobras, escenas y artefactos, que el insulso ajuar erótico y las técnicas de gabinete sexológico con que se equipa actualmente cualquier jovencita emancipada. Sade no se aplica como ésta en la garantía complaciente de una satisfacción tan banal como aquella que ofrecen las «cosas del sexo». Frente a ello, la implacable doctrina de sus filósofos-libertinos se encuentra en la línea del desapego propia de moralistas como La Rochefoucauld o Chamfort.

En su texto «Kant con Sade», Lacan se refiere a la obra de éste como un momento ético que precedió y abrió camino para la revolución teórica de Freud. En efecto, Sade habría dado los primeros pasos dentro de un nuevo continente ético que va a permitir a aquél, a la hora de enunciar su principio del placer, no tener siquiera que dar explicaciones sobre su posición diametralmente contraria a la ética clásica por la cual toda criatura tiende natural y espontáneamente hacia su bien. Pero respecto de esta subversión que abre Sade, Kant marca, con su *Crítica de la razón práctica*, el «punto de viraje»¹.

En efecto, la idea de que «se esté bien en el mal»² debe vencer primero el tópico de que «se esté bien en el bien», esto es en el bienestar. Aquí principio del placer se identifica con este modo de encontrarse bien en el «bien», esto es, *das Wohl*, que es a lo que Kant se opondrá terminantemente como objeto para su ley moral: «Ningún fenómeno puede arrogarse una relación constante con el placer. Ninguna ley pues de un bien tal puede enunciarse que definiese como voluntad al sujeto que la introduce en su práctica»³. Esto es, ninguna ley universal puede formularse que tenga por objeto *das Wohl*.

El bien sería por tanto imposible de legalizar, si no fuese porque de repente lo encontramos en otra forma: *das Gute*. He aquí el que sí será el objeto de la ley moral, esa ley moral «en mí» que Kant veneraba y que se formula en los términos de un imperativo categórico. *Das Gute* es por tanto el bien, y ello será gracias a que se opone a cualquier otro objeto y a sus bienes inciertos, *particulares y patológicos*.

El Bien carece por tanto de objeto, se formula cuando se ha suprimido toda objetividad fenoménica y encuentra una ley puramente significativa, enunciada como máxima universal. Máxima universal significa que dicha máxima debe valer para todos los casos: su prueba tiene que ser de razón, pura aunque práctica, de tal modo que esta máxima tiene que poder deducirse analíticamente.

¹ Jacques LACAN, «Kant con Sade», en *Escritos*, II, México, Siglo XXI, 1984, pág. 744.

² *Ibid.*, pág. 745

³ *Ibid.*

No obstante, y aquí reside lo provocador del texto de Lacan: en *La filosofía en el tocador* de Sade encontraremos teorizada, dentro del célebre panfleto que uno de los personajes introduce bajo el título «Franceses, un esfuerzo más si queréis ser republicanos», la máxima de un imperativo al goce que en su formulación como regla universal, resulta satisfacer los requisitos que Kant plantea como imprescindibles para la ley moral:

Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él⁴.

Una broma, diríamos; imposible concebir una sociedad que funcionase sobre este principio, que ya de por sí conllevaría el desorden, independientemente del hecho de que esta ley repugnaría a los individuos a un nivel práctico. Sin embargo, cualquier objeción de este orden caería en el terreno de lo que Kant designaba como «patológico», ya que el asunto es aquí el de encontrar una máxima universal. Y desde luego, si algo encontramos en la máxima sadiana, es justamente su universalidad unida a dicho rechazo de todo móvil patológico⁵.

En Sade se ha querido encontrar un trasunto de la racionalidad instrumental, achacada al lado malo de la Ilustración⁶. Pero esta racionalidad instrumental, ligada a la expansión de las fuerzas productivas en la era burguesa, ¿no se basa acaso en aquel principio con el que Heidegger de hecho condensaba toda su crítica a la «técnica», aquél terrible «todo funciona»?⁷ Y es que lo que realmente preocupaba a Heidegger de la técnica no era que fuese mal, que amenazase la supervivencia del propio planeta, ni todos esos lugares ya comunes: lo que realmente le preocupaba, era el modo en que la técnica nos posiciona en relación con la verdad. Frente a la funcionalidad técnica, perfectamente adecuada, «...habría que preguntar si la adecuación a su tiempo es la pauta de la 'verdad interna' de la acción humana»⁸. Pues bien, y desde luego sin ser un Heidegger, frente a este «todo funciona» Sade no propone nuevas «técnicas», nuevas «artes amatorias», nuevas sexologías. Su reflexión erótica es de hecho nula, y de este modo su pensamiento sobrepasa con aristocrática indiferencia toda funcionalidad *patológica* (y tanto es así, por cuanto que los cuadros que esboza son en buena parte y sin más, *irrealizables*).

El doble carácter de la Ley moral, esa bipolaridad por la cual exige de un lado la universalidad y por otro el rechazo de todo móvil patológico, no revelaría, retomando el texto de Lacan, sino el modo en que el sujeto queda escindido allí donde interviene sobre él el significante (se trata de la escisión entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado). En efecto, merced a esta escisión la Ley moral

⁴ *Ibid.*, págs. 747-48.

⁵ «...tiene la virtud de instaurar a la vez tanto ese rechazo radical de lo patológico, de todo miramiento manifestado a un bien, a una pasión, incluso a una compasión, o sea el rechazo por el que Kant libera el campo de la ley moral, como la forma de esa ley que es también su única sustancia, por cuanto la voluntad sólo se obliga a ella desestimando con su práctica toda razón que no sea de su máxima misma.» (*Ibid.*, pág. 749.)

⁶ Cfr. Max HORKHEIMER y Theodor W. ADORNO, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Akal, 2007, págs. 93-131.

⁷ Martin HEIDEGGER, «Entrevista del Spiegel», en *La autoafirmación de la Universidad alemana. El rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Madrid, Tecnos, 1989, pág. 70.

⁸ *Ibid.*, pág. 69.

se sitúa como una interpelación efectuada desde el Otro simbólico, con lo cual pone en evidencia su oposición respecto de una perspectiva de «monólogo interior» a partir de la cual dicha división del sujeto pretende mantenerse disimulada.⁹ Por tanto, en la máxima sadiana el sujeto de la enunciación es el Otro, «el Otro en cuanto libre»¹⁰, en su interpelación al sujeto del enunciado que deviene así instrumento del goce simbólico del Otro. A partir de esta máxima sadiana extraeremos lo que Lacan señala como el fantasma sadiano, que es esta posición de ser instrumentos apáticos del goce del Otro.

Por eso los relatos de Sade, lejos de excitarnos de un modo convencional, terminan por resultar en ese terreno, de una frialdad e indiferencia totales: no es extraño que Pierre Klossowski haya interpretado la filosofía de Sade como una «religión» invertida, la cual «lleva consigo una ascesis que es la de la reiteración *apática* de los actos»¹¹. Reiteración apática, ya que, si los libertinos se abandonan a todas las pasiones imaginables, es para hacerse insensibles a ellas. A mayor depravación, más insensibilidad; de manera que es preciso un grado mayor de excitación. Puesto que el clímax supone el fin de esa excitación, el insensible será capaz de absorber mayores cantidades de ésta. Los libertinos sadianos han llegado a un punto en el cual precisan de la destrucción y el crimen para alcanzar dicho estado de excitación. Esta insensibilidad es precisa por tanto para lograr su objetivo que es en primer término el de emular a la naturaleza –la naturaleza crea destruyendo, según exponen los libertinos en sus sistemas, y las destrucciones que los hombres provoquen no hacen sino acelerar este proceso creativo. La destrucción de las viejas formas es condición para crear lo nuevo, de modo que más brillante será dicha novedad cuanto más destrucción se pueda concentrar en el mismo punto, en el mismo eslabón de la cadena. Los libertinos emulan el ciego mecanicismo de la naturaleza, a partir de una pluralidad de prácticas negativas que jamás alcanzan a dibujar positivamente algo que se parezca lo más mínimo a un «proyecto». Lo cual no es baladí ya que en efecto, todo planteamiento político que busque la transformación de lo viejo y la producción de lo nuevo, debe resolverse en una posición puramente negativa (en el sentido más hegeliano del término) donde «lo nuevo» designará el espacio en blanco, motor de los pequeños y cotidianos procesos «patológicos» de la práctica revolucionaria.

Esto es lo que encontramos en los personajes libertinos que Sade presenta en sus textos, personajes cuyas perversiones cotidianas son puestas entre paréntesis como simples fracasos dentro de un camino que debe conducir a los fines últimos vagamente expuestos en sus sistemas («de derrota en derrota hasta la victoria final»). De algún modo, Sade presenta una ascética de la destrucción que busca endurecer al libertino por medio de la exposición perpetua a las pasiones, haciéndole alcanzar los más altos grados de ataraxia. El objetivo es que este hombre, en definitiva esclavo de sus pasiones, se deje llevar por estas hacia un mayor grado de ultraje que le acerque a lo que es el proyecto utópico de la filosofía libertina: la destrucción del propio cosmos, el ultraje a las propias leyes de la naturaleza.

⁹ Jacques LACAN, «Kant con Sade», *Op. cit.*, pág. 749.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 750.

¹¹ Pierre KLOSSOWSKI, *Sade mi prójimo*, Madrid, Arena, 2005, pág. 12.

Hay, debido a su aspiración a la destrucción cósmica como resultado de un clímax pasional, en el personaje del libertino una trágica aspiración al goce permanente (que es el goce del Otro, fantasma sadiano según la tesis de Lacan): por eso fantasea con el suplicio eterno, con una ejecución de sus víctimas lo más prolongada posible que consiga alargar ese instante orgiástico. Como no lo consigue, se ve obligado a buscarlo nuevamente pero no en la repetición del acto, sino en su *recomienzo* en el transcurso de una sucesiva búsqueda de excitaciones cada vez más fuertes, de saltos cualitativos que elevarían cada vez más ese movimiento ascensional frenado en el clímax.

Ahora bien, la posición del libertino es francamente trágica. ¿No sucede en los textos que cuando acaban de disertar sobre la destrucción del cosmos y se entregan a sus (previsibles) orgías, estos personajes resultan francamente decepcionantes (de lo cual ellos mismos se aperciben), tan cómodos y asentados en sus castillos y mazmorras así como en los placeres de las clases privilegiadas del Antiguo Régimen? En esa medida, si las teorías de estos libertinos que postulan la destrucción del orden y la creación de lo Nuevo son entendidas como llamados a la acción, los pequeños crímenes en que se concretan no alcanzan nunca las sublimes dimensiones de su proyecto, porque en definitiva no es posible el crimen contra la naturaleza. Así por ejemplo, se lamenta típicamente uno de ellos sobre

...la mediocridad de los crímenes cuyo poder me deja la naturaleza. En todo lo que hacemos no hay más que ídolos y criaturas ofendidas; pero la naturaleza no lo es; y es a ella a la que querría poder ultrajar; querría perturbar sus planes, contrarrestar su marcha, detener el curso de los astros, trastornar los globos que flotan en el espacio, destruir lo que la sirve, proteger lo que la perjudica, edificar lo que la irrita, insultarla, en una palabra, en sus obras, suspender todos sus grandes efectos; y no puedo conseguirlo¹².

La rebeldía del libertino conduce a una hiperactividad consecuencia de un *cul de sac* inevitable: el de la contradicción entre su condición privilegiada y el proyecto utópico que acaban esbozando, irrealizable como toda utopía, como todo sueño más o menos dorado de aquellos que tienen suficiente tiempo libre como para permitirse soñar aun con la abolición misma del orden social en cuya cúspide se encuentran. Es en su sueño dorado, en el cual los libertinos sadianos incurrían en la fantasía de un goce simbólico que trascienda toda frontera puramente patológica (todo *inmundo placer*). No se trata aquí de un fantasma casual: ¿no incurrir acaso el estalinismo en este mismo fantasma, al asumir la sumisión a un Otro simbólico respecto del cual somos simples agentes? ¿No generó el proyecto revolucionario una perversión propia, por la cual los sujetos concretos se convertían en instrumentos de goce de una Ley simbólica trascendente?¹³

Ahora bien, la solución no empieza reivindicando amigablemente un regreso a los individuos concretos, a lo patológico de un principio del placer que tiende (inevitablemente) a la homeostasis... ni mucho menos retomando valores

¹² Marqués de SADE, *Justine*, Madrid, Valdemar, 2003, págs. 574-575.

¹³ El esloveno Slavoj Žižek ha desarrollado esta posición en numerosos libros y artículos. Para este tema en concreto, resulta interesante referirse a su texto «Kant and Sade: The Ideal Couple», en *Lacanian ink* 13, Otoño de 1998, págs. 12-25, en <http://www.lacan.com/frameXIII2.htm>; traducción al castellano disponible en <http://es.geocities.com/zizekencastellano/artKantysade.htm>.

de un humanismo teórico o de un humanismo socialista con regusto a mercadotecnia post-eurocomunista¹⁴.

Frente a soluciones ideológicas tan recurrentes (al cabo, no hace falta profundizar en la teoría para lanzar una consigna política humanista, no por ello innecesaria, pero *ideológica* al fin y al cabo), quizás resultara mucho más productivo pensar que entre líneas de la obra de Sade aún funciona un mecanismo respecto del cual se pudiera tomar otras provechosas lecciones.

La enseñanza de Sade, tal vez fuese que para liberar al hombre es preciso comenzar por un pensamiento más allá de lo humano¹⁵. El *strip-tease* o la erótica de la jovencita, especie de amarillismo sexual, no son más que un juego a medias que desde lo humano (demasiado humano) juega con lo distinto, con el cambio, con lo nuevo sin atreverse nunca a traspasar la línea. Por tanto, manteniéndose en el terreno de los afectos, de los sentimientos, del humanitarismo incluso. En definitiva, la jovencita basa su goce en un juego perverso con la esperanza y con el temor. ¿Pero no fue de estos extremos de lo que nos liberó la Ilustración? Liberarnos de la esperanza y del temor fue el gran mérito de los materialistas dieciochescos (Holbach, La Mettrie...). Estos, cuando Descartes convirtió al Dios cristiano en el Dios de los filósofos, garante del conocimiento y por tanto callado, inmóvil, sin intervenir sobre las leyes del universo y sin «jugar a los dados»... no exclamaron como Pascal, ante el desencantamiento del cosmos y su alarmante despoblamiento de santos, ángeles, y demás figuras intermediarias de la acción divina ahora irrelevantes, que el silencio de los espacios infinitos resultase aterrador. Al contrario, lo que hizo la Ilustración fue afrontar este silencio y limitarse a comprenderlo. Sin esperanza ni temor, diría Spinoza¹⁶ y más tarde Sade¹⁷.

Mientras que mirando el mundo como lo haría la jovencita, contemplando embobados un mundo que no es sino reflejo de lo que nuestras pasiones tristes (esto es, impotentes) le asignan, nos condenaríamos a no ser capaces de pensar correctamente lo que es real y no requiere de nuestra ingenua compasión sino simplemente de un cálculo o de una teoría.

Para Sade, las pasiones son medios que alimentan la filosofía. De ahí la incómoda yuxtaposición, realmente elocuente, de cuadros eróticos y disertaciones filosóficas sobre los cuales se estructuran los textos sadianos. Lo que se nos dice es que la pasión conduce a la teoría, siempre y cuando se trate de una pasión ordenada, calculada al milímetro. Sade define la pasión al modo de Spinoza: «las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o

¹⁴ Dentro de la línea editorial marcada por el marxismo analítico, tenemos un ejemplo militante en un artículo de Joaquín MIRÁS en *Sin Permiso*: <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=2588>.

¹⁵ Esta es la posición ética del simbólico «proceso sin sujeto ni fines» althusseriano, que sólo puede ser retomado, naturalmente, desde un punto de vista crítico que asuma la recurrencia de una exterioridad interna («extimidad» en términos lacanianos) irreductible a dicho proceso. (Esta superación, laciana, es la que Žižek opone en las primeras páginas de su texto *El sublime objeto de la ideología*).

¹⁶ «Los afectos de la esperanza y el miedo no pueden ser buenos de por sí» (Baruch SPINOZA, *Ética*, III, Prop. XLVII, Madrid, Alianza, 1998, págs. 339.).

¹⁷ «...deja tus prejuicios, sé hombre, sé humano, sin llanto y sin esperanza» (Marqués de SADE, «Diálogo entre un sacerdote y un moribundo», en *Escritos filosóficos y políticos*, Barcelona, Grijalbo, 1979, págs. 43-43)

perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo...»¹⁸. Las pasiones o los afectos, son una determinación de la naturaleza sobre el individuo; la potencia de obrar tiene que ver en Sade con el uso y disposición de los cuerpos, con la productividad que se logre de ellos. A mayor productividad, es decir, potencia de obrar, mayor alegría (Spinoza también). Sade traza por tanto, a través del crimen (conviene no olvidar este extremo) una práctica filosófica que, en su anti-espontaneísmo y en su valorización de lo colectivo, constituye la reivindicación de aquellas pasiones alegres que incrementan nuestra potencia de obrar. Ahora bien, estas pasiones alegres se definen en términos de potencia, no de «interioridad» o de «subjetividad»: no es una pasión «humanizada», por eso le vienen como un guante los grabados con que se ilustran sus obras, y que muestran sobre los cuerpos apilados como castillos de naipes, en los rostros unas leves sonrisas tan impasibles como aquellas que caracterizaban la antigua estatuaría etrusca. Se trata del rostro de la gélida pasión sadiana. Lejos de constituir un atentado a las libertades individuales, esta negación de la «interioridad» respecto de la puesta en valor de las organizaciones colectivas, supone más bien una crítica del *laissez faire* romántico y burgués, contracara inseparable de la pretensión burguesa del desarrollo de las fuerzas productivas en el marco de una sociedad disciplinaria. Sade se muestra en ello radicalmente anti-burgués: no es extraño cuando se ha pasado por las prisiones tanto del Antiguo Régimen como del nuevo, y sobre todo cuando el nuevo régimen le ha condenado no con vistas a su «indecencia» manifiesta, sino a su «interioridad», su «psicología» elevada al grado de trastorno mental.

