

3.5. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA Y TEORÍAS MARXISTAS

3.5.1. Sociología de la literatura

El interés por un análisis del fenómeno literario desde el punto de vista sociológico ya se encuentra en la obra que Mme. de Staël publicó en 1800, cuyo título es, precisamente, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. La propia crítica positivista de Taine también se preocupó de las relaciones entre el escritor y la sociedad, o entre la literatura de una época y un determinado ambiente social. El mismo Lanson estuvo atento igualmente a los vínculos que se establecían entre la literatura y la sociedad, porque a su juicio «el carácter esencial, fundamental, de la obra literaria es ser la comunicación entre un individuo y un público» (1965: 66. Citado por Aguiar e Silva, 1982: 483). La Sociología de la literatura analiza los textos buscando en ellos los vínculos que existen entre el fenómeno literario y la sociedad, intentando poner de relieve de qué manera el autor crea arte tomando como base el fenómeno social.

S. Wahnón (1991: 124-125) distingue dos tipos de Sociología literaria, empírica y dialéctica, que se diferencian tanto por el método empleado para el estudio de los fenómenos como por la filosofía que subyace a cada uno de ellos. En efecto, siguiendo a Zima (1985: 30) «la diferencia fundamental entre los métodos empíricos y los dialécticos puede ser explicada por el hecho de que los primeros se orientan hacia el postulado weberiano de la objetividad científica (*Wertfreiheit*), eliminando todo juicio de valor estético u otro, en tanto que los segundos desarrollan ciertas teorías estéticas y filosóficas existentes con la ayuda de nociones sociológicas» (S. Wahnón, 1991: 124).

La Sociología empírica lleva a cabo análisis de tipo estadístico tras la realización de encuestas, recuentos en bibliotecas, en catálogos..., en relación con todo lo que rodea a la literatura desde el punto de vista social: la producción literaria, el consumo literario, la organización editorial, los premios literarios... Porque lo que interesa saber es qué tipo de obras prefieren los lectores; cuál es la edad a la que empieza a escribir un escritor; cuántos libros de los que publica una editorial son enviados por los autores y cuántos son peticiones de la misma editorial; en qué momento del día leen prioritariamente los lectores; qué tipo de obra prefieren según su edad, su sexo, su extracción social, su nivel cultural; cuál es el papel de las bibliotecas en la difusión de la literatura; cuál el de los medios de comunicación, etcétera.

El representante más significativo de la Sociología empírica es Robert Escarpit, que ofrece una síntesis de su pensamiento en su obra *Sociologie de la littérature* (1958), aunque dada la magnitud de este tipo de trabajo, la investigación se lleva a cabo en grandes equipos y en centros suficiente-

mente dotados, como las universidades de Bruselas, Burdeos y Birmingham. De cualquier modo el análisis estadístico del fenómeno literario es siempre tangencial, y no consigue (tampoco lo pretende) explicar nada sobre la configuración del texto o el hallazgo de su sentido, que son los aspectos que verdaderamente le interesan a la Teoría de la literatura.

Una de las orientaciones que se incluyen dentro de la Sociología dialéctica es la de Lucien Goldman y su *estructuralismo genético*. Goldman basa sus investigaciones en que «el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o están en relación inteligible con ellas, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de la creación de universos imaginarios regidos por estas estructuras el escritor tiene libertad total» (Goldman, 1964: 226, citado por Pozuelo Yvancos, 1994: 92). Así, entre la creación literaria y el grupo social hay una homología (una similitud formal) de estructuras, no una identidad de contenidos o de formas. En este sentido, las estructuras sociales están contenidas en la cultura, razón por la cual son significativas y pueden ser analizadas.

Domínguez Caparrós (1982: 14 / XXXII, 32-33) resume así los cinco puntos más relevantes de la Sociología estructuralista genética de Goldman:

«1. La relación entre vida social y creación literaria no se da en los contenidos, sino en las *estructuras mentales*. Estas estructuras mentales están constituidas por categorías que organizan la conciencia empírica de cierto grupo social y el universo imaginario creado por el escritor.

«2. Las estructuras mentales (o estructuras categoriales significativas) son fenómenos sociales.

«3. La relación entre estructura de la conciencia de un grupo social y la del universo de la obra es una *homología* más o menos rigurosa.

«4. La unidad de la obra, su carácter literario, viene conferida por las estructuras categoriales buscadas por el investigador sociólogo.

«5. Las estructuras categoriales, tanto en el grupo social como en su trasposición al universo imaginario del escritor, no son conscientes ni inconscientes (en el sentido freudiano de reprimidas) y por eso no cabe apelar a un estudio psicológico del escritor o a una indagación de sus intenciones. Sólo cabe una investigación de tipo estructuralista y genético».

