

- Pike, Christopher, ed., *The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique*, Ink Links, Londres, 1979. Una antología.
- Selden, R., *Criticism and Objectivity*, cap. 4, «Russian Formalism, Marxism and "Relative Autonomy"», Allen & Unwin, Londres, Boston y Sydney, 1984.
- Thompson, E. M., *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, Mouton, La Haya, 1971.
- Trotsky, L., *Literature and Revolution*, Michigan University Press, Ann Arbor, 1960. (Trad. cast.: *Literatura y revolución*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.)

CAPÍTULO 2

TEORÍAS MARXISTAS

De todas las teorías críticas tratadas en este manual, la crítica marxista es la que tiene una historia más larga. Aunque el propio Marx expresó sus opiniones generales sobre cultura y sociedad en la década de 1840-1850, la crítica marxista constituye un fenómeno del siglo XX.

Los principios básicos del marxismo no son más fáciles de resumir que las doctrinas esenciales del cristianismo. Con todo, estas dos célebres frases de Marx pueden constituir un buen punto de partida:

— Los filósofos no han hecho más que *interpretar* el mundo de diversas maneras; de lo que se trata ahora es de *can-biarlo*.

— No es la conciencia de los hombres lo que determina su comportamiento, sino el comportamiento social lo que determina su conciencia.

Ambas declaraciones son intencionadamente radicales. Al contradecir de modo rotundo las doctrinas aceptadas, Marx intenta dotar a la gente de otra perspectiva. En primer lugar, la filosofía no ha sido más que una mera contemplación etérea, es tiempo de que se comprometa con el mundo real. En segundo lugar, Hegel y sus seguidores aseguraron que el pensamiento rige el mundo, que el proceso histórico consiste en el desarrollo gradual y dialéctico de las leyes de la Razón y que la existencia material es la expresión de una esencia espiritual inmaterial. La gente creía que las ideas, la vida cultural, los sistemas legales y las religiones eran los productos de la razón humana y di-

vina, que debían considerarse como guías incuestionados de la vida humana. Marx invierte esta formulación y sostiene que todos los sistemas mentales (ideológicos) son productos de la existencia económica y social. Los intereses materiales de la clase social dominante determinan el modo en que la gente concibe su existencia individual y colectiva. Los sistemas legales, por ejemplo, no son puras manifestaciones de la razón humana o divina, sino que, en el fondo, reflejan los intereses de la clase dominante en cada período histórico concreto.

En un pasaje de su obra, Marx describe esta concepción en términos de metáfora arquitectónica: la «superestructura» (ideología, política, etc.) descansa sobre la «base» (relaciones socioeconómicas) —aunque decir «descansa sobre» no es lo mismo que decir «es producto de»—. Marx afirmaba que lo que llamamos «cultura» no es una realidad independiente, sino que es inseparable de las condiciones históricas en las que los seres humanos desarrollan su vida material; las relaciones de dominio y subordinación (explotación) que rigen el orden económico y social en cada etapa concreta de la historia humana son las que en cierto sentido «determinan» (no «causan») toda la vida cultural de la sociedad.

Es evidente que, en sus manifestaciones más toscas, esta teoría cae en el mecanicismo. En *La ideología alemana* (1846), por ejemplo, Marx y Engels hablan de la filosofía, la religión y la moral como «fantasmas formados en las mentes de los hombres» que constituyen «reflejos y ecos» de los «procesos de la vida real». Por otro lado, en una famosa serie de cartas escrita en los años noventa, Engels insiste en que Marx y él siempre consideraron el aspecto económico de la sociedad como el determinante *último* de los demás aspectos, y que reconocían que el arte, la filosofía y las otras