Y es en el marco de aquel incremento de la potencia de obrar, que pasa a través (*y más allá*) de la naciente sociedad burguesa, donde tiene sentido el cálculo de la ley sadiana, del ritual y del reglamento. Las normas que gobiernan los castillos y abadías de los libertinos, son imprescindibles para encauzar el movimiento de las pasiones a través de su subversión. El orden existe (¡vaya paradoja en un espinozista!) únicamente para ser subvertido; dicha subversión permite asimismo administrar castigos que son igualmente criminales y contrarios a la propia ley (¿no es este el mismo goce que extraen los partidarios de la pena de muerte?). Pero las subversiones se encadenan en un orden progresivo, fundado sobre el olvido del pasado, puesto que no conciben la repetición sino que se inscriben en un movimiento continuo que únicamente se *recomienza* o retoma. Que se retome el proceso, y que en cambio se evite la simple repetición de los cuadros, no tiene que ver tan sólo con la necesidad de dotar de algún tipo de hilación al relato; tiene que ver con la intercambiabilidad de los actos en sí mismos, que carecen de toda relevancia si se los extrae del preciso contexto (narrativo o filosófico) en que se enmarcan. Por eso el libertino no encuentra ningún consuelo en recordar sus crímenes pasados, lo único que hace con ellos es instrumentalizarlos, en la forma del relato, para inspirar pasiones nuevas; por consiguiente se impone la inventiva. Ya lo decía Saint-Just: «los que hacen las revoluciones en el mundo, los que quieren hacer el bien, sólo deben dormir en la tumba»¹⁹.

¹⁸ Baruch SPINOZA, *Ética*, *Op. cit.*, III, Def. III, pág. 193.

¹⁹ Louis Antoine de SAINT-JUST, «Sobre la necesidad de declarar el gobierno revolucionario hasta la paz», en *La libertad pasó como una tormenta. Textos del periodo de la Revolución Democrática Popular*, Madrid, El Viejo Topo, 2006, pág. 122.

¿Se podría concluir por tanto que Sade sea una especie de explotador «neoliberal» *avant la lettre*? ¿Sería un stajanovista de las pasiones? ¿Debemos seguir leyéndolo, en la línea de los frankfurtianos, como la «verdad» oculta, como el crimen entre líneas, que envuelven los mitos emancipadores de la modernidad y de la Ilustración? ¿Lo arrojamos al mismo cesto al que arrojamos al sujeto moderno? Sin embargo, cuando la ideología dominante se basa bien al contrario en la reivindicación anti-ilustrada de la «finitud humana» (hermenéuticas, acabamiento de los «metarrelatos», postmodernismos, postmarxismos y post-etcéteras) y en la proliferación de particularismos culturalistas... cuando ante la «crisis ecológica» se acude a la crítica moral del prometeísmo humano, al tiempo que ante la «crisis financiera» se discuten soluciones en la opacidad de las altas esferas políticas... la Ilustración que nos ofrece el mismísimo Sade nos proporciona aun en la pintura de sus excesos la clave para un optimismo de la voluntad que busca la construcción de lo universal a través de lo colectivo. Si fantasea con los extremos del crimen, es porque nos muestra la fuerza de los afectos y la omnipotencia de la práctica. Ya Spinoza escribió que «nadie sabe lo que puede un cuerpo». A día de hoy, sus extremos todavía están por ver.

Por esto también, porque se trata de recuperar la Ilustración, decir *Kant con Sade* no significa ni mucho menos declararle con saña la guerra al kantismo, como algunos pudieran interpretarlo. Al contrario: desvelar el fantasma sadiano en su relación con la Ley moral de Kant, bien pudiera ser el único modo de escrutar las luces y sombras de la Ilustración con el objeto de rastrear el hilo subterráneo del proyecto moderno de la emancipación. ¿Y no es Sade una de nuestras mejores cartas, si en su obra encontramos no solamente un análisis de la práctica materialista, sino también el planteamiento manifiestamente culpable de una fantasía (el goce del Otro) que es propiamente la fantasía en la que se apoya la modernidad burguesa en sus alas reaccionaria y revolucionaria? Puesto que en efecto, el goce simbólico (el goce que se extrae necesariamente del acceso a lo simbólico, y que nos impulsa a dar este paso) constituye, como veremos, el elemento inseparable del mecanismo de una función social que solamente pudo empezar a entereverse en el mismo estadio en que para entender la realidad, y para salvar el proyecto revolucionario e ilustrado en contra de su propia tentación de sucumbir a la perversión (*somos agentes de una elevada necesidad histórica...*), se tuvo que inventar un nuevo concepto, el concepto de *ideología*.

Daremos un rodeo a través de la novela negra, para encuadrar dicho concepto en su relación con el deseo y el goce.

2.- Marlowe, crítico de la ideología

Soy un romántico, Bernie. Oigo llantos en la noche, y voy a ver qué sucede. De esa forma no se gana un céntimo. Usted tiene sentido, cierra las ventanas y le da más potencia al aparato de televisión. O pisa el acelerador y sale de allí. Apártese de las dificultades de los demás. Todo lo que se consigue es embarrarse. La última vez que vi a Terry Lennox tomamos una taza de café juntos, que hice yo mismo en mi casa, y fumamos un cigarrillo. Así que cuando me enteré de que había muerto, me fui a la cocina, hice café, serví una taza para él y le encendí un cigarrillo, y cuando el café estuvo frío y el cigarrillo consumido, le di las buenas noches. De esa forma no se hace dinero. Usted no lo haría. Por eso es un buen

poli, y yo soy un detective privado. Eileen Wade estaba preocupada por su marido, así que salí, le busqué y le llevé a casa. Otra vez, él tiene dificultades y me llama; fui y me lo encontré tumbado en el césped, le recogí y le llevé a la cama, y no gané un céntimo. No hay porcentaje alguno. No hay nada, excepto que algunas veces me golpean o me ponen en la sombra, o me amenaza algún tipo de dinero (...). Pero nada de dinero, ni un céntimo. Tengo un billete de cinco mil dólares en la caja fuerte, pero nunca gastaré ni un céntimo de él. Porque había algo raro en la forma que lo recibí. Al principio jugaba un poquito con él, y aun ahora lo saco de cuando en cuando para mirarlo. Y eso es todo..., ni un céntimo para poder gastar²⁰.

Más allá del simple relato de nuestros mitos contemporáneos, lo interesante sería estudiar la manera en que el detective ha pasado a ocupar de hecho un lugar en tal mitología y por qué es una figura con la cual nos resulta tan fácil identificarnos. Incluso merecería la pena plantearse por qué resulta tan tentador parodiar, imitar incluso los *tics* de los personajes y la ambientación característica de la vieja y buena novela de serie negra: deberíamos ser capaces de preguntarnos por qué todo esto aún lo sentimos como propio.

Acerca de la ya universal figura del detective, Raymond Chandler, alumno aventajado de Dashiell Hammett, nos proporciona en un su correspondencia (carta a James Sandoe de 12 de mayo de 1949) algunas pistas que podrían encaminarnos:

Lo importante es que el detective exista completo y entero y que no lo modifique nada de lo que sucede; en tanto detective, está fuera de la historia y por encima de ella, y siempre lo estará. Es por eso que nunca se queda con la chica, nunca se casa, nunca tiene vida privada salvo en la medida en que debe comer y dormir y tener un lugar donde guardar la ropa. Su fuerza moral e intelectual es que no recibe nada más que su paga, a cambio de la cual protegerá al inocente y destruirá al malvado, y el hecho de que debe hacerlo mientras gana un magro salario en un mundo corrupto es lo que lo mantiene aparte. Un rico ocioso no tiene nada que perder salvo su dignidad; el profesional está sujeto a todas las presiones de una civilización urbana y debe elevarse por encima de ellas para hacer su trabajo. En ocasiones quebrantará la ley, porque él representa a la justicia y no a la ley. Puede ser herido o engañado, porque es humano; en una extrema necesidad puede llegar a matar. Pero no hace nada por sí mismo. Obviamente, esta clase de detective no existe en la vida real. El detective privado de la vida real es un mezquino pequeño juez de la Agencia Burns, o un pistolero sin más personalidad que una cachiporra, o bien un picapleitos o un embaucador de éxito. Tiene más o menos tanta estatura moral como un cartel de tráfico.

La novela policiaca no es y nunca será una «novela sobre un detective». El detective entra sólo como catalizador. Y sale exactamente como era antes de entrar²¹.

El detective no tiene verdaderamente historia²². Naturalmente que le suceden cosas. Pero estas anécdotas no nos permiten hablar exactamente de una historia que atraviese al detective. El detective entra de una pieza, interviene sobre un estado de cosas, y sale de la situación del mismo modo en que entró. El «detective» no es un personaje, es una intervención, un modo de práctica. Nos hallamos ante

²⁰ Raymond CHANDLER, «El largo adiós», en *Obras selectas*, Barcelona, Carroggio, 1974, págs. 938-939.

²¹ Raymond CHANDLER, *El simple arte de escribir*, Barcelona, Emecé, 2004, págs. 146-147.

²² «La filosofía no tiene verdaderamente historia» (Louis ALTHUSSER, «Lenin y la filosofía», en *La soledad de Maquiavelo*, Madrid, Akal, 2008, pág. 136).

un «sujeto» (que más bien deberíamos llamar *proceso*)²³ literario con tendencia al estereotipo y al cliché. En el universo psicológico-psicologizante-psicologizado sobre el cual actúa, él se mantiene al margen como un vacío carente de subjetividad. Que el detective parezca humano, que tenga sentimientos, no excluye esta otra cuestión: la de que carece de psicología, la de que nada cambia en su «interior», en la «intimidad privada» de su «conciencia»; viola con ello la regla más elemental del género literario que se llama novela (y que no es otra que la regla de que su protagonista, a diferencia del de un relato corto, *debe transformarse* en el curso de la narración). Si esto es así, entonces ¿qué es el detective? En el fondo, un crítico de la ideología: alguien que interviene a distancia para desmontar las ficciones que articulan un estado de cosas dado. Y como figura literaria, un crítico de la ideología burguesa en la medida en que cuestiona una de sus más augustas instituciones culturales: la novela (y más en especial el relato psicológico).

Ahora bien, el detective no queda fuera del mundo, aunque se mantenga al margen. Existe un vínculo profundo con lo real, si bien esta relación que el detective establece con el mundo es fundamentalmente económica (el detective es ante todo un «profesional») y toda implicación «personal» queda supeditada a esta «determinación en última instancia» por la economía. Más allá de cualquier discurso moral, es la naturaleza económica del contrato que ha establecido con la realidad (el mismo contrato que hemos establecido todos y cada uno de nosotros) lo que le permite precisamente mantenerse en una posición materialista, «sin contarse cuentos»,²⁴ y sin dejarse embaucar por los seductores encantos de la ideología. Se ha hablado abundantemente, en tiempos más propicios para ello, del instinto de clase; aquí reside el asunto: no se contempla el mundo del mismo modo siendo por ejemplo un esteta (cuando los había: ahora en su mayoría han venido a ser sustituidos por gente que reconoce con mayor franqueza vivir del cuento y poco más), que siendo un trabajador o simplemente alguien consciente de la realidad del trabajo asalariado.

Philip Marlowe no es un sujeto como todos los demás, y si al final ha de resultarnos entrañable no será por sus propios atributos personales cuanto por la falta subjetiva que lo atraviesa (como nos atraviesa a todos nosotros). Y su falta subjetiva, supone una implacable cordura, aquella que tiene que ver con su incapacidad para dejarse implicar ingenuamente por la situación. Desde esta posición, Marlowe ejerce una constante crítica de la ideología, una labor reflexiva que lo distancia respecto de sus certezas inmediatas: él se mantiene en «la nada filosófica», en «el vacío de una distancia tomada»²⁵.

3. Capitalismo y pulsión en *El halcón maltés*

Para tomar en cuenta este distanciamiento crítico, pasemos al grandioso final de *El halcón maltés* en la versión cinematográfica de John Huston de 1941,

²³ Cfr. Louis ALTHUSSER, «Observación sobre una categoría: “proceso sin Sujeto ni Fin(es)”», en *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, Madrid, Siglo XXI, 1974, págs. 73-81.

²⁴ Louis ALTHUSSER, «La única tradición materialista», *Youkali*, nº 4, Diciembre 2007, pág. 154, en <http://www.youkali.net/youkali4d%20Althusser%20launicatradicionmaterialista.pdf>.

²⁵ Louis ALTHUSSER, «Lenin y la filosofía», en *La soledad de Maquiavelo*, Madrid, Akal, 2008, pág. 141.

basada en la novela homónima de Hammett. Bogart, en el papel del detective Sam Spade, trae por fin el halcón, ese oscuro objeto de deseo que ha causado la muerte a cuantos han creído ver más allá de la capa de barniz que lo disfraza. Se respira la fascinación en todas las miradas; pero Sam está tranquilo. «Cairo y la muchacha se aproximaron a la mesa, colocándose cada uno al lado del gordo. Spade se quedó un poco más atrás, para poder vigilar al muchacho y al grupo al mismo tiempo»²⁶, dice la novela. Sam, preparado para entrar en acción si es necesario, observa la situación desde una distancia medida. Con la misma tranquilidad que mantiene en el momento en que Gutman, mientras levanta con una navaja la capa de barniz, descubre que se encuentra ante una falsificación y comienza a acuchillar frenéticamente la estatuilla. Pero no se trata simplemente de tranquilidad: «La cara de Spade se cubrió de sombras»,²⁷ escribe Hammett. Gutman puede entrar en un estallido de risa histérica, puede encogerse de hombros en su derrota y sonreír alegremente pese a todo (es el toque que John Huston sabe captar en la película: la misma poética, la risa de los derrotados que encontraremos en *El tesoro de Sierra Madre*). Pero la reacción de Sam-Bogart es otra, en ella no escribe Hammett la pulsión de muerte que se deja traslucir a través de la pasión aventurera o de la carcajada de los vencidos. Tres personas han muerto en esos días, entre ellos su compañero, por culpa de una pasión desmedida por ese objeto. Pero Sam está tan tranquilo como lo estará minutos más tarde cuando decida entregar a Brigid a la policía: «no quiero hacer el tonto por ti»²⁸.

Es muy fácil volverse loco por ti (...). Pero no sé si eso vale algo. Eso le pasa a todo el mundo. Mas supongamos que te quiero. ¿Qué hay con eso? Tal vez deje de quererte el mes que viene. Eso me ha pasado muchas veces, cuando me duró el mismo tiempo. Y entonces, ¿qué? Entonces pensaré que fui un imbécil. Y si hago lo que me pides y me meten en la cárcel, entonces estaría seguro de que me porté como un imbécil. Si te entrego a la Policía sufriré como el demonio, pasaré algunas noches endiabladas, pero eso se irá con el tiempo... -la tomó por los hombros y la empujó hacia atrás, inclinándose sobre ella-. Si eso no significa nada para ti, olvídale y te diré eso: no quiero, porque todo en mi ser desea hacerlo, desea mandar al diablo las consecuencias y hacer lo que me pides..., y porque..., ¡maldita seas!..., porque has contado con que yo haría lo mismo que los otros han hecho por ti»²⁹.

Lo mismo que los otros han hecho, él no lo hará. Esta conclusión es llevada al extremo en la película, en esa escena final en la que ella desaparece por el ascensor escoltada por la pareja de policías bajo la melancólica mirada de Bogart, halcón en mano. En el final de la película de Huston, Bogart es quien porta el halcón. En efecto es una réplica de plomo...y justo ahí encontramos el verdadero heroísmo de Sam Spade, el único capaz de apropiarse conscientemente de este objeto, que no es sino el mismo vacío causa del deseo. Como tal, el halcón es fuente de una angustia insoportable: «tengo miedo de tocarlo, salvo para entregárselo directamente a otro»,³⁰ dice Brigid aunque por supuesto no sepa lo que está diciendo. La situación resulta análoga a los relatos de caballerías en los cuales un potente artefacto (una espada, una lanza, etcétera) solamente puede ser empuñado por un individuo excepcionalmente «puro» o excepcionalmente inconsciente, individuo cuya única cualidad es justamente esa, la de encontrarse inmunizado ante la eficacia

²⁶ Dashiell HAMMETT, «El halcón maltés», en *Obras selectas*, Barcelona, Carroggio, 1973, pág. 582.

²⁷ *Ibid.*, pág. 582.

²⁸ *Ibid.*, pág. 594.

²⁹ *Ibid.*, pág. 596.

³⁰ *Ibid.*, pág. 443.

performativa de aquella superstición, y ante las subsecuentes consecuencias de renuncia y culpa que ella provoca y que inhiben toda transformación real de la situación. Es así como actúa Sam, verdadero crítico de la ideología e inmune a los efectos de ésta.

Lo verdaderamente inquietante del halcón, no es que por él hayan muerto tantos: esto no remite más que a la simple integridad física. Lo inquietante reside en que el halcón sea humo, entonces reconocemos el vacío que se encuentra en el centro de ese movimiento idiota que pone a todos los personajes a rebuscar continuamente durante la película... a excepción de Sam, que actúa en otro plano, *en el análisis de las relaciones sociales* en torno al halcón y no en la búsqueda ingenua del halcón en sí mismo. Esta diferencia de punto de vista es lo que hará que en el momento en el que el objeto se disuelva y todos intenten recomponer el asunto como si nada hubiese pasado (Gutman y Cairo reemprendiendo su empresa, Brigid tratando de poner a Sam de su parte), el detective sea el único que se mantenga afuera, en el vacío mismo.