3.5.2. Teorías marxistas

Aunque Karl Marx expuso sus teorías sobre sociedad y cultura entre 1840 y 1850, lo cierto es que la crítica de corte marxista está plenamente instalada

en el si
descans
que se
económ
tragedi
otra en
proble
arte si
momen
senta un
tiempo

Uno
vista es
produjo
Stravins
y con el
debía re
rechazas
El arte

Otra
decir, el
mostrar
sino que
se vean
Escritor
Joyce co
pequeño
viduo m
avanzar
aprender
Joyce (R
como pa
realismo
Lukács.

La ba
Engels; A
Lessing y
idea de v

En la
a su juicio
culares d

en el siglo XX. Para Marx cualquier sistema filosófico, cultural, político, etc., descansa sobre bases de carácter económico y social, de modo que todo lo que se engloba tras la denominación de *cultura* depende de la realidad económica y social en la que los individuos desarrollan esa actividad. Así, la tragedia griega aparece en una época determinada y no podría hacerlo en otra en la que no se dieran aquellas características sociales tan concretas. El problema, sin embargo, está en determinar por qué hoy disfrutamos con ese arte si las condiciones sociales son tan distintas de las que se dieron en el momento de la producción. A esto Marx responde que el arte griego representa una etapa infantil del hombre que nos gusta porque es el reflejo de un tiempo que no puede regresar.

Uno de los aspectos derivados de la teoría marxista desde el punto de vista estético fue el rechazo generalizado de la revolución cultural que se produjo en Europa en torno a la primera década del siglo XX. Autores como Stravinsky, Schönberg o Picasso fueron proscritos por el realismo socialista, y con ellos lo fueron también todas las innovaciones vanguardistas. El arte debía reflejar la realidad social y comprometerse con ella. De ahí que se rechazasen las teorías del arte por el arte, tal como hizo Plejanov en su obra *El arte y la vida social* (1912-1913).

Otra característica estética importante del marxismo es la popularidad, es decir, el arte en general, y la literatura en particular, no sólo tienen que mostrar la realidad fielmente en su tipismo, según había manifestado Engels, sino que además tienen que ser asequibles a las masas y conseguir que éstas se vean reflejadas en él y por lo tanto estimuladas por él. En el Congreso de Escritores Soviéticos que tuvo lugar en 1934 Karl Radek enfrentó a James Joyce con el realismo socialista, y tras criticar agriamente la preocupación pequeño-burguesa del escritor irlandés por la vida insignificante de un individuo mediocre desinteresándose de las grandes fuerzas históricas que hacen avanzar a las sociedades, concluyó sin ambages que si su pretensión fuera aprender a escribir novelas lo haría a partir de Tolstoi y de Balzac, nunca de Joyce (R. Selden, 1987: 38). Esta anécdota es lo suficientemente expresiva como para poner de manifiesto el concepto que se tiene de lo literario en el realismo socialista, uno de cuyos principales representantes fue Georg Lukács.

La base teórica de G. Lukács se encuentra en autores como Marx y Engels; Aristóteles, de quien aprende los conceptos de *mimesis* y *catarsis*; Lessing y su defensa de los géneros literarios; o Hegel, de donde surge la idea de vincular arte y ciencia (Domínguez Caparrós, 1982: 12 / XXXII, 30).

En la obra de Lukács es esencial el concepto de realismo, de modo que, a su juicio, la tarea del investigador debe consistir en «medir las obras particulares de acuerdo con el proceso histórico-social que reflejan, examinando

hasta qué punto captan la esencia de este proceso y saben representarla no abstractamente, por reflexiones y discusiones, sino a la manera propia del arte, es decir, a través de las *acciones de los personajes*, a través de la capacidad de hacer visibles concretamente en el comportamiento de los personajes las fuerzas y las tendencias inmanentes a la sociedad» (Domínguez Caparrós, 1982: 12 / XXXII, 30).

El concepto de realismo que G. Lukács defiende queda matizado cuando manifiesta su rechazo de una vertiente fotográfica que sólo capta la realidad, porque para él la representación realista consiste, además, en reflejar de forma dinámica y vívida las situaciones, es decir, en dar cuenta no sólo de las cosas objetivables, sino también del ambiente que las trasciende, de las relaciones que se establecen entre ellas, del orden que subyace a esas relaciones, en definitiva, de captar la esencia de las mismas y la unidad de su sentido porque «toda obra de arte ha de presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que sus movimientos y estructura resulten directamente evidentes» (Lukács, 1934: 20, citado por S. Wahnón, 1991: 134).

Entre las críticas que recibieron algunos de los conceptos esgrimidos por el marxismo clásico cabe citar las de Bertold Brecht y las de dos filósofos cuyo mérito fue renovar el pensamiento marxista: Theodor Adorno y Walter Benjamin.