De este modo, *Sam-Bogart sigue aquél imperativo ético formulado por Lacan: no cedas en tu deseo: «Propongo que de la única cosa de la que se puede ser culpable, al menos en la perspectiva analítica, es de haber cedido en su deseo»*³¹.

Que no tiene que ver solamente con el reconocimiento del deseo que existe, sino también con mantener la posición del que desea.

Si el análisis tiene un sentido, el deseo no es más que lo que sostiene el tema inconsciente, la articulación propia de lo que nos hace arraigarnos en un destino particular, el cual exige con insistencia que la deuda sea pagada y vuelve, retorna, nos remite siempre a cierto surco, al surco de lo que es propiamente nuestro asunto³².

¿No nos recuerdan estas líneas el núcleo de la ética spinozista: *el deseo es la esencia misma del hombre?* «No cedas en tu deseo», significa en definitiva que persistas como sujeto deseante y que sobre todo no cedas a la satisfacción (al soborno de «tu propio bien»). Que persistas por tanto en una «esencia», en un núcleo duro de tu ser: en un real que siempre resiste y retorna (como un destino), el real de tu deseo.

El arroyuelo donde se sitúa el deseo no es solamente la modulación de la cadena significativa, sino lo que corre por debajo de ella, que es hablando estrictamente lo que somos y también lo que no somos, nuestro ser y nuestro no-ser –lo que en el acto es significado, pasa de un significante a otro en la cadena, bajo todas las significaciones.³³

La satisfacción a la que no hay que ceder, es la satisfacción burguesa de encontrar el bien (donde cabe la pretensión de encontrar en el análisis algo análogo a lo que ofrecen las terapias *psi*: encontrar en él la seguridad, el bienestar, el confort de una adecuada salud mental...)³⁴ Ni mucho menos debe el

³¹ Jacques LACAN, *El seminario, Libro 7. La ética del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1990, pág. 379.

³² *Ibid.*, pág. 380.

³³ *Ibid.*, pág. 382.

³⁴ «Cuando se articuló, en línea recta con la experiencia freudiana, la dialéctica de la demanda, de la necesidad y del deseo, ¿es acaso sostenible reducir el éxito del análisis a una posición de confort individual, vinculada a esa función con toda seguridad fundada y legítima que podemos llamar el servicio de los bienes? –bienes privados, bienes de la familia, bienes de la casa, y también otros bienes que nos solicitan, bienes de la profesión, del oficio, de la ciudad» (*Ibid.*, pág. 361).

psicoanálisis traer el bien: eso era lo que pensaba Freud (con la ingenuidad de quien ha infravalorado el poder terapéutico de aquellos a quienes Lacan llamaba los «dentistas») con su comentario «no saben que les traemos la peste» en su viaje a los EEUU en 1909.

Pues en efecto,

El movimiento en el que es arrastrado el mundo en que vivimos al promover hasta sus últimas consecuencias el ordenamiento universal del servicio de los bienes, implica una amputación, sacrificios, a saber, ese estilo de puritanismo en la relación con el deseo que se instauró históricamente³⁵.

Pero atención, porque en las condiciones del aventurero mundo de la acumulación capitalista, esta satisfacción no consiste ya en conformarse sino en *afanarse*: conformarse pudiera valer para el atesorador, afanarse es la exigencia que afronta el capitalista –y como decía Marx, «mientras el atesorador no es más que el capitalista insensato, el capitalista es el atesorador racional»³⁶. Entiéndase la inversión de nuestras certezas al respecto: la vía del sexo y del crimen no es en ningún momento la de la subversión del poder frente al deseo, sino, y esta es la gran enseñanza del psicoanálisis, *todo lo contrario*: la verdadera traición al deseo es continuar disfrutando de los bienes («calidad de vida», «sexualidad sana», etcétera), todo lo cual es condición indispensable para poder plantarnos cada santo día y a nuestro pesar cómo no, en nuestro puesto de trabajo. «*Continúen trabajando. Que el trabajo no se detenga. (...) La moral del poder, del servicio de los bienes, es –En cuanto a los deseos, pueden ustedes esperar sentados*»³⁷. Por eso, porque la claudicación respecto del deseo viene dada por este sumiso disfrute de los bienes, es por lo que la satisfacción para Sam Spade habría sido «mandar al diablo las consecuencias y hacer lo que me pides»; lo cual no sería sino la vía acostumbrada, la de aquello que todos los demás hombres han hecho por Brigid, y que tantos otros seguirán haciendo por otros tantos al precio de traicionar su propia vía. Naturalmente que esa traición produce la culpa, y ésta la reincidencia. Frente a ello, Sam hace lo que nadie fue capaz de hacer: entregar a Brigid a la policía es la única forma de interrumpir el ritmo compulsivo de las repeticiones y de ese modo poder continuar. La escena final de la película, sigue casi al pie de la letra las indicaciones de Lacan:

Algo se juega alrededor de la traición cuando se la tolera, cuando, impulsado por la idea del bien –entiendo del bien de quien ha traicionado en ese momento–, se cede al punto de reducir sus propias pretensiones y decirse –Pues bien, ya que es así renunciemos a nuestra perspectiva, ninguno de los dos, pero sin duda tampoco yo, vale más, volvamos a entrar en la vía ordinaria. Ahí, pueden estar seguros de que se encuentra la estructura que se llama *ceder en su deseo*³⁸.

Igual que sucede con Brigid, era preciso detener a Gutman antes de que reemprendiese la búsqueda, para así evitar la repetición y por fin arrojar al foso de la historia aquel obscuro halcón de oro y piedras preciosas, dejando únicamente por verdadero un pájaro negro sin ningún valor o, más todavía, *materialización del valor ausente*.

³⁵ *Ibid.*, pág. 362.

³⁶ Karl MARX, *El capital*, Madrid, Siglo XXI, 1975, libro I, volumen 1, pág. 187.

³⁷ Jacques LACAN, *Op. cit.*, pág. 375.

³⁸ *Ibid.*, págs. 381-82.

La inversa, la forma mistificada que asume este objeto nulo, puede encontrarse en el artefacto típico en el cine de terror. Por ejemplo, el cubo de *Hellraiser* (Clive Barker, 1987), que aparece como la puerta hacia un universo de goce y destrucción inimaginables. Pero frente a la posición aún crítica del *thriller* policiaco, la película de terror se recrea en su propio mecanismo ideológico y conduce naturalmente a la afirmación de la compulsión estúpida y autodestructiva de gozar, concluyendo por lo general en alguna suerte de «profundo» y enigmático final en el que nada queda desvelado y las promesas inherentes al artefacto se mantienen en pie (aguardando posiblemente la enésima secuela).

Frente a esta tentación, el fin último de la estructura ética formulada en los términos de «no ceder en su deseo», es por tanto vaciar el objeto de todo rastro de bien: en definitiva, deshacerlo como catalizador del goce (*jouissance*) que se define en última instancia y en lo que a nuestro análisis respecta, como goce capitalista. He aquí una de las claves del problema, por cuanto que el capital se pone en marcha a partir del ansia que estos personajes del lumpen, prototipos del «ciudadano» burgués aventurero y emprendedor, tienen del exceso de goce que promueve en este caso la estatuilla, convertida en imagen del fetiche capitalista: en resumidas cuentas, del *plusvalor*. Si algo hace aquí el detective, es destruir estepreciado bien a cuyo servicio se inmola el verdadero deseo. Anulando el goce, Sam logra redimir el deseo, pues el goce «es el objeto, el bien, que se paga por la satisfacción del deseo»³⁹.

Aquí vemos cómo la crítica de la ideología consiste en posicionar en falta un determinado artefacto o aparato ideológico. Y que esta posición en falta, se lleva a cabo desmontando su capacidad para vehicular un goce subjetivo⁴⁰.

El final de *El halcón maltés* persiste por tanto en este vaciado, en esta realización de la falta como causa motriz del deseo, fiel al principio de Chandler de que el detective sale de la historia tan vacío como entró. El halcón, objeto vacío por excelencia (imagen del *objeto a* lacaniano, resto real que opera como objeto-causa del deseo), se convierte entonces en no otra cosa que la materialización de la falta y en ese sentido, por decirlo con las palabras finales de Sam-Bogart, en «el material del que están hechos los sueños». Y lo que es más: si el deseo se fundamenta en la falta, ¿no es el deseo, acaso, este vacío desprovisto de objeto (este *objeto a*) que se debe identificar con el Bien de la Ley moral kantiana?

Una vez que entendemos el papel crítico (crítica de la ideología, demarcación de líneas entre los conocimientos verdaderos y las representaciones imaginarias) que lleva a cabo el detective sobre la sociedad, comprenderemos que esta intervención no es sino un episodio más dentro de una lucha continua, ininterrumpida, por redefinir las categorías estructurantes que conforman la «realidad» (entendida esta como un objeto imaginario, constituido a partir de una serie de aparatos que operan por medio de la ideología). Una realidad, ideológica,

³⁹ *Ibid.*, pág. 383.

⁴⁰ «...el verdadero objeto de la ideología es la actitud que exige, la congruencia de la forma ideológica, el hecho de que “continuemos caminando lo más derecho posible en una sola dirección”; las razones positivas que la ideología da para justificar esta demanda –hacer que obedezcamos la forma ideológica– figuran únicamente para encubrir este hecho: es decir, para encubrir el plus-de-goce propio de la forma ideológica en cuanto tal» (Slavoj ŽIŽEK, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2007, pág. 120.)

que da forma a los hechos. «La ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia»⁴¹. Este es el modo como, y esto es lo más importante a tener en cuenta aquí, la ideología lleva a cabo una tarea imprescindible para la *reproducción de las relaciones de producción*⁴². La desmistificación del mecanismo de reconocimiento ideológico se consigue en la película cuando el halcón es *vaciado* de tal modo que se priva de sustento material a una determinada representación de las relaciones sociales al modo de la depredación y la competencia salvaje en busca del mito del millón de dólares. Esta desmistificación es un caso más de una lucha ideológica que transformando todo el campo de lo imaginario, aquél donde tienen lugar las identificaciones, las simpatías, los enamoramientos... trata la naturaleza de las relaciones sociales de producción. De modo que cuando ponemos en cuestión, como buenos detectives, el egoísmo individualista y la traición del deseo por causa de la compulsión de repetición, estamos combatiendo las mismísimas relaciones sociales de explotación en una sociedad capitalista.

Así las cosas, hay no obstante una curiosa diferencia entre el final de la película de Huston y el final que relata Hammett. En la novela, antes de que pudieran detener a la banda, el optimista Gutman ha recibido su previsible ración de plomo a manos del joven sicario (es el único pago que puedes esperar cuando te internas crédulamente por el lado más sucio de la acumulación capitalista). En la novela, Sam regresa a su oficina el lunes siguiente sobre las nueve de la mañana. Allí charla alegremente con su secretaria, pobre infeliz demasiado impresionada por lo que ha sucedido. El final es la secretaria anunciando a la viuda del compañero de Sam, con la cual éste había mantenido un *affair*.

Este segundo final, el de Hammett, realmente resulta inconcebible por el abrupto cambio de ritmo que introduce y porque de hecho parece no venir a cuento. Es natural que la versión cinematográfica lo omitiese. ¿Realmente era necesario tras aquella larga y colosal despedida? Lo que este final hace, no es más que señalar el modo en que la falta es suturada estúpidamente «a la luz» del día después, en el Termidor de la cotidianidad, en el más de lo mismo, en la repetición del ciclo compulsivo del trabajo... en todas las cosas que traicionan la transformación y el cambio que hubiéramos querido. Lo que Sam hace en el final de la novela, es justamente lo que Gutman hace en el final de la película (encogerse de hombros y seguir trabajando como si tal cosa); de modo que es aquél quien pasa a ocupar el lugar de éste, el lugar del profesional que continúa con su empresa.

Lo que de esta manera hace Hammett, es traicionar su propio deseo: ceder a la compulsión de repetir el comienzo del libro de manera que en general, pueda parecernos que en la historia simplemente *no ha pasado nada*. Tras señalarnos cómo funciona el mecanismo del deseo, nos muestra en la práctica (en su propia flaqueza) el modo en que es traicionado por el mundo en que vive.

Y por este procedimiento, Hammett nos descubre la contradicción ideológica de la novela negra.

⁴¹ Louis ALTHUSSER, «Ideología y Aparatos ideológicos de Estado», en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, pág. 43.

⁴² *Ibid.*, págs. 29-32.

4. La contradicción ideológica de la novela negra

Recapitulando, en la novela negra hemos hallado:

1. Una intervención ahistórica (la intervención del detective o investigador).
2. Una crítica de las relaciones sociales de producción, por medio del cuestionamiento de la ideología dominante⁴³, aunque sea en un plano local.
3. Todo ello llevado a cabo por parte de un aparato («detective privado») ligado al Aparato de Estado, pero separado por su carácter privado y por sus contradicciones de clase internas (su distanciamiento en tanto que empleado a sueldo –miembro de una «nueva clase media» ligada a los intereses del capital–que sin embargo tiene «ideas propias», es decir que participa en cierto grado de una ideología distinta de la ideología dominante).

El tercer punto nos remite pues al carácter de clase del detective. No es extraño que la edad de oro de la novela negra coincida con la expansión del capital monopolista tal como lo describirían las ya clásicas tesis de Sweezy:

El ascenso en la productividad del trabajo y el crecimiento desproporcionado de la esfera distributiva a que conduce bajo el capitalismo de monopolio constituye una evolución con implicaciones sociales y políticas de gran alcance. La llamada «nueva clase media» de burócratas industriales, profesionales, maestros, empleados del Estado, etc., que inevitablemente se desarrolla como fruto de la centralización y el ascenso del nivel de vida, es acrecentada por el ejército de vendedores, agentes publicitarios, publicistas y empleados asalariados que forman una proporción tan grande de aquellos que se dedican a actividades de distribución. Estos elementos de la población están relativamente bien pagados y, por lo tanto, disfrutan de un nivel de vida que, desde un punto de vista subjetivo, los liga más o menos estrechamente a la clase dominante de los capitalistas y propietarios. Más aún, como bajo el capitalismo una gran parte de ellos derivan sus ingresos directa o indirectamente de la plusvalía

⁴³ Aquí la ideología dominante no se define en términos de discurso, sino de estructura dominante para una serie de «regiones», de formaciones ideológicas determinadas por una serie de Aparatos Ideológicos de Estado: «Esto explica por qué la instancia ideológica en su materialidad concreta existe en la forma de “formaciones ideológicas” (referidas a los AIE) que tienen un carácter “regional” y suponen a la vez posiciones de clase: los “objetos” ideológicos siempre se entregan junto con “el modo de usarlos” –su “significado”, es decir, su orientación, es decir, los intereses de clase a que responden–, lo que admite el comentario de que las ideologías prácticas son prácticas de clase (prácticas de la lucha de clases) en la ideología. Es decir, en la lucha ideológica (tanto como en las otras formas de la lucha de clases), no hay “posiciones de clase” que *existan en forma abstracta y se apliquen después* a los diferentes “objetos” ideológicos regionales de las situaciones concretas, en la escuela, la familia, etc. En realidad, aquí es donde el vínculo contradictorio entre la reproducción y la transformación de las relaciones de producción se une en el nivel ideológico, en la medida en que no son los “objetos” ideológicos regionales tomados uno por uno, sino la división misma en regiones (Dios, la Ética, la Ley, la Justicia, el Conocimiento, etc.) y las relaciones de *desigualdad-subordinación* entre esas regiones lo que está en juego en la *lucha ideológica de clases*. La *dominación de la ideología dominante (la ideología de la clase dominante)*, que se caracteriza, en el nivel ideológico, por el hecho de que la reproducción de las relaciones de producción “triumfa” sobre su transformación (...), corresponde, así, menos a mantener *sin cambios* cada “región” ideológica considerada en sí misma que a reproducir las relaciones de desigualdad-subordinación entre esas regiones...» (Michel PÉCHEUX, «El mecanismo del reconocimiento ideológico», en Slavoj ŽIŽEK, (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, F.C.E., 2004, pág. 159).

(...), existe también un lazo objetivo que liga sus intereses a los de la clase dominante⁴⁴.

El detective, como cualquier otro empleado (la competencia entre empresas es dura) es alguien relegado a hacer el trabajo sucio mientras el que paga puede mantener las manos limpias. En una economía en situación de monopolio, se dispara la concentración de capitales y se desata la lucha por un control cada vez más centralizado (de modo que utilizando las maniobras adecuadas en el mercado de valores, un grupo de capitalistas puede controlar un capital mayor del que realmente poseen). Asimismo, la ganancia no se logra incrementando la inversión, puesto que un aumento en la composición orgánica del capital podría repercutir en un descenso de la tasa de ganancia amén del simple hecho de que al reducirse la competencia, los viejos materiales no se sustituirán hasta que se hayan consumido en el mayor grado posible; de modo que la producción en condiciones de monopolio es inferior de lo que lo sería en condiciones competitivas. En estas condiciones de concentración y centralización características del monopolio, en las que la competencia se traslada a ramas no monopolizadas donde en consecuencia la tasa de ganancia sufre descensos notables, o en gastos improductivos cada vez mayores en la esfera comercial (desarrollo creciente de la publicidad, por ejemplo), el gasto fundamental tiende a mantener esas condiciones de monopolio y la competencia entre distintas corporaciones, deviniendo improductivo desde el punto de vista de la sociedad en su conjunto. Torres petrolíferas y entregas de premios en Hollywood, contactos y «relaciones», fiestas en hoteles y redes clientelares, gánsteres y espionaje industrial, venta de alcohol y sobornos a las autoridades, se convierten en facetas del mismo poliedro que encontramos más o menos reflejado en la novela negra. En este esquema, el auge de las «clases medias» a lo largo del siglo XX está directamente relacionado con el buen funcionamiento (si puede decirse así) de esta salvaje competencia entre grandes corporaciones.

Ahora bien, frente a todo esto, el detective de novela muestra un punto de vista crítico contradictorio con su propio «ser de clase». Y es que el detective de novela, como decíamos arriba citando las palabras de Chander, no existe en la vida real. El detective de novela ha sido insuflado de un elemento extraño que no le pertenece, de algo que solamente pudo proporcionarle un autor llamado Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Lo que estos hicieron fue simplemente extraer una relación social, aquella que tiene lugar en las corruptas trastiendas del capitalismo monopolista norteamericano, y yuxtaponer su cruda y cínica representación (el cinismo es actualmente la formación ideológica dominante que permite reproducir inocentemente las relaciones de explotación) junto con todos los valores y principios «éticos» que si bien son *vox populi*, únicamente tienen razón de ser en una obediente subordinación legitimante a aquél cinismo dominante. Aquí y ahora (hacerlo antes hubiese sido precipitado), podemos introducir el elemento «moral» del que hablaba Chandler y que al comienzo de este trabajo habíamos desechado. Lo que hacen estos autores, escritores a ratos geniales y a ratos sencillamente ingenuos, es señalar la flagrante contradicción entre una «ética» que sigue siendo la oficial, y una práctica que se sigue tácitamente. Naturalmente, esta vocación casi moralista no podemos encontrarla sino en las cuitas y culpabilidades de unos

⁴⁴ Paul M. SWEEZY, *Teoría del desarrollo capitalista*, Barcelona, Hacer, 2007, pág. 269-270.

intelectuales cultos, europeizados, y en algunos casos con ideas próximas a la izquierda política (como Hammett, miembro del CPUSA), que se encuentran enfrentados a las secuelas sociales y culturales de un capitalismo salvaje. La posición de estos autores, es desplazada a un personaje literario con el que naturalmente muchos nos identificamos puesto que más o menos comparte con nosotros su pertenencia culpable a aquella «nueva clase media» dependiente del capital. Con lo que el detective realmente-existente es ficcionalizado de manera que la novela negra nunca es, nunca ha sido una novela «de detectives»: es simplemente una novela sobre lo que Hegel habría llamado una «conciencia desventurada», escindida entre una ideología práctica totalmente cínica, de la cual naturalmente participa, y unos «principios» abstractos e irrealizables.

Esta contradicción *interna al plano ideológico*, es resultado de la contradicción entre las nuevas relaciones de producción y unos aparatos ideológicos de Estado anclados en formas atrasadas más acordes con un estadio inferior y más joven del desarrollo capitalista. A partir de aquí es como se despliega la figura del detective, un enemigo del progreso gruñón y anacrónico. Este sujeto desdoblado en su conciencia, no es sino el encuentro de una contradicción ideológica entre dos tendencias existentes en las sociedades del capitalismo avanzado: entre un fondo de verdades limpias y cristalinas, las (abstractamente razonables) promesas emancipatorias de la ideología liberal o sencillamente el abrigo de los «viejos valores», y la realidad que toda esta ideología debe encubrir y reproducir, la de una pura y dura explotación, la cual se adaptaría mejor a nuevas formaciones ideológicas que por aquellos años aún no se habían consolidado. Cuando el detective se niega a dar información sobre su cliente, cuando reivindica su libertad para emprender un trabajo autónomo (y es que el detective es un empresario), cuando cumple a rajatabla el *quid pro quo* del contrato, y en definitiva se somete rigurosamente a la disciplina legal y ética del liberalismo anglosajón (algo parecido sucede con Perry Mason, el impecable abogado protagonista de las novelas de Erle Stanley Gardner), está sin embargo haciendo chirriar todo el sistema social y estatal: al insistir en cumplir su contrato recibe toda clase de golpes, se resiste a un interrogatorio policial, hace enemigos políticamente poderosos... se opone por tanto al orden establecido, que todas esas leyes pretenden salvaguardar. Quizás cuando interpreta laxamente la ley se hace peligroso a las autoridades, pero no tanto como cuando se empeña en acatarla – porque el crimen, como todos sabemos, es la justificación pero también la condición fundante de todo orden de legalidad, así como el medio de su realización a través de (la trastienda de) las instituciones estatales. Es esta contradicción la que impulsa los actos del detective, que sin embargo no conducen a ningún término porque como tales carecen de sentido, porque van a contracorriente de los tiempos.

Y es que la ideología dominante, en su función reproductora de las relaciones de producción (por tanto, en su servicio a la clase capitalista dominante) se encontraba atravesada durante el periodo de capitalismo monopolista del siglo XX (hasta el desmantelamiento de la Unión Soviética) por una serie de contradicciones derivadas de un «desarrollo desigual», por así llamarlo, entre la estructura económica por un lado y los aparatos ideológicos de Estado por otro, así como dentro de las distintas regiones de dichos aparatos. El grado de desarrollo y las transformaciones producidas en la base económica, no

iba parejo con el correspondiente movimiento de reestructuración de la ideología dominante que aquél desarrollo precisaba. Era evidente pues que muchas formaciones ideológicas y entre ellas culturales se desarrollarían con esa desigualdad respecto de los demás mecanismos que operaban en la misma sociedad. Esta contradicción no fue un obstáculo sino todo lo contrario, la condición de posibilidad para el florecimiento de una nueva forma artística, la novela negra. Ya lo decía Marx en sus reflexiones sobre arte: «se sabe que ciertos períodos de florecimiento artístico no corresponden en modo alguno al desarrollo general de la sociedad ni tampoco, por consiguiente, al de su base material»⁴⁵.

Pero a estas alturas, se trata de una contradicción del pasado. A nadie se le escapará que el detective está condenado a regresar a la nada, al vacío de su propia distancia y a disolverse en la historia. Lo cual no es sino el reflejo en nuestro imaginario de la disolución de la propia literatura hecha por intelectuales serios, éticos, anticuados... Como es sabido, la tendencia actual es la de la desaparición de aquél tipo del intelectual con «ideas propias», que con el cambio de los tiempos se ha reconvertido en un proveedor de autoayudas, en un adorno televisivo o simplemente en un bufón sin voluntad. De lo que se trata es de un progresivo desplazamiento dentro del campo ideológico, por el cual los intelectuales orgánicos tradicionales (incluyendo aquí a maestros y a profesores universitarios), y en general el aparato ideológico cultural, han sido desprovistos de su tradicional función dominante. Y es que el aparato ideológico cultural ha sido convenientemente reestructurado con objeto de reducir las fricciones al mínimo. Es obvio que en tales circunstancias, lejos nos encontramos de aquella contradicción entre las nuevas formas de explotación (asociadas a la transformación del mundo del trabajo y dentro de éste al desarrollo del trabajo improductivo) y las viejas formas de legitimación ideológica; o en otras palabras, entre el desarrollo de las relaciones de producción y las disfunciones de unos aparatos ideológicos que a partir de cierto momento se encontraron demasiado anquilosados como para garantizar plenamente su reproducción (anquilosados, faltos de ese «dinamismo» actualmente tan en boga; pero que también y esto no es menos importante, se encontraban sometidos a la influencia amenazadora de una alternativa socialista con la cual simpatizaba una parte importante de la intelectualidad del siglo XX).

La conclusión es que una nueva ideología dominante ha logrado aplacar esas contradicciones, para mayor gloria (forzoso es recordar el *adagio*) de la clase dominante. Ideología dominante que se refleja en nuestras conciencias como una especie de «naturalismo político» en la versión del célebre *dictum* thatcheriano: *no hay sociedad, sino tan sólo individuos...*⁴⁶ aun cuando esté bastante claro que *hay* sociedad, esa sociedad cuyas relaciones de explotación son reafirmadas y reproducidas por esta ideología individualista neoliberal⁴⁷. O por otra vía y desembocando en iguales resultados, la ideología dominante puede formularse en

⁴⁵ Karl MARX, «Introducción», en *Contribución a la crítica de la economía política*, Moscú, Progreso, 1989, pág. 207.

⁴⁶ Margaret THATCHER, «Interview for Womans' Own ("no such thing as society")», 23 Sept. 1987, en <http://www.margaretthatcher.org/speeches/displaydocument.asp?docid=106689> (9/2008).

⁴⁷ Esa sociedad existe hasta el punto de que incluso resulta reivindicada en sus formas tradicionales por la pretendida «*aufhebung*» neoconservadora (David HARVEY, *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid, Akal, 2007, págs. 91-96).

los términos de la «razón cínica»: sabemos muy bien lo que hacemos y aun así lo hacemos. Lo cual no inaugura ni mucho menos el reino milenario del «fin de las ideologías».

Como decíamos, hoy día el aparato cultural ha perdido su privilegio como asistente y unificador de la ideología dominante. En efecto, tradicionalmente el aparato cultural era esencial para proporcionar a la ideología dominante una forma unitaria en nuestras conciencias. La importancia del aparato cultural radicaría en su propia inversión del mecanismo ideológico: él es responsable de que el reflejo de los aparatos ideológicos en nuestras conciencias, sea tomado como un conjunto de ideas autosuficientes y autogeneradas, autónomas respecto de su base material. En definitiva, el intelectual clásico ejercía una importante contribución a la producción de aquello que Althusser llamaba una «representación ideológica de la ideología»⁴⁸. El aparato cultural no fue nunca el aparato ideológico dominante, sino el que llevaba a cabo la inversión de la propia ideología dominante como «conjunto de ideas» o «espíritu de época» en vez de como configuración material de un conjunto estructurado de aparatos ideológicos de Estado (dentro del cual existe un aparato dominante, región dominante de la ideología dominante)⁴⁹. A esta especie de inversión, de psicologización del papel material de los grupos sociales en la producción, es a lo que Gramsci se refiere con la categoría de intelectual orgánico, ligado a un grupo al cual proporciona «homogeneidad y conciencia de la propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y en el político».⁵⁰ Sin embargo, este aparato cultural no funciona ya con el ímpetu y con la relativa autonomía que en algún momento pudo *pretender* detentar: y en ello juega un papel considerable la formación de grandes *holdings* empresariales de medios de comunicación (este proceso se observa claramente en el caso español, a partir de los años 70) que aglutinan una nueva forma de trabajo intelectual a caballo entre los medios audiovisuales, la prensa, y el bestseller o el libro de divulgación. Sea como sea y dejando aquí esta cuestión que merecería una mayor profundización teórica, ya salta a la vista que la capacidad de intervención y de crítica por parte del intelectual (era escasa, pero ciertamente en un momento llegó a existir en la figura del intelectual *engagé*) ha entrado en bancarrota al mismo tiempo que su matizada autonomía, y que ello se encuentra relacionado con la manera en que todo el aparato cultural ha sido ampliamente reestructurado para una mayor funcionalidad de acuerdo con el estado de cosas existente en el capitalismo avanzado.

Si esto es así, entonces estaremos asistiendo a una solución de las aporías ideológicas de algo que no eran los grandes logros de la humanidad, sino simples disfunciones (por tanto programadas para su resolución) generadas en el último

⁴⁸ Louis ALTHUSSER, «Ideología y Aparatos ideológicos de Estado», *Op. cit.*, pág. 48.

⁴⁹ «Ahora bien, ese aparato dominante en la esfera ideológica, puede ser o no representativo de la esfera dominante en la formación social de que se trate. En el modo de producción capitalista, la ideología dominante era una suerte de ideología jurídico-política que encubría el dominio de lo económico; sin embargo en la etapa del capital monopolista, el predominio de lo político sobre lo económico genera paradójicamente una ideología economicista dominante en sus formas tecnocrática o meritocrática. Así pues, es preciso tener en cuenta este tipo de desplazamientos en la región dominante de la ideología dominante» (Nicos POULANTZAS, *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, Madrid, Siglo XXI, 1978, pág. 270).

⁵⁰ Antonio GRAMSCI, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pág. 9.

par de siglos por el aparato cultural en las formaciones sociales bajo el modo de producción capitalista. En las actuales condiciones de «progreso» y desarrollo capitalista, el problema se habría disuelto, y la fase adolescente en la que prácticas ideológicas arbitrarias o provenientes de etapas superadas del desarrollo histórico se interponían en el camino del proceso capitalista de valorización parecería haber concluido.

En condiciones como estas, la novela negra no constituye sino el desgarrador recordatorio de lo que fue una crisis de crecimiento del capitalismo avanzado. Regresar a ella, a sus nostálgicas descripciones de la miseria urbana, no es más que una debilidad estética por un pasado olvidado. Como aquella debilidad a la que se refería Marx al reflexionar sobre el arte clásico:

El encanto que tiene para nosotros su arte no está en pugna con el carácter inmaduro de la sociedad en que se conformó. Al contrario, ese encanto es un producto suyo y guarda íntima relación con el hecho de que las condiciones sociales inmaduras que dieron vida a dicho arte, y fueron las únicas capaces de darle vida, no podrán volver nunca⁵¹.

En efecto, el triunfo de una nueva ideología dominante marcaría definitivamente el deceso de aquellas condiciones que hicieron posible toda la grandeza y la frescura de la primera novela negra. De ahí que nuestros más prácticos contemporáneos, endurecidos por la exigencia de sobrevivir socialmente en las nuevas condiciones del capitalismo tardío, ya no se reconozcan en la contradictoria posición de los padres del género. Y aun así, este mundo que es el nuestro, sin «detectives» y acrítico, sin lugar para la oposición, se asemeja a una abstracción del género en su lado malo: el de un mundo donde la gente se rinde y cede, falta a la palabra que a sí misma se había dado, se pierde en los callejones sin que nunca se la vuelva a ver. No es extraño que siendo este nuestro mundo, todos parezcan sentirse terriblemente culpables por haber renunciado a algo.

Pero si es así, entonces aún merece la pena pensar en una crítica de la ideología. Que el (supuesto) aparato cultural se encuentre en condiciones de supervivencia, y como *Kampfplatz* deje bastante que desear, no nos impide aprender de su historia y de las condiciones que hicieron posibles ciertos productos los cuales, como es el caso de la vieja y buena novela negra, no por irrepitibles merecen ser menospreciados. Es el origen de tales productos, en el marco de una fértil contradicción ideológica (y no su naturaleza «cultural» dada históricamente: desprendámonos del «culto al libro» en cuanto tal), lo que debe convertirse para nosotros en una fuente de aprendizaje. De este modo, la primera lección a tener en cuenta es que la crítica de la ideología, como cualquier otro tipo de crítica, parte en cada tiempo y lugar de las contradicciones existentes.

⁵¹ Karl MARX, «Introducción», *Op. cit.*, pág. 208.

EL TÉRMINO “BRESCIANISMO” EN LOS CUADERNOS DE ANTONIO GRAMSCI*

Marina Paladini Musitelli
Università di Trieste

1.- La paternidad del término

En el *Lessico Universale italiano* de la Enciclopedia Treccani, el único entre tantos diccionarios del siglo XX que incluye el término en cuestión, a la voz «brescianismo» se lee: «Término usado por Gramsci y por la crítica marxista italiana –a partir del ensayo de F. De Santis sobre el padre Bresciani- para designar la distancia entre literatura y vida nacional...». La voz «brescianismo», empleada por Giuseppe Petronio para el volumen *Gramsci: Le sue idee nel nostro tempo*, suplemento del nº 87 de la *Unità*, del 1 de abril de 1987, propone una definición distinta, que difiere de la primera por la sustitución del participio “usado” por “acuñado”.

No sostendré hoy con sobrada convicción que Gramsci haya sido el primero en utilizar este término. La posibilidad de que un día alguien se cruce con este “ismo”, hojeando polvorientas páginas de cualquier vieja y olvidada hoja anticlerical, no es tan remota y esto debe invitar a la prudencia. Sobre todo si consideramos el valor de símbolo de la reacción que el apellido del aborrecido jesuita y el título de su facciosa novela, *L'ebreo di Verona*, adquirieron en los ambientes de la cultura anticlerical de la segunda mitad del siglo XIX, gracias, entre otras cosas, al corrosivo retrato que De Sanctis había trazado en 1855 en el *Cemento* de Turín.

Eso no quiere decir, sin embargo, que falten indicios contrastados que atribuyan a Gramsci la efectiva paternidad del término: en primer lugar, porque la analogía se establece con otros lemas presentes en los *Cuadernos*, como “lorianismo”, “cadornismo”, también derivados, por aposición del sufijo “ismo”, del apellido de alguna discutida y descalificada figura pública, elegida por Gramsci como antonomasia paradigmática de actitudes bizarras o trágicamente irresponsables de la entera categoría intelectual. En segundo lugar, porque la particular funcionalidad de este tipo de definiciones en el discurso crítico gramsciano se caracterizan por su “sarcasmo apasionado” y por la voluntad de recurrir -en el intento de definir los fenómenos generales- a términos que, también en su acepción abstracta y generalizante, logran conservar la icástica eficacia de la concreta actitud individual, sobre todo cuando es posible fijar, en la mentalidad colectiva, una imagen caricaturesca.

Además, el significado que este término adquiere en sus reflexiones de la cárcel, a raíz de una evidente y progresiva extensión semántica, termina constituyendo, por completo, una categoría literaria.

* Traducción de Sabrina de Felice .

2.- Las motivaciones políticas del recurso al principio desanctisiano

Indiscutible en esta vicisitud es el papel jugado por el ensayo de De Sanctis, que constituye, sin lugar a dudas, el estímulo determinante para convertir al padre Bresciani y a su hipócrita falsificación de la historia en el modelo de referencia con los cuales medir y juzgar los efectos de las nuevas mistificaciones. Que Gramsci obtenga del ensayo de De Sanctis la feliz ecuación entre la vieja y la nueva reacción, que lo llevará a etiquetar como «nietos del padre Bresciani» a gran parte de los intelectuales y de los escritores burgueses contemporáneos, lo prueban las primeras referencias a Antonio Bresciani y a su *L'ebreo di Verona* contenidas en una serie de artículos publicados en la edición piamontesa de *Avanti* entre marzo y octubre de 1920¹.