Brecht rechazaba la pasividad a la que conducía la representación del realismo, que hacía ver las injusticias sociales como algo natural. Por ello, lo que propone con su teatro es sacar al público de su ensimismamiento, espolear su conciencia para conseguir de él una respuesta activa. Brecht también desapruaba el concepto de unidad, de suerte que sus obras carecen de la ligazón interna propugnada por Lukács, como tampoco está de acuerdo con el teórico húngaro en defender a ultranza la estética del realismo clásico y las formas utilizadas por su teatro, porque «los métodos se gastan, los estímulos fallan, aparecen nuevos problemas que exigen nuevas técnicas. La realidad cambia y, para representarla, también deben cambiar los medios de representación» (R. Selden, 1987: 45). En definitiva, hay que utilizar los medios necesarios para conseguir que el público se sienta sobrecogido por lo que aparece en escena y estimular activamente su compromiso. El realismo por el que aboga Brecht ha de estar empapado de crítica, porque sólo mediante la crítica se podrá transformar la realidad:

El elemento crítico en el realismo no debe ser escamoteado. Es decisivo. Un simple reflejo de la realidad, si fuera posible, no iría en nuestra dirección. Hay que criticar la realidad dándole forma, hay que criticarla de forma realista. Es el elemento crítico el decisivo para el dialéctico, es en él donde reside el realista. Es el elemento crítico el decisivo para el dialéctico, es en él

donde
marxista
Domínguez

Así pues
no se reduce
de dar cuenta
imagen que

Dentro de
labor crítica
realismo del
sociedad lo
distanciarse
tear la reali
masas toma
lo que se co
causar la ex
ciencia la re
mento de la
propio Luk

En su en
W. Benjami
concepto de
Cuando no
el gramófon
unidad: un
sólo estaban
de reproduc
discos de co
obra origina
ahí donde
Benjamin es
ción del arte
ritual apare
D. W. Fokk
censurada d
técnicas de
que, por el
mayor núm

donde reside el compromiso. Y aquí la ciencia, y más concretamente la ciencia marxista, puede venir en auxilio de la literatura. (1973: 74; recogido por Domínguez Caparrós, 1982: 10 / XXXII, 28)

Así pues, la idea del realismo que tiene Brecht está cargada de sentido y no se reduce a un mero reflejo de la realidad. El realismo, en su opinión, ha de dar cuenta del mundo pero de una manera crítica, y ofrecer de él una imagen que nos ayude a transformarlo.

Dentro de la llamada *Escuela de Frankfurt*, que ejerció una importante labor crítica sobre teorías marxistas y freudianas, T. Adorno rechazaba el realismo defendido por Lukács. En su opinión, para mover los pilares de la sociedad lo que tiene que hacer el arte no es reflejarla miméticamente sino distanciarse de ella, porque sólo por medio de la distancia se puede boicotear la realidad. Al reflejar el mundo conocido el arte realista impide a las masas tomar conciencia verdadera de la situación en la que se encuentran, lo que se conseguiría utilizando formas nuevas, extrañas y chocantes, que al causar la extrañeza del receptor lograrían que éste asumiera con plena conciencia la realidad en la que se halla inmerso. Este es, en definitiva, el fundamento de las vanguardias artísticas, tan denostadas por el realismo y por el propio Lukács.

En su ensayo *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* (1936) W. Benjamin manifiesta que las innovaciones técnicas han cambiado el concepto de obra artística, así como la relación entre ésta y el receptor. Cuando no existían formas de reproducción del arte como la radio, el cine, el gramófono o la fotografía, las obras tenían un *aura* derivada de su unicidad: un concierto o un cuadro eran realidades únicas e irrepetibles que sólo estaban al alcance de una elite burguesa. A partir de las nuevas técnicas de reproducción las obras que de ellas se derivan (fotografías de cuadros, discos de conciertos, etc.) se apartan de la tradición a la que pertenece la obra original, obviando así sus peculiaridades, en definitiva, su *aura*. Y es ahí donde interviene el argumento político, ya que, en palabras de W. Benjamin «siempre que no se aplica el criterio de autenticidad a la producción del arte, se transforma la función total del arte. En lugar de su base ritual aparece otra práctica; de ahí que ésta se base en la política» (cit. por D. W. Fokkema y E. Ibsch, 1977::1981: 155). La teoría de Benjamin ha sido censurada desde diversos ámbitos, entre otras razones porque las nuevas técnicas de reproducción no han reemplazado a las obras originales, sino que, por el contrario, las han complementado y han conseguido que un mayor número de receptores pueda disfrutar de ellas.