El 10 de marzo, por ejemplo, utiliza el parangón como reacción a un artículo aparecido en *Stampa* con el título «Le trasformazioni del bolscevismo», en el cual el periodista había trazado un cuadro apocalíptico de la situación soviética caracterizada, a su parecer, por «ruinas, miserias, aniquilación de la clase obrera, desastre del aparato industrial».

La alusión a la odiosa y notable figura de Bresciani, pero sobre todo la implícita alusión a la Compañía de Jesús y a su voluntad de explotar la superficial y supersticiosa religiosidad de las plebes para defender una visión deformada y deformante de la revolución liberal, operación para la cual el *L'ebreo di Verona* había sido un instrumento determinante, le sirve en este momento a Gramsci para desvelar las consecuencias de clase que se situaban detrás de aquellas inexplicables calumnias; esto es, para aclarar por qué los escritores de la *Stampa* no habían intentado explicar a sus lectores burgueses –que, recordémoslo, no se encontraban entre los más conservadores- por qué a pesar de las dramáticas condiciones por él descritas «la clase obrera rusa continuaría combatiendo y muriendo por tal gobierno».

Como se intuye, no se trataba de un ataque aislado a la revolución soviética, sino de la preocupante confirmación de que una virada antisocialista estaba acumulando todas las fuerzas burguesas, con el peligro de contagiar incluso a miembros y dirigentes de la Confederazione Generale del Lavoro. Es por esta peligrosa transformación que la comparación con Bresciani tiende a incluir, desde ese momento, aquellos aspectos del carácter –la propensión a la cobardía, la ligereza moral, la constitutiva hipocresía- que harán del posterior brescianismo de los *Cuadernos* uno de los aspectos relevantes.

Por lo tanto, si por un lado el parangón instituido implica en esta fase las analogías existentes entre las dos diferentes operaciones contrarrevolucionarias, por otro se eleva sobre la ejemplaridad de la operación crítico-política desanctisiana invitando a los intelectuales comunistas a restablecer la verdad de aquel cuadro histórico tan hipócritamente deformado por la misma prensa democrática.

En la repetición de semejantes actitudes -similares porque parecían proponer

¹ Un extracto del artículo de Francesco De Sanctis había ya sido, sin embargo, publicado en *Grido del popolo* el 10 de noviembre de 1917 con el emblemático título de «Reazione e rivoluzione». (Vid., *Scritti 1915-1921*, ed. a cargo de Sergio Caprioglio, 2ªed., Moizzi, Milano, 1976).

de nuevo el mismo comportamiento de vil reacción al agravamiento de las tensiones políticas y sociales, la misma propensión a renunciar a cada forma de objetividad crítica y el mismo hipócrita recurso a las formas más vulgares de falsificación de la realidad-, Gramsci vislumbraba la confirmación de la existencia de una ley general del desarrollo humano: el hastioso y engañoso recurso de la propaganda ideológica por parte de las clases sociales que ven amenazados sus privilegios. «Cada periodo histórico de lucha y de profunda transformación social tiene a sus jesuitas; –escribía el 9 de octubre de 1920- parece esta una ley del desarrollo humano. Los liberales y los mazzinianos tuvieron al padre Bresciani; los comunistas tienen a los renegados del socialismo, instalados en las redacciones burguesas o no han llegado todavía a la sublime meta»².

3.- Los nietos del padre Bresciani

Se debe apreciar que a pesar de la evidente matriz desanctisiana en los principios desarrollados en estos artículos, la eficacia y la originalidad de la hipótesis interpretativa que Gramsci de él obtiene, las referencias a *L'ebreo di Verona* son, en esta fase, sustancialmente instrumentales y se limitan a reclamar el esquema general de la falsificación histórica de la novela. No parece, por lo tanto, que Gramsci hubiera dedicado particular atención ni que hubiera por el momento obtenido, pese a las indudables capacidades críticas, una particular curiosidad por los mecanismos literarios sobre cuya mistificación se fundaba.

Dos factores, en una diversa fase de su vida, presumiblemente en el periodo romano, le habrían, sin embargo, empujado a explotar la eficacia de aquel parangón, sobre todo en el plano literario: por un lado, la no casual aparición, en los primeros años veinte, entre los títulos de la producción narrativa dirigida a un vasto público, de una serie de novelas de evidente actualidad histórico-política, que por sus abiertas alusiones a los hechos del bienio rojo –desde la ocupación de las tierras hasta de la fábrica- no debieron ciertamente escapar de la mirada atenta con la que Gramsci observaba los hechos culturales y divisaba los efectos³; por otro lado, y justamente en el periodo de éxito de esas novela, Gramsci debió releer *L'ebreo di Verona* y el famoso juicio desanctisiano, como demuestra más específicamente en las Notas de la cárcel.

Lo cierto es que Gramsci debió meditar el papel que *L'ebreo di Verona* había jugado en aquella lejana campaña propagandística. Novela “popular” expresamente comisionada a Bresciani por la misma Orden de los jesuitas para inculcar solapadamente en los ánimos de las clases medias, tradicionalmente

² Antonio GRAMSCI, «La Compagnia di Gesù», *Avanti* (9 de octubre de 1920). Antonio GRAMSCI, *L'Ordine nuovo*, Torino, Einaudi, 1987, pág.707.

³ Gramsci debía tener bien presente la novela *Pietro e Paolo* de Mario Sobrero, publicada por Treves en 1924, una novela ambientada en la Turín de posguerra donde el autor se había propuesto representar los conflictos sociales de aquellos años a través de las diversas elecciones políticas de los componentes de una misma familia, desde la anarquista hasta la fascista, y que, metiendo en escena los resguardos que se habían opuesto al sindicato de los metalúrgicos al grupo del “Orden nuevo” (llamado en la novela “Edad nueva”) había introducido un demoniaco retrato del mismo Gramsci: «apenas sobrepasaba con el pecho y los hombros alzados la mesa que tenía delante; sobre su rostro de monstruosa fealdad se imprimía un gesto sardónico que el resplandor de las gafas acentuaba. Comenzó pasándose una manita raquílica sobre la cabellera rizada e inculta por lo que parecía enorme su gran cabeza». (págs.102 ss.)

católica, el odio por la revolución liberal, lo cual no podía no aparecer como parte integrante de aquel proyecto cultural contrarrevolucionario que había llevado a la fundación de la “Civiltà cattolica”⁴. El experimento estafador debía interesar a Gramsci por distintos puntos de vista. La primera novela de actualidad política, *L'ebreo di Verona* se basó, por un lado, en las popularísimas novelas históricas de Francesco Domenico Guerrazzi, contestando y volcando la inspiración romántica del *Risorgimento*; por otro lado, se inspiraba en el gusto popular por las tramas de folletinescas y en la consiguiente predilección por los detalles truculentos capaces de infundir en el ánimo de las clases populares sentimientos de terror y de horror. Capaz de provocar violentas reacciones de odio (en su lectura, recogerá Gramsci en una nota, los patriotas se arrancaban los pelos e imprecaban al cielo) pero también de embaucar a los lectores crédulos, la novela había jugado indudablemente un papel importante en pleno auge de las batallas entre los clérigos y los liberales, que para Gramsci valía ciertamente la pena evaluar la incidencia.

Cuando en la cárcel Gramsci obtuvo el permiso de escribir, en la primera página de su cuaderno hizo una lista de los temas sobre los cuales pretendía redactar unas notas; Gramsci introduce en el último punto de la lista esa irónica alusión al padre Bresciani contenida en la fórmula «Los nietos del padre Bresciani» (fórmula que él debía considerar de alguna manera provisional, si, a diferencia de los demás temas, queda sin el subrayado y por lo tanto sin la dignidad del título) es probable que el padre Antonio Bresciani constituyera a sus ojos el símbolo y el prototipo de aquella superficial y sectaria representación de la realidad histórico-política y de las luchas internas que parecía haber caracterizado. Desde la novela histórica en adelante, toda la producción literaria estaría de alguna manera implicada en los problemas de la actualidad política.

Es una convicción que Gramsci ilustrará a la cuñada Tatiana en una carta del 7 de abril 1930, sosteniendo que en la literatura italiana «además de la novela histórica de Manzoni, hay una tradición esencialmente sectaria en este tipo de producción, que se remonta al periodo comprendido entre el año 48 y el 60; por una parte está el arquetipo Guerrazzi y por la otra el jesuita padre Bresciani... La tradición se ha conservado hasta hace poco, en los dos grupos tradicionales para la literatura de apéndice publicada en fascículos; en la literatura así dicha artística y culta, la parte jesuítica ha tenido el monopolio...»⁵

¿Qué mejor fórmula, por lo tanto, que la de los Nietos del padre Bresciani para identificar las propias responsabilidades, con el necesario «sarcasmo», de ese filón de la “literatura narrativa contemporánea” –novelas, relatos históricos- que desde 1909 iba aumentando año tras año? Un filón narrativo que de los recientes acontecimientos de la historia italiana, representados a través de un angustiosa perspectiva provincial, daba una imagen fuertemente limitada y falseada, caricaturesca en algunos casos, paternalista y llena de nostalgia en otros, rezumante y cruel acrimonia en otros. La fórmula por lo tanto más que indicar un

⁴ En la Carta de introducción al padre Carlo Maria Curci, premisa de *L'ebreo di Verona*, la novela, publicada por entregas en la “Civiltà cattolica”, entre 1850 y 1851, se revela estrechamente ligada a ese proyecto de política cultural deseado directamente por el papa «como desengaño de muchos y como bien común de Italia» por el cual se creyó la fundación del mismo periódico. (*L'ebreo di Verona*. Cuento histórico desde el año 1846 hasta 1849, Roma-Torino, 1866)

⁵ Antonio GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino, 1975, págs. 335 ss.

tema ya definido es en sí una primera propuesta de clasificación y de interpretación de aquellos fenómenos de literatura contemporánea que Gramsci va observando con preocupación y de los cuales se propone recoger y subrayar las implícitas y subterráneas uniones que dan vida a una “escuela” literaria, destinada además, como es siempre más evidente, «a ocupar un papel preeminente y oficial» en la cultura contemporánea.

4.- El Brescianismo moderno. La Nota 24 del Cuaderno 1

Cuando, por lo tanto, Gramsci introduce por primera vez el término «brescianismo», en la interesantísima nota 24 del I^o Cuaderno, haciéndolo seguir del adjetivo “moderno”, lo hace justamente para dar relevancia a “escuela”, de específica tendencia literaria, dotada de los caracteres comunes en fenómenos aparentemente diversos y deformes. En este sentido, el lema recuerda a los tantos “ismos” con los que en la crítica literaria definía corrientes y escuelas poéticas, pero con una connotación sarcástica peyorativa que éstos no tenían. Las operaciones críticas que propone Gramsci con esta inédita operación de clasificar la narrativa contemporánea son las propias del historiador de la literatura: coger de la aparente diversidad de las singulares manifestaciones literarias las características comunes y distinguir en la superficial uniformidad de las obras las diferencias significativas; establecer los confines cronológicos del fenómeno señalando la «prehistoria» y la historia. Nuevo, inédito para los intereses de la crítica literaria de su tiempo, es en este caso el nivel de producción literaria en que Gramsci mira para señalar la «prehistoria» del fenómeno, nivel que hoy con términos modernos llamaremos “de consumo”. Como sabemos Gramsci señala a dos autores en particular: Antonio Beltramelli y Luca Beltrami, los iniciadores de este filón y a algunas de sus obras (*Gli uomini rossi*, *Il carnevale delle democrazie*, de Antonio Beltramelli publicado por la editorial Treves en 1910 y las historias seriales de Casate Olona de Luca Beltrami, cuyo editor Allegretti había publicado en 1909 el volumen *Casate Olona, 1859-1909*) sus prototipos. Se trata de obras que hoy están del todo olvidadas, pero que gozaron en el periodo inmediatamente precedente a la Primera Guerra Mundial de un notable éxito entre el público de extracción pequeño-burguesa y que fueron varias veces reeditadas. Estas obras tienen en común la ambición de representar los acontecimientos de la vida política unitaria y de sus contrastes internos en los reflejos –ahora mezquinos, ahora cómicos- que la historia alterna de la lucha por el poder entre facciones contrapuestas asume en los pequeños centros de la provincia italiana, y el propósito de representarlas a través de la perspectiva, irónica y aparentemente afable, de un observador alejado aunque dotado de una precisa pasión política. Las dramáticas luchas sostenidas por el partido republicano respecto al partido clerical por un lado, del movimiento anarquista por el otro, que había caracterizado la vida política en los primeros decenios unitarios se reducen, por ejemplo en *Uomini rossi* (los republicanos precisamente, viejos héroes garibaldinos) a cómicos acontecimientos, ambientados en un fantasmagórico pueblecito de la Romagna, a la fuga por amor de Manso Liturgico, exponente de las fuerzas clericales del pueblo y Europa Battifiore, quinta hija del alcalde republicano, y por una serie de insípidas intrigas cuyas víctimas predestinadas son por lo menos los miembros de las desquiciadas y necias pandillas de anarquistas.

De la elección de los nombres de los personajes, de por sí elocuentes, hasta sus caracterizaciones físicas, a la estereotipada pátina vernácula impresa en sus diálogos, al tono irónico y paternalista del narrador, todo concurre a crear un marco de la vida política italiana falso, empalagoso y míseramente paternalista.

En el mismo tono irónico sentimental, inspirado por un ideal interclasista del *Risorgimento*, se encuentra la representación realizada por Luca Beltrami de los acontecimientos de la vida italiana en un fantasmagórico pueblo del Varesotto: Casate Olona es, precisamente, de los primeros en saludar la bandera tricolor en Lombardía. En el centro de las minuciosas intrigas políticas de la novela, ambientada en el primer decenio post-unitario, hay un alcalde preocupado «de unir en un haz las fuerzas del país», es decir, un alcalde que está «dispuesto a acoger el socialismo» a condición de que este «se inspirara por un lado en un sentimiento de abnegación, por otro en un sentido de medida y de tolerancia»⁶. Resulta un cuadro de la historia italiana entretejido de cómicos conflictos entre el socialismo intransigente de los trabajadores y el humanitarismo social de las clases burguesas ilustradas, observado y representado, no obstante, desde la perspectiva ideológico-política de estas últimas, tanto más facciosa cuanto más disfrazada de indulgente paternalismo.

El éxito de la propagación –sobre todo en la posguerra– de la producción literaria de consumo, caracterizada por su actitud míseramente conservadora y por su acrimonia antisocialista siempre más descubierta, era un fenómeno bien distinto del paternalismo en parte heredado de la cultura reaccionaria del *Risorgimento*, impregnada sobre todo en las áreas rurales de espíritu anticapitalista de la Romagna; Gramsci estaba teniendo bajo observación este fenómeno para tratar, en aquella fase de cautiverio, de definir sus características, sirviéndose, además de otros recuerdos de lectura, de todos los principios extraíbles del escrutinio de las revistas literarias a las que tenía acceso (*La Nuova Antologia*, *Pegaso*, *La Fiera letteraria*, *Il Marzocco*, *La Civiltà cattolica*, *Critica fascista*, *L'Italia che scrive*).

No sorprende entonces, en el proyecto de interpretación y periodización crítica del nuevo fenómeno literario, del cual Gramsci en esta nota anticipa las líneas generales, que el brescianismo moderno no se confunda en absoluto con aquella literatura «jesuítica», «de sacristía» como él la define, que había sacado del horno, en los decenios precedentes, un filón numéricamente consistente, aunque poco conocido y estudiado, de obras de directa propaganda confesional (y cuyo representante más prolífero es justamente el padre Ugo Mioni, repetidamente citado en los cuadernos). Relegada también al papel de «prehistoria» del moderno brescianismo, la literatura abiertamente confesional de los padres jesuitas no era capaz, en aquellos años, de conquistar las conciencias de las clases medias. Estéril en la medida en que era el mismo sentimiento religioso lo que estaba siendo progresivamente disecado, toda la literatura de inspiración católica –desde aquella abiertamente didáctica dirigida a las clases populares hasta aquella culta de Gallarati Scotti, Giuliotti, Papini– aparece en Gramsci, en esta primera fase de sus *Cuadernos*, como falsa e impregnada de retórica vacía e incapaz de establecer una

⁶ Luca BELTRAMI, *Casate Olona*, Allegretti, Milano, 1909, pág. 51.

comunicación auténtica con un público siempre más amplio de lectores⁷.

Los verdaderos herederos del padre jesuita Antonio Bresciani y de su hipócrita representación de la revolución liberal son, de hecho, para Gramsci, intelectuales laicos como Ugo Ojetti, notable periodista y crítico literario, director de la revista *Pegaso*; Alfredo Panzini, ilustrado y respetado profesor de griego y latín, alumno de Carducci y heredero de su tradición de enseñanza de cultura clásica; Antonio Bertramelli, que después de haber militado en las filas del partido nacionalista, se había adherido al fascismo: novelistas de prestigio y de éxito, unidos a las más florecientes casas editoriales del tiempo -Treves antes, Mondadori después- y entre los primeros, en el caso de Panzini y Bertramelli, a ser nombrados Académicos de Italia. Las novelas más representativas del fenómeno son a los ojos de Gramsci *Mio figlio ferroviere* de Ugo Ojetti y *Il padrone sono me* de Alfonso Panzini, ambas publicadas en 1922, y ambas animadas por la voluntad de representar, pero sobre todo de juzgar, el presente lacerado por muchos y dramáticos conflictos sociales. En esa voluntad aparentemente neutral y en ese tono serio y sereno con el que se expresa, Gramsci cree señalar el objetivo escondido: la lucha al bolchevismo y al comunismo italiano que empezaba a constituir un peligro. Es este, de hecho, el muelle profundo que empuja a los ilustrados a desacreditar la imagen, a neutralizar la creciente atracción que el socialismo y el comunismo ejercían también sobre las clases medias, estremecidas y desorientadas tras la guerra.

Para entender cómo el fenómeno del brescianismo laico estuvo estrechamente unido al clima de profundo malestar que había contagiado gran parte de la sociedad italiana en la inmediata posguerra, a las inseguridades en particular que ello había desencadenado en la pequeña y mediana burguesía, consciente de vivir una temporada de inestabilidad política extremadamente peligrosa para la supervivencia de sus propios privilegios, bastaría citar el prefacio de Ojetti a *Mio figlio ferroviere*, el diagnóstico de ese clima político pronunciado por ese amigo médico, campeón de sabiduría y de equilibrio moral, del cual justo Ojetti finge de publicar las memorias:

Después de una guerra con millones de muertos parece imposible encontrar otra vez serenidad, felicidad... y esa impotencia machaca a los más débiles, que son la mayoría, que son la muchedumbre: los machaca, los emborracha, los vuelve locos y los empuja a refugiarse en una religión cualquiera, que tengan al alcance de la mano, quizás en el bolchevismo⁸.

Es lo que le ocurre al hijo del doctor que, al volver de la guerra, confiesa al padre haber hecho suya la causa socialista y querer ser ferroviario para compartir con sus compañeros su nueva fe. Entrado en la *Ferrovie* llega a ser un organizador activo del Sindicato de Transportes y protagonista de gran parte de las huelgas y de las insurrecciones populares del bienio rojo. Al padre no le queda más remedio

⁷ Gramsci dedica a este fenómeno diversas notas en los Cuadernos 1 y 3 adelantando en la nota 72 del Cuaderno 1 aquel famosísimo y agudísimo diagnóstico sobre la esterilidad del arte católico que merecía mayor profundidad: «Por esto en el arte la religión no es más un sentimiento, es solo un motivo, un principio. Y la literatura católica puede tener solo padres Brescianos, no más S; Franceschi o Passavanti o Tommaso da Kempis. Puede ser “milicia”, propaganda, agitación, no más ingenua efusión de sentimientos. O no es católica: ver la suerte de Fogozzaro» (C 1, 72, 80 s., A).

⁸ Ugo OJETTI, *Mio figlio ferroviere*, Fratelli Treves, Milano, 1922, pág.VI

que entristecerse al ver a su hijo «tan lejos de los libros, de la escritura, de la tradición, de la meditación, de la profesión desinteresada, de todo arte... liberal, de toda política, de periódicos y cinematógrafos, beato de vivir entre compañeros sin finura y sin cultura»⁹ pero, para su suerte, la actitud ávida e hipócrita de los vértices de la dirigencia sindical acabará por destruir todas las ilusiones del hijo y lo llevará a entender las efectivas motivaciones del socialismo: «Y de repente... avistó la verdad... comprendió que socialista es solamente aquel que desea llegar a ser burgués, es decir, que sin poseer desea poseer»¹⁰.

Estos autores, atormentados por el espectro de Lenin y por el miedo a la revolución rusa, evocados por los enfrentamientos del dramático presente, con una operación parecida a la del padre Bresciani en *L'ebreo di Verona*, que había representado a los carboneros como sospechosos organizadores ilícitos y feroces asesinos, habían querido transformar, en sus novelas, a los socialistas y a los dirigentes comunistas en gente sedienta de poder y de riqueza, representando a aquellos que se dejaban atraer por esas ideas, en la mejor de las hipótesis como idealistas débiles e ilusos, y en la peor, en hombres sin escrúpulos capaces de entregarse a verdaderos actos de vandalismo.

Es el caso del *Cavalier Mostardo* de Bertramelli donde las palabras de la revolución suscitan en el pueblo ignorante sólo instintos irracionales que los empujan a la destrucción o a la venganza personal y donde los socialistas vienen representados como hombres pávidos e interesados, cuya única ambición es la de apropiarse de los bienes de los demás. Particularmente vasta, a veces vulgar, traducida en un plan muy caricatural, aparece en esta novela la contraposición entre el Cavalier Mostardo, prototipo del republicano apasionado y del *self-made-man* de matriz pequeño-burguesa, caracterizado por una fiera, aunque cómica, y Rigaglia su criado y compañero de batallas, máscara del campesino supersticioso, ignorante, ladrón, fácil presa del socialismo, en el que el autor parece dar desahogo a toda la anticuada desconfianza del pequeño terrateniente respecto a sus campesinos.

5.- El brescianismo como instrumento de clasificación histórico-literaria

Que Gramsci viera lo lejano, lo prueba el hecho de que a pesar de tantas diferencias de tono, de estilo, de nivel artístico, las novelas de este filón tienden a llevar al escenario la misma representación maniquea de los enfrentamientos de clase: por un lado los burgueses, únicos guardianes de los verdaderos valores de la vida, espectadores preocupados y a menudo víctimas inocentes de los tumultos populares (cuyo ejemplo paradigmático puede ser justo el "dueño" de la novela *Il padrone sono me* de Panzini, con su cultura, su pasión por la astronomía, su apego sentimental a la mansión y a sus campesinos, su sustancial desinterés, su buena superioridad intelectual, que harán de él una víctima predestinada a la astucia interesada de su aparcerero Mingòn); por otro lado, los proletarios, ignorantes, supersticiosos, ávidos, enemigos de Dios, fácilmente manipulables y por lo tanto manipulados por políticos peores que ellos. En muchos casos, no obstante, (y eso

⁹ *Ibid*, pág. 36

¹⁰ *Ibid*, pág. 231

vale sobre todo para las obras de Panzini, escritor de buen nivel literario, tanto por la citada novela *Il padrone sono me*, como, aún más, por *I giorni del sole e del grano*) esta contraposición se dilata para representar la antítesis -considerada desastrosa- entre el viejo y el nuevo mundo que se inspira, por un lado, en la antigua desconfianza del terrateniente hacia cada forma de revolución, por otro lado, en la mítica nostalgia por el mundo aparentemente incontaminado de la vieja sociedad patriarcal campesina. Se trata de rechazar, demonizándolos, no sólo los recientes episodios de la ocupación de las tierras o los éxitos de esas luchas sociales, que habían conllevado, en algunos casos, a sustituir los viejos aparceros por los patronos burgueses, sino la entera gama de las transformaciones aportadas por el progreso; lo que empuja a Panzini a ironizar, entre otras cosas, sobre la ciencia, sobre las libertades introducidas en las relaciones familiares, sobre las nuevas costumbres femeninas.

Una antítesis, por lo tanto, menos vulgar pero no por ello menos peligrosa, a través de la cual Gramsci recogía toda la eficacia reaccionaria. En este culto al pasado confluían factores diferentes: el afligir del intelectual humanista por el desarrollo de la sociedad de masas, el miedo al socialismo, anticapitalismo reaccionario del terratenientismo, la preocupación de mantener cualquier forma de dominio sobre el proletariado agrícola, la necesidad de ver restablecido cualquier orden social que haga frente a los momentos de crisis siempre menos gobernables; los mismos factores que habrían acercado las clases medias al fascismo y reforzado el bloqueo histórico conservador.

Son cosas que hoy para nosotros están incluso demasiado claras, pero en el medio de esos procesos debía de ser todo menos fácil de comprender, y cuya comprensión, por lo tanto, constituye una prueba de la inteligencia crítica con la que Gramsci sabía observar y sobre todo juzgar la producción literaria contemporánea. Gramsci sabía que hacia la literatura contemporánea tenía que ir dirigida la mirada del crítico comunista; lo había demostrado con su actividad de crítico teatral en los últimos años de guerra, y lo habría reforzado en la bonita nota sobre Adelchi Baratono (C1, 96, 93, A), cuando al Baratono recordaba que no se puede hacer crítica sin deplorar, sin tomar posición en medio de ese enfrentamiento ideológico, donde las obras literarias se constituyen como armas en juego.

¿Qué significa de hecho la categoría interpretativa del brescianismo sino la capacidad de revelar en la difundida producción narrativa contemporánea el grado de falsificación de la historia más o menos implícito en esas operaciones literarias? Una falsificación que cuando no era pura propaganda, reflejaba, a los ojos de Gramsci, dos graves límites en la actitud de los intelectuales italianos: la soberbia consideración que el escritor tenía de sí mismo, que le daba legitimidad para hacer de su propia conciencia el metro de juicio de la historia misma, y la absoluta y persistente extrañeza, propia de toda la historia de los intelectuales italianos, a cualquier fuerza activa del proceso histórico en acto, que condenaba sus obras a una utopía completamente retórica y les quitaba toda su sinceridad.

6.- La literatura brescianiana y sus filones

Sobre las bases de estas implícitas consideraciones, a Gramsci debía de resultarle natural entender, dentro del fenómeno del brescianismo, también los filones de la literatura contemporánea aparentemente muy diferentes de aquellas novelas de actualidad política, como las primeras manifestaciones de ese renovado realismo regionalista por el que las revistas literarias de la época se empezaban a interesar. Me refiero, en particular, a los *Emigranti* de Francesco Perri¹¹.

Se trataba de un autor militante, que exhibía su vuelta al realismo como una saludable reacción al fragmentarismo, al “cerebralismo”, al “imaginismo”, que caracterizaban la literatura contemporánea y la alejaban cada vez más de las expectativas de los lectores. Este tema -la vuelta a una estructura fuerte de cuento, capaz de medirse con la realidad sus problemas- se había desarrollado en las páginas de la *Fiera letteraria*. En agosto de 1928, se publica un nutrido debate en el cual el mismo Perri había participado con un artículo titulado «Forme vecchie e spiriti nuovi», para reforzar la actualidad de sus elecciones narrativas y para reivindicar como propios maestros, gracias a una pacífica y sospechosa aproximación, a Verga y D'Annunzio. No sorprende que Gramsci tenga un buen juego para revelar la engañosa calidad de ese enfrentamiento con los problemas de la realidad meridional. Él denuncia de hecho la absoluta falta de caracterización histórica en la novela de Perri y lamenta la incapacidad del autor de calar en una época precisa y en un ambiente determinado el tema elegido: el de la emigración. La entera representación de la vida en el pueblo de Pandure le resulta mecánica, inexplicablemente oscura, filtrada a través *clichés* estereotipados, machacados sobre una dimensión sin tiempo donde los personajes, más que hombres de verdad, parecen máscaras primitivas, connotadas en un plan lingüístico por una lengua elemental tejida de vulgares «errores de palabras» también estereotipados. Desde este punto de vista para Gramsci no hay por lo tanto diferencia entre Panzini y Perri: el resultado es la mistificación, también profunda, de la realidad del mundo popular y de los fenómenos de su historia, siempre diferentes. En Perri, que también había sido autor de una novela, *I conquistatori*, que había suscitado interés por sus tesis y había sido introducido en el índice del fascismo, esa deformación aparecía en Gramsci como sinónimo de vulgar incompreensión de la mentalidad popular, de sus más auténticas aspiraciones (así profundamente unidas, por ejemplo, en la dramática decisión de emigrar, al mito de América), fruto de la profunda alienación moral y sentimental del escritor a las aspiraciones de sus protagonistas, también de un modo oscuro y retorcido -«decadente»- de ver ese mundo primitivo, más atractivo que interesado en su humanidad.

Gramsci introducía de esta manera en el fenómeno del brescianismo el tema de la incapacidad, propia de los intelectuales italianos, de representar la vida de las clases populares, a las cuales habría dedicado siempre una gran atención y que le habría llevado a preguntarse sobre las razones que en nuestra tradición literaria, desde Manzoni hasta Verga, habían convertido sustancialmente en folclore la actitud con la cual el intelectual seguía mirando al pueblo, también cuando se proponía representar la autenticidad de ese mundo.

¹¹ Al análisis de este texto Gramsci dedica parte de la nota 24 del Cuaderno 1 (C1, 24, 19 s, A), retomado con mínimas variantes en C 23, 9, 2201 s, C

El mismo tipo de razonamiento, fundado en la búsqueda de los elementos que puedan haber autorizado a Gramsci a introducir en la categoría del brescianismo obras aparentemente tan diferentes como las de Panzini, Ojetti, Bertramelli, se puede también aludir a Umberto Fracchia, un autor que además Gramsci admite no haber leído¹². Fracchia, director de la *Fiera Letteraria*, es un autor que se puede llevar al filón narrativo que hoy consideramos caracterizado por un verismo de tipo expresionista, con la lección bien aprendida de Verga, pero sobre todo de Tozzi, y se califica por una apertura a las problemáticas sociales, sobre todo si se observan las consecuencias que ellas tienen sobre las dimensiones interiores de los personajes. La *Angela* a la cual Gramsci alude -historia de una prostituta arrancada solo temporalmente de su trágico destino por un joven burgués- es una novela que propone de alguna manera las temáticas del último naturalismo (pienso en la *Eredità* de Pratesi), pero con una actitud que revela, en su predilección hacia una psicología retorcida, la matriz decadente. No sabemos si Gramsci con ese indicio quisiera aludir a la novedad de esas formas de naturalismo introspectivo, o si la atención por la sugerencia crítica proviniera del interés por el intelectual Fracchia, figura de relieve en esa temporada crítica; seguramente impresiona su capacidad de tomar, con sorprendente tempestividad, las diferentes articulaciones de la producción narrativa de esos años, predisponiendo teóricamente unas casillas “de género” en las cuales hace confluír, nota tras nota, cuaderno tras cuaderno, ulteriores referencias, según recibía noticia o en algunos casos un conocimiento directo. Quiero decir que con la Nota 24 del Cuaderno 1 Gramsci se limita a predisponer las líneas de un cuadro variado en el cual incluye diferentes manifestaciones de la literatura contemporánea, diferentes por contenido y por elección de la estructura narrativa, pero siempre se pueden llevar a la fundamental incomprensión de la realidad y de su dialéctica social y a la sustancial ignorancia de los mecanismos de la vida, responsables, por un lado, del carácter pseudo-científico de la representación de los problemas de la realidad, por otro lado de una atracción igualmente superficial para las consecuencias psicológicas más oscuras del hombre, atracción que llevaba al escritor a construir desde el exterior fríos mecanismos “psicoanalíticos”. Eso vale, por ejemplo, para referirse a autores como Puccini, (C 3, 64, 345 s., A) Cicognani (C 6, 201, 840 s., B), en parte al mismo Répaci (C 1, 24, 20, A e C 6, 80, 751, B).

Citar todas estas referencias, reconstruir el mapa de reclamos internos a la rúbrica, requiere espacios y tiempos que alejan los objetivos de este trabajo. Eso significaría de hecho escribir de nuevo, desde una perspectiva materialista, ese capítulo de la historia de la narrativa italiana de los primeros treinta años del siglo XX, sin distinciones de valor y de nivel. Gramsci ha trazado, indudablemente, las líneas en los *Cuadernos*, pero una reconstrucción requeriría sondeos y búsquedas que los estudios literarios desafortunadamente han renunciado a desarrollar en los últimos tiempos, cerrándose otra vez en ese aislamiento disciplinar que Gramsci no se habría nunca cansado de condenar.

¹² Gramsci, hay que precisar, no tuvo la ocasión de leer gran parte de las novelas citadas en las notas de la cárcel. Desde este punto de vista, es aun más extraordinaria su capacidad de establecer conexiones, de adelantar hipótesis interpretativas, que habrían seguramente requerido una confirmación directa sobre las páginas de los textos en cuestión, pero también tan incompletas, sin la necesaria verificación resultan a menudo increíblemente centradas.

7.- El substrato del brescianismo

Esa genial capacidad de captar las tendencias y los desarrollos de la producción literaria contemporánea y de revelar los efectos reaccionarios estaba acompañada -o mejor: sostenida podríamos decir más correctamente- por la conciencia y por la denuncia de la pobreza y de la miseria moral de la mayor parte de los escritores y de los intelectuales del tiempo. Famosos son y quedarán algunos fulgurantes juicios entregados a la rúbrica «los nietos del padre Bresciani»; casi ha sido un instintivo olfato de un sabueso, el sarcástico desprecio gramsciano por la vileza y la hipocresía lo que le lleva a reconocer inmediatamente la característica doblez de los intelectuales y de los escritores contemporáneos y a analizar y a denunciar las manifestaciones más significativas: el vil obsequio¹³, la ridícula presunción¹⁴, la constitutiva hipocresía¹⁵. Estas constituyen aspectos esenciales de la categoría del brescianismo, causa y consecuencia de la parcialidad o de la miopía ideológica. El brescianismo resulta de hecho sostenido por una gama de sórdidas y cómicas debilidades humanas de las cuales Gramsci irá recogiendo, cuaderno tras cuaderno, siempre nuevos testimonios¹⁶, pero de los cuales irá progresivamente enriqueciendo el espectro, introduciendo el culto exclusivamente retórico del pasado¹⁷; el uso demagógico de términos como revolución o revolucionario¹⁸; la consideración exclusivamente estética de la política y de la moral¹⁹, la polémica como fin en sí misma y el insuperable diletantismo moral²⁰.

8.- El jesuitismo literario. La nota 13 del Cuaderno 3

La lectura de la *Vita di Cavour* de Alfredo Panzini, biografía del estadista del Piamonte publicada por entregas en la *Italia letteraria* en 1929, además de confirmar la «inconmensurable tontería histórica del Panzini²¹», le da la oportunidad a Gramsci de profundizar en el modo con que los autores del

¹³ Del cual Gramsci asume como ejemplo pragmático la carta de Ugo Ojetti al padre jesuita Rosa (C 1, 24, 18-20, A).

¹⁴ Vid. el comentario sobre Leonida Répaci (C 1, 39, 29, A).

¹⁵ Particularmente sarcástico es el juicio sobre Salvator Gotta (C 1, 20, 16, A); pero aún más eficaz es aquello sobre Malaparte (C 1, 42, 30, A).

¹⁶ Ulteriores atestaciones de la ambición desenfrenada de Leonida Répaci se encuentran en C 9, 48, 1125, A y en C 14, 31, 1688, B. Gracias a una serie de notas desarrolladas a partir del Cuaderno 8 (C 8, 98, 999, B; C 8, 105, 1002 s., B; C 17, 16, 1920, B) Papini tomará el papel de representante emblemático de aquella hipócrita sinceridad que está en la base del brescianismo. Recordemos además la acusación dirigida a Ungaretti de «hipocresía literaria e ineptitud presuntuosa» (C 9, 2, 1097 s., B).

¹⁷ Vid., C 6, 16, 697, A, en el cual a propósito de Ojetti Gramsci afirma: «el pasado no es un elemento vivo de la cultura del presente, sino solo una afirmación retórica de propaganda».

¹⁸ La referencia es a Malaparte y a su uso demasiado desenvuelto de la calificación de revolucionario equiparada a la de "gentilhombre" o "gran galán", "verdadero galán" por el cual Gramsci afirmará que «también eso es brescianismo» (C 9, 10, 1102 s., A).

¹⁹ «Para Ansaldo todo se convierte en elegancia literaria; la erudición, la precisión de la cultura es elegancia literaria; la misma seriedad moral no es seriedad, sino elegancia y orgullo. Esta actitud también se puede llamar jesuitismo, un culto del propio "particular" en el orden del intelecto, una exterioridad de sepulcro blanqueado» (C 9, 11, 1103, A).

²⁰ Actitudes, estas dos últimas, deducidas, ambas, por el comportamiento intelectual y moral de Papini, del último Papini, representante oficial de ese filón de cultura católica que se había impuesto sobre todo con el Concordado (Vid., C 17, 16, 1920, B e C 9, 24, 1926, B).

²¹ C 3, 13, 299, A.

brescianismo operaban esa cómica y mezquina falsificación de la historia que constituía una de sus características más típicas²². Se acusa en este caso la voluntad de Panzini de representar la historia como «algo agradable», tratando sus contenidos con una ironía que podía como mucho simular una hipotética profundidad de reflexión, sin sufragarla para nada; y en el plan del rendimiento literario, la crítica se dirige a ese modo, vacuo y ligero, de tratar episodios y figuras determinantes para la historia de Italia, a ese continuo guiñar el ojo, sobre la base de bastos y vulgares estereotipos y las expectativas superficiales del propio público. Puede ser útil notar que, en la conclusión de la nota 13 del Cuaderno 3, Gramsci introduce la definición de “jesuitismo” y que, a partir de este momento, constituirá un verdadero sinónimo de brescianismo. En realidad esa definición alude al plan de la construcción literaria más que al ideológico-político y prepara, entonces, esa distinción entre los dos planos que permitirá encontrar aspectos de brescianismo también en autores y obras sin ninguna intención declaradamente reaccionaria. La reducción de la historia a “historietas divertidas” “sin nexo de personalidad, ni de otras fuerzas sociales” enmascara de hecho la renuncia o la incapacidad de tomar y representar las motivaciones que están detrás de los hechos de la historia, de los programas y de los proyectos políticos. La biografía cavouriana, a pesar de las patéticas declaraciones de Panzini, presenta la misma incongruencia entre causas y efectos y el mismo imprevisible desarrollo, completamente basado en increíbles golpes de escena, que las novelas de apéndices de la Ponson du Terrail, con el añadido -aclara Gramsci- de rebajar la estatura de esa burguesía pávida y fatua de la cual Panzini y su público eran los representantes emblemáticos, y de transformar la sagaz política de Cavour en el fruto imponderable de un *stellone* personal no mejor justificada (v. C3, 38, 316 s, A).

9.- La progresiva extensión del brescianismo a categoría teórico-metodológica

Las notas de la rúbrica «Los nietos de padre Bresciani» no se limitan solamente, a partir del Cuaderno 3, a catalogar bajo la etiqueta de brescianismo nuevas obras o a identificar, en el interior del cuadro ya trazado, nuevos filones de producción narrativa, de los cuales el de la literatura de guerra será sin duda alguna el más interesante. A Gramsci le preocupaban cada vez más las razones por las cuales, en la década que acababa de concluir, las clases dominantes habían producido sólo formas de literatura “jesuítica”²³, y las razones por las cuales había faltado, en Italia, una producción capaz de representar las energías vivas de las clases dominantes, si, como se pensaba en otras partes, también Italia vivía una fase de renovado impulso económico-práctico.

²² Análisis que Gramsci desarrolla sobre todo en una nota, siguiente a la primera C 3, 38, 313-7, A.

²³ Eso no quiere decir que Gramsci no hubiera introducido unos precisos *distinguo* en la condena de la literatura contemporánea. De Bacchelli sabemos que había apreciado *Il Diavolo al Pontelungo* tanto, como había escrito a Tania «por la casi ausencia de acrimonia sectaria del autor» como sobre todo «porque su humorismo raramente se convierte en el partito tomado, está en las cosas mismas, más que en un partito tomado extra-artístico del escritor» (Antonio GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, págs. 335 ss.). Tanto más significativa será entonces la corrección de este juicio introducida en C 23, 33, 2226-8, C, donde, en conclusión de la nota se lee «del resto en el Bacchelli hay mucho brescianismo, no solo político-social, sino también literario: la “Ronda” fue una manifestación de jesuitismo artístico” ».

La explicación de por qué eso no hubiera ocurrido y no ocurriera en Italia es de gran interés metódico, porque Gramsci delinea una ley general del desarrollo supraestructural que sirve para explicar la mediocridad del cuadro literario contemporáneo; pero podría ser muy útil también para entender y explicar los límites y las contradicciones de nuestra temporada cultural.

Esto no ocurre -explica Gramsci en C 3, 41, 318 s., A- porque «las fuerzas no son expansivas sino puramente represivas y cuidado (...) no solo de la parte contraria, lo que sería natural, sino de su propia parte, lo que es típico y da a estas fuerzas el carácter represivo».

Entonces brescianismo se entiende también y sobre todo como fenómeno típico de una fase cultural dominada por fuerzas burguesas incapaces -a diferencia de lo que parecía que estaba ocurriendo, según Gramsci, con el americanismo- de meter en campo energías expansivas, ante todo sobre el plan económico-práctico²⁴:

Cada innovación es represiva para sus adversarios, pero desencadena fuerzas latentes en la sociedad, las potencia, las exalta; es entonces expansiva. Las restauraciones son universalmente represivas: crean, por lo tanto, los “padres Bresciani”, la literatura a lo padre Bresciani. La psicología que (ha) precedido estas innovaciones es el “pánico”, el miedo cómico de fuerzas demoníacas que no se comprenden y no se pueden controlar. El recuerdo de este “pánico” perdura por mucho tiempo y dirige la voluntad y los sentimientos: la libertad creadora ha desaparecido, queda el rencor, el espíritu de venganza, la ceguera tonta. Todo llega a ser práctico, inconscientemente, todo es “propaganda”, es polémica, es negación, pero de forma mezquina, restringida, jesuita²⁵.

Puede ser útil -al confirmar la centralidad que este paso ocupa en la reflexión gramsciana sobre el brescianismo- que esto viene transcrito en el Cuaderno 23 en una nota titulada -y no por casualidad- *Criteri metodici* en los que Gramsci limita fuertemente el juicio expresado en 1930 sobre la naturaleza energética y por lo tanto expansionista de las fuerzas creadoras de la fase económico-práctica del capitalismo americano. Meditando sobre por qué esas cosas no estuvieran en el fondo alimentado nuevas energías literarias, como habrían en cambio debido hacer si esas fuerzas hubieran sido de verdad vitales, capaces de suscitar energías, voluntades, entusiasmos auténticos, él se pregunta de hecho si también en América no nos encontramos, en el fondo, delante de energías «burocráticas», de fuerzas no expansivas universalmente.

Pero volvamos por ahora al cuaderno 3. Me parece que, a partir de la nota 63, nota de la primera redacción, se pueda demostrar que Gramsci se esfuerza en conectar las observaciones sobre el carácter de propaganda y de polémica negativa

²⁴ Se trata de una interrogación y de una problemática que Gramsci desarrollará sobre la base del conocido enfrentamiento entre Babbit di Sinclair Lewis y los muchos mezquinos personajes pequeño-burgueses de la producción bresciana italiana en C 5, 105, 633-5, B y en C 6, 49, 723, B. En la primera de las dos notas Gramsci aclarará de hecho que su “filisteísmo” consiste en el hecho de que los personajes de la producción italiana, anhelando por los ideales de vida anacrónicos y mezquinos, no pueden aspirar a imitar al “canónico de la catedral”, al “noblecito de provincia” o “al jefe sección del Ministerio”, consecuencia del hecho que, en ausencia de “supersticiones energéticas y progresivas”, nuestros escritores habían hecho suyas las “supersticiones putrefactas y debilitantes”.

²⁵ C 3, 41, 318 s., A. Paso significativamente correcto en la segunda redacción en «todo se convierte en práctico (en el sentido peor), todo es propaganda, polémica, negación implícita, en forma mezquina, estrecha, a menudo innoble y repugnante como en *L'Ebreo di Verona*» (C 23, 36, 2230-2, C).

con la que califica, también con diferentes matices, la entera producción literaria contemporánea, con la incapacidad de la literatura italiana a entrar en sintonía con los sentimientos y las aspiraciones de gran parte del país italiano, esa constitutiva falta de "historicidad, de una sociedad de masas" de las cuales Gramsci pensaba que gran parte de la producción literaria italiana estaba afectada, a partir de su instrumento primario de comunicación: la lengua misma, y que detrás de este esfuerzo se pueda ya entrever la voluntad de introducir la reflexión sobre el brescianismo en un desigmo total que va más allá del específico ámbito histórico-crítico de la reflexión sobre la producción narrativa contemporánea.

C 3, 63, 342-5, A ; C 3, 73, 349 s., A ; C 3, 76, 353-7, B ; C 3, 78, 357-9, A; C 3, 95, 374 s., A ; C 3, 101, 377, A: son las notas comprendidas en la rúbrica «los nietos del padre Bresciani» las que en realidad desarrollan, sobre la base de una oposición con otras literaturas europeas, el tema de la sistemática y persistente falta en Italia de formas de moderna literatura popular, y buscan y analizan las razones. Es como si en esta fase de reflexión sobre estos temas en la mente de Gramsci tendieran a sobreponerse dos órdenes diferentes de argumentación, hasta entonces desarrolladas autónomamente aunque paralelamente: el «nacional-popular» y el de «los nietos del padre Bresciani». La primera observación que Gramsci dedica, implícitamente subscribiéndolo, al oponerla, adelantado por Palazzi, a la conmovida participación de Tolstoi por los dolores de sus campesinos²⁶ y a la pobreza moral y sentimental de Panzini, incapaz de divisar el alma del campesino, desembocará, en la nota 148, rubricada bajo *Carattere popolare-nazionale negativo della letteratura*, en la muy famosa afirmación: «En realidad también en Manzoni se podrían encontrar notables huellas de brescianismo²⁷».

10.- Brescianismo y literatura popular-nacional

Para confirmar el entrecruzamiento de estos filones críticos hay que observar que a partir del Cuaderno 5 el título de rúbrica «Los nietos del padre Bresciani» está a menudo acompañado por una ulterior especificación, precisamente «Literatura popular-nacional». Cabe señalar, además, que a partir del Cuaderno 5, en esta rúbrica confluyen gran parte de las observaciones críticas que Gramsci va formulando sobre la literatura. Se encuentran anotados también principios de metodología de gran relevancia como (C5, 54, 586 s., B) el dedicado a entender cuáles son los factores que suscitan mayormente el interés de los lectores por la obra literaria y cuáles, por lo tanto, los capaces de determinar, por consiguiente, su éxito comercial o, finalmente, el dedicado a sustentar que el arte es educador en cuanto a arte, seguramente no en cuanto a «arte educador». Se entrevé en la primera nota, una atención nada superficial a los mecanismos histórico-ideológicos que alimentan el contraste moral que está en la base de la novela, sustentada por una conciencia inédita del papel que esos mecanismos (intriga,

²⁶ La comparación viene inferida por una reseña de Ferdinando Palazzi al libro de Panzini *I giorni del sole e del grano* publicada en *L'Italia che scrive* en junio de 1929 (C 3, 138, 397, A)

²⁷ Afirmación en la cual Gramsci señala las consecuencias –sólo aparentemente paradójales- de la ecuación siempre más estrecha que él va identificando y subrayando entre la extrañeza de los escritores italianos y los sentimientos populares y del brescianismo (C 3, 148, 402 s., A).

golpes de escena) ejercen sobre la actitud que el lector va asumiendo respecto al conflicto mismo -temática que permite entender las razones del favor popular que a menudo favorece también las obras brescianas-; en la segunda nota, se entrevé un sufrimiento creciente por cada obra pedagógicamente impuesta que, si es comprendida en toda su modernidad, habría tenido que ponerse en guardia frente a los usos demasiado desenvueltos de las páginas gramscianas para apoyar las poéticas de los recurridos realismos o neorealismos.

La acusación de brescianismo dirigida a gran parte de la literatura italiana contemporánea viene de esta manera corroborada, en el C 6, 29, 706-8, B, por la constatación de que ella «no tiene ningún interés para el hombre viviente, para la vida vivida» y por un juicio más negativo de los autores, tildados de "parásitos" que sólo pretenden poder seguir siéndolo, y que empujarán a Gramsci a emitir una condena sin apelación a la literatura de la edad del fascismo: «Realmente el tiempo presente no tiene literatura, porque la literatura existente, salvo raras excepciones, no está unida a la vida popular nacional, sino a grupos de castas separadas por la vida» (C 6,38, 712 s., A).

Se puede hipotetizar que, cuando Gramsci, al principio del Cuaderno 8, hace un elenco de los ensayos principales en los cuales se habría debido articular la historia de los intelectuales italianos, el brescianismo hubiera ya asumido en su reflexión los caracteres de una categoría crítico-literaria de carácter general, nueva en el panorama del debate crítico contemporáneo en la medida en la cual connota sobre todo una actitud respecto a la realidad representada, caracterizada por la superficialidad y por la sustancial falta de sinceridad y exterioridad quijotesca²⁸. En ella además, sobre la base de una serie de observaciones extraídas de otro ámbito de consideraciones literarias, se encuentra el apartado dedicado a la literatura popular y de apéndice, donde Gramsci tendía, de manera siempre más evidente, a reconocer una de las manifestaciones de la atávica incapacidad de los intelectuales y de los escritores italianos de hacerse portavoces de tendencias y aspiraciones reales, propias de clases, grupos y movimientos radicales en pleno proceso histórico.

Desde este punto de vista la presencia, en el elenco de los «ensayos principales» en los cuales Gramsci habría debido de articular la historia de los intelectuales italianos, de «los nietos del padre Bresciani» (que con la voz «La literatura popular de las novelas de apéndice» y la voz «Reacciones a la ausencia de un carácter popular-nacional de la cultura en Italia; los futuristas», habrían debido de rendir razón del entero panorama de la producción literaria italiana contemporánea), se confirma la centralidad que el tema del brescianismo tenía en su proyecto de evaluación gracias al cual huir del yugo castrador de la crítica estética y establecer nexos profundos y significativos entre la evaluación ideológica propia del crítico político, por un lado, y el reconocimiento de valor propio de la crítica artística, por el otro.

²⁸ La definición que Gramsci da del *Lemmonio Boreo* de Soffici, novela polémicamente contrapuesta a *Jean-Christophe* de Romain Rolland, que, a diferencia de la literatura italiana nunca auténticamente popular, «concluye todo un periodo de la literatura popular francesa (desde los *Miserabili* al *Jean-Christophe*)» (C 7, 105, 930 s., B).

Es una hipótesis sobre la cual me parece que se pueda avanzar también y sobre todo a partir del razonamiento desarrollado en una de las primeras notas del C8, 9, 942 s., B, *Assenza di un zattere nazionale-popolare nella letteratura italiana*. Una vez más, con una seguridad teórica que se hace siempre más límpida, Gramsci remarca que la determinación no solamente del mundo cultural de una generación y de una época, sino también de su estilo, es ante todo una actitud que el escritor y su generación demuestran en relación con el ambiente representado. La referencia a autores del prestigio como Manzoni y Verga le permite a Gramsci precisar su pensamiento, pero al mismo tiempo tomar las distancias de dos prejuicios corrientes, difundidos también en la concepción democrática de la cultura: uno, unido a la ingenua convicción de que basta con representar ambientes y personajes populares para dar vida a una literatura auténticamente popular; otro fundado en una injustificada nivelación de la literatura a su actitud político-ideológica, que impedía distinguir a los escritores auténticos de los simples impostores. Si por un lado Gramsci subraya los límites de la actitud de Manzoni y de Verga respecto a los "personajes campechanos", por el otro él sabe muy bien que ni Manzoni ni Verga, a pesar de sus reservas mentales de burgueses conservadores, pueden ser tachados de brescianismo porque lo que caracteriza esta producción es la falsedad de un estilo que tiende a exaltar la dimensión vacua y retórica de esa distancia, y a transformar la falta de sinceridad y de profunda participación en los hechos narrados en baja y deformada ironía. De esta conciencia son prueba los siguientes *distinguo*, introducidos en el final de la nota:

La actitud de Manzoni es la más difundida en la literatura que representa a "personajes campechanos" y basta recordar a Renato Fucini; esto es todavía de carácter superior, pero se mueve sobre el filo de una navaja y de hecho degenera, en los escritores subalternos, en la actitud "brescianiana" estúpidamente y jesuitamente sarcástica.

El deslizamiento -o mejor: la expansión semántica sufrida por el término brescianismo- se aclara ulteriormente en C9, 42, 1120-2,A, cuando, en la conclusión de algunas interesantísimas observaciones sobre el desinterés desde siempre demostrado por los intelectuales italianos para la actividad económica, «para el trabajo entendido como producción individual y de grupo», Gramsci equipara el brescianismo con el «individualismo antiestatal y antinacional», identificando ese carcoma de la vida intelectual que había transformado a sus adeptos en una casta separada de la vida real y ajena a sus problemas, que establecía una tan difícil y tan profundamente demagógica relación entre las clases dirigentes y las grandes multitudes nacionales.

Observar que el brescianismo es en el fondo individualismo antiestatal y antinacional también cuando se vela de un nacionalismo y estatismo frenéticos. "Estado" -advertía Gramsci- (y se trata de una de las definiciones quizás más eficaces entregadas en los Cuadernos)- significa especialmente dirección consciente de las grandes multitudes nacionales, entonces necesario contacto sentimental e ideológico con ellas y en cierta medida "simpatía" y comprensión de sus necesidades y exigencias.

El destino de esta categoría conceptual no es, sin embargo, el de anularse en la reflexión general sobre las carencias hegemónicas de la burguesía italiana, tanto la del *Risorgimento* como la actual de la que también es parte integrante; así formulado y enriquecido el concepto de brescianismo continua revelándose de hecho como un instrumento indispensable para evaluar la literatura reciente, para desenredarse, por ejemplo, entre muchos libros de guerra que en esos años se

publicaban en Italia y en Europa, para entender, a través de las representaciones que ellos daban, si y de qué manera la experiencia de la guerra hubiera servido para acercar realmente los diferentes estratos sociales. Esclarecedor es también en este punto el juicio gramsciano, tan listo y seguro en distinguir entre el filón brescianiano de la literatura de guerra, caracterizado por un descubrimiento pedagógico nacionalista, y por la contribución crítica dada en cambio por los *vociani*, por Giani Stuparich en particular (C9, 43, 1122 s., A).

Eso explica también por qué el marco histórico del brescianismo moderno que Gramsci delinea en el Cuaderno 23 resulte más articulado y complejo que el designado en las notas de primera redacción, problematizado por la conciencia del emerger de nuevos fenómenos literarios, como su progresiva identificación, bajo la égida del Concordado, a una literatura católica “extremista”, militante²⁹, identificada por Gramsci con el grupo de escritores florentinos del “Frontespizio” guiados por Papini (filón por el cual, en la transcripción de la nota 24 del Cuaderno 1 en la nota 9 del Cuaderno especial 23, Gramsci sentirá la obligación de recortar una nueva “casilla”, que hay que sistematizar entre el “brescianismo laico” y la “literatura de sacristía”); o la difusión del creciente sufrimiento respecto al alejamiento entre arte y vida, documentada a partir del final del 1932³⁰, que llevará a Gramsci a suponer la necesidad de una ulterior periodización interna al brescianismo moderno, capaz de distinguir la literatura de los Años Veinte (la de los Ogetti y de los Panzini) de la de los inicios de los años Treinta.

11.- El Cuaderno especial 23

Las notas sobre «los nietos del padre Bresciani» refluían en el Cuaderno especial 23 -cuya redacción remonta a 1934- titulado de hecho *Critica Letteraria* y constituyen el argumento central para demostrar, por un lado, el hecho de que el brescianismo era para Gramsci el fenómeno más relevante y característico de la literatura italiana contemporánea y, por otro lado, el hecho de que él lo había puesto en su lugar, a través de esas notas y de la original perspectiva crítica que ellas implicaban, y de una aproximación de los nuevos fenómenos literarios desde un punto de vista metodológico.

Podríamos aplicar a este cuaderno, en relación al específico y particular montaje que asumen las reflexiones críticas en cuestión, la observación contenida en su nota 5, titulada *Alcuni criteri di "giudizio letterario"*, en la cual Gramsci sostiene que un trabajo puede ser admirable incluso y exclusivamente por el hecho de elegir y disponer según un orden, una conexión, un criterio más adecuado y cierto que los anteriores hechos y argumentaciones ya conocidos³¹.

Como hemos subrayado más veces, muchas de las notas de la rúbrica «Los nietos del padre Bresciani» son fruto de observaciones deducidas por artículos de revistas, sobre todo literarias, y se limitan entonces a reelaborar elementos del debate en curso, pero conectadas entre ellas y resumidas en una nueva e inédita

²⁹ C 23, 35, 2229 s., C.

³⁰ C 14, 35, 1692 s., B.

³¹ C 23, 5, 2191 s., C.

perspectiva crítica, con las que estas asumen un significado y un valor profundamente innovador.

Significativos, desde este punto de vista, son ante todo la elección y el montaje; las notas sobre «los nietos de padre Bresciani» transcritas en el Cuaderno 23, proponen con poquísimas modificaciones los textos de rúbrica extraídos de los cuadernos anteriores; además en un diferente orden de sucesión ya por sí mismo significativo (C 4, C 9, C 1, C 9, C 1, C 3, C 6) exhiben una valencia metodológica más bien incisiva y profunda por el solo hecho de estar introducidas en un cuaderno expresamente dedicado a la cuestión crítica literaria y de ser precedidas por reflexiones metodológicas que valorizan las implicaciones crítico-teóricas. Relevante es también el hecho de que la reflexión sobre la literatura elaborada en las notas de la cárcel haya sido retomada y sistematizada en dos diferentes cuadernos especiales: uno, el Cuaderno 21 expresamente dedicado al tema de la *Letteratura popolare*; el otro, el Cuaderno 23, reservado a delinear un posible modelo de crítica literaria apto para la naturaleza y los fines de la “filosofía de la praxis” cuyas notas sobre el brescianismo constituyen una aplicación ejemplar para su capacidad de identificar y denunciar el efecto “político” reaccionario ejercido por la literatura contemporánea.

De los diferentes fines que Gramsci persigue en la crítica “propia de la filosofía de la praxis”, pertenecen a la crítica de las costumbres, de los sentimientos y de la concepción del mundo (la lucha por una nueva cultura, es decir por un nuevo humanismo). Su metro de juicio de carácter político no podía, por consiguiente, aspirar a sustituir *in toto* el juicio artístico o estético, sino que reivindicaba la propia funcionalidad de las tareas de una crítica “militante”, que tenía que preocuparse principalmente de evaluar «la coherencia lógica e histórica actual de las masas de sentimientos representados artísticamente»³².

Gramsci era plenamente consciente de que además del efecto producido por el grado y por nivel artístico de elaboración literaria conseguido por un determinado texto (y del cual él no subvalorará nunca la importancia), la literatura ejerce siempre una influencia cultural y -más en general- una política determinante, y que la literatura es siempre «creación práctica de “masas de sentimientos y de emociones” que hay que imponer al pueblo»³³, instrumento fundamental, por lo tanto, en la batalla ideológica para la hegemonía. Estaba por lo tanto convencido de que la tarea primaria de la crítica era la de identificar estas influencias para evaluar los efectos, para entender de qué manera ellas contribuían a arraigar o a combatir ciertas concepciones del mundo, para confirmar o disolver ciertos prejuicios.

Pero como profundo conocedor de los fenómenos literarios que era, sabía igualmente muy bien que estas influencias no son el claro éxito de la ideología explícita de los autores, de su consciente proyecto propagandístico, porque el efecto político de un texto es el fruto de un proceso más bien complejo debido al juego de sentimientos y reacciones emotivas activado por ello sobre la base de la actitud que el escritor asume respecto a la materia representada -actitud evaluable

³² C 23, 3, 2187-90, C.

³³ C 23, 25, 2212 s., C.

en términos de sinceridad, capacidad de comprensión y de compartir ciertas masas de sentimientos, de sintonía con las fuerzas vivas del proceso histórico- pero también, y de manera igualmente determinante, sobre la base de las elecciones estilísticas, evaluables a su vez sobre la base del obsequio más o menos pasivo a los estereotipos de la tradición o de los hundimientos a la retórica imperante.

De esta conciencia la historia del lema brescianismo –de su transformarse de categoría historiográfica a categoría teórico-crítica de carácter más general sin por ello perder el estímulo político proveniente del enfrentamiento polémico con la realidad de la producción contemporánea- es parte integrante y constituye, en mi opinión y como espero haber demostrado, de uno de los principios de la reflexión metodológica más interesante. Se puede decir, de hecho, que la crítica dirigida por Gramsci a los muchos nietos del padre Bresciani, que partía de la denuncia y de la condena de la ideología reaccionaria presente en textos abiertamente politizados como *Mio figlio ferroviere* o *Il padrone sono me*, hubiera servido para ilustrar, catalogar y evaluar todos los factores que contribuían a volver falsa, vacua y retórica la presentación literaria de las diferentes problemáticas de la realidad. En la búsqueda de la cadena de las causas que sostenían la sustancia antidemocrática de la literatura italiana Gramsci había entendido y aclarado, de hecho, que en la función contrarrevolucionaria ejercida por la literatura, las elecciones abiertamente antidemocráticas jugaban sólo un papel superficial. Mucho más traicioneros y rastrosos debían revelarse, de hecho, otros factores unidos a la manera de concebir el propio trabajo y a las elecciones de los instrumentos disponibles para realizarlo, porque en ellos se había sintetizado y sedimentado esa atávica extrañeza del intelectual italiano a cada forma de movimiento nacional popular³⁴, que habría hecho difícil, también en el futuro, a los escritores democráticos mismos escaparse de los riesgos de «brescianismo».

Bibliografía

Además de la voz empleada por Giuseppe Petronio para el volumen *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, Roma, Editori Riuniti, 1987, faltan escritos específicos sobre el argumento. Referencias a temáticas y autores tratados en las varias notas de la rúbrica «Los nietos del padre Bresciani» se encuentran de todas formas en la mayor parte de los ensayos que analizan los aspectos literarios y de metodología crítica presentes en los *Cuadernos*, aunque en ninguno de ellos el argumento asume la fisonomía y la relevancia de un fenómeno históricamente determinado del cual Gramsci pretendía desvelar, como he intentado demostrar, la naturaleza sutil y peligrosamente reaccionaria.

Considerado por los críticos de la Segunda Posguerra (Sapegno, Salinari, Muscetta) la observación de la persistente extrañeza de los intelectuales italianos a

³⁴ «La antidemocracia en los escritos del brescianismo no tiene ningún significado políticamente relevante y coherente; es la forma de oposición a cada forma de movimiento nacional popular, determinado por el espíritu económico-corporativo de casta, de origen medioeval y feudal» (C 23, 8, 2195-8, C).

los reales problemas del país, el brescianismo ha acabado por asumir dimensiones y caracteres siempre más generales y genéricos identificándose ora con un vacío formalismo, ora con un hipócrita forma de oportunismo político.

No es una excepción que entre los problemas literarios tomados en examen por Niksa Stipcevic, *Gramsci e i problemi letterari*, Mursia, Milán, 1968, -uno de los pocos ensayos expresamente dedicados a los aspectos literarios de la reflexión gramsciana- el brescianismo resulta del todo ausente.

No se puede decir tampoco que el tema haya encontrado particular atención entre los críticos contemporáneos, que también sobre la base de los nuevos principios ofrecidos por la edición crítica de los *Cuadernos* han redefinido el usurado perfil del crítico militante. Pienso en Vittorio Spinazzola, «Letteratura secondo un piano», *Rinascita*, nº 34, 1985; en Robert S. Dombroski, *Antonio Gramsci*, Twayne Publishers, Boston, 1899; en Bartolo Anglani, *Gramsci: l'arte, la letteratura*, Piero Manni, Lecce, 1999; en Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico*, Feltrinelli, Milano, 2000.

No es casual entonces que las observaciones más interesadas sobre el brescianismo se encuentren hoy en una antología inglesa de escritos culturales gramscianos publicada por David Forgacs y Geoffrey Nowell-Smith: *Antonio Gramsci Selecrtions from Cultural Writings*, London, Lawrence and Wishart, 1985, expuestas en la Introducción en la VIIIª sección, titulada «Father Bresciani's Progeny», y en las tantas puntuales notas a los textos de la homónima rúbrica (págs. 298-341), para demostrar la novedad de impostación que la perspectiva de los Cultural Studies ha aportado en los estudios gramscianos.

Tarjetas útiles para componer el mosaico del brescianismo pueden ser también las contribuciones -igualmente extrañas- de escritores menores, como los artículos de Rocco M. Morano, «Gramsci, la letteratura regionale e due scrittori calabresi del '900 (F.Perri e L. Repaci)», *La Procellaria*, nº 1-2, 1977, ayudan a poner luz sobre hechos y aspectos poco notados de la literatura del primer siglo XX y a dar otra vez, por consiguiente, espesor histórico y motivación ideológica a los lapidarios y vivos gramscianos, siempre en riesgo a ser reducidos en fórmulas genéricas.

ELEGÍAS DE HOLLYWOOD*

Bertolt Brecht

20.9.42

winge, que viene a visitarme por lo menos una vez por semana desde *downtown*, donde trabaja en una fábrica de ropa interior, ha leído algunas de las ELEGÍAS HOLLYWOODENSES que he escrito para eisler, y comentó: «parecen haber sido escritas en marte». Llegamos a la conclusión de que esa distancia no es algo característico del autor sino un to de esta ciudad: casi todos sus habitantes la tienen. estas casas no se convierten en propiedad al ser habitadas, vividas; se convierten en propiedad por efecto de un cheque; lo importante es que el propietario disponga de ellas, no que las viva. las casas son dependencia de los garajes.

(*Diario de trabajo*, vol. 2, pág. 178. Traducción de Nélica Mendilaharsu de Machain).

1

Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen

Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts

Hat man ausgerechnet, daß Gott

Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei

Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern

Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser

Dient für die Unbemittelten. Erfolglosen

Als Hölle.

* Traducción de Àngel Ferrero.

Las *Elegías de Hollywood* nunca han sido íntegramente traducidas al español. La única estanza traducida es la de la cuarta parte («Para ganarme el pan, cada mañana...»), publicada generalmente con el título de «Hollywood», mutilando así la composición original, mucho más larga. En la traducción se han alternado las estanzas originales en alemán con la traducción castellana. Se ha considerado oportuno añadir como encabezamiento una entrada del *Diario de trabajo* en la que Brecht habla de esta composición (*Nota del traductor*).

El pueblo de Hollywood se planeó según la idea
De que aquí se tenían partes del cielo. Aquí
Se ha llegado a la conclusión de que Dios,
Necesitando de Cielo e Infierno, no necesitaba
Planear dos lugares, sino
Uno solamente: el cielo. Éste
Sirve para los pobres y los desafortunados
Como infierno.

2

*Am Meer stehen die Öltürme. In den Schluchten
Bleichen die Gebeine der Goldwäscher. Ihre Söhne
Haben die Traumfabriken von Hollywood gebaut.
Die vier Städte
Sind erfüllt von dem Ölgeruch
Der Filme.*

En el mar se alzan las torres petrolíferas. En los cañones
Se vuelven blancos los huesos de los buscadores de oro. Sus hijos
Han levantado la fábrica de sueños de Hollywood.
Las cuatro ciudades
Están llenas con el olor oleaginoso
De las películas.

3

*Die Engel von Los Angeles
Sind müde vom Lächeln. Am Abend
Kaufen sie hinter den Obstmärkten
Verzweifelt kleine Fläschen
Mit Geschlechtsgeruch.*

Los ángeles de Los Ángeles
Están cansados de reír. Por la tarde
Compran detrás del mercado de verduras,
Con desesperación, pequeños frascos
Con olor a sexo.

4

*Unter den grünen Pfefferbäumen
Gehen die Musiker auf den Strich, zwei und zwei
Mit den Schreibern. Bach
Hat ein Strichquartett im Täschen. Dante schwenkt
Den dürren Hintern.*

Bajo los verdes pimenteros
Se trabajan las calles los músicos, de dos en dos
Con los escritores. Bach
Lleva un cuarteto de cuerda en el bolso. Dante menea
Sus nalgas resacas.

DIE STADT IST NACH DEN ENGELN GENANNT
Und man begegnet allenthalben Engeln.
Sie riechen nach Öl und tragen goldene Pessare
Und mit blauen Ringen um die Augen
Füttern sie allmorgendlich die Schreiber in ihren
Schwimmpfählen

LA CIUDAD RECIBIÓ SU NOMBRE DE LOS ÁNGELES
Y por todas partes se encuentran ángeles.
Huelen a petróleo y llevan pesarios dorados
Y con anillos azules en torno a sus ojos
Alimentan todas las mañanas a los escritores en sus
piscinas.

JEDEN MORGEN, MEIN BRÖT ZU VERDIENEN,
Fahre ich zum Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungvoll
Reihe ich mich ein unter die Verkäufer.

PARA GANARME EL PAN, CADA MAÑANA
Voy al mercado donde compran mentiras.
Lleno de esperanza,
Me pongo en la cola de los vendedores.

DIE STADT HOLLYWOOD HAT MICH BELEHRT
Paradies und Hölle
Können eine Stadt sein: für die Mittellosen

Ist das Paradies die Hölle.

HOLLYWOOD ME HA ENSEÑADO

Que Paraíso e Infierno

Pueden ser *una* ciudad: para los pobres

Es el Paraíso del Infierno.

IN DEN HÜGELN WIRD GOLD GEFUNDEN

An der Küste findet man Öl.

Größere Vermögen bringen die Träume vom Glück

Die man hier auf Zelluloid schreibt.

EN LAS COLINAS SE ENCONTRÓ ORO

En la costa se puede encontrar petróleo

Mayores fortunas proporcionan los sueños de felicidad

Que aquí se escriben sobre celuloide

ÜBER DEN VIER STÄDTEN KREISEN DIE JAGDFLIEGER.

Der Verteidigung. In großer Höhe

Damit der Gestank der Gier und des Elends

Nicht bis zu ihnen heraufdringt.

SOBREVUELAN LAS CUATRO CIUDADES LOS CAZAS

Del departamento de defensa. A gran altitud,

Para que el mal olor de la avaricia y de la miseria

No les alcance.

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 david.becerra@uam.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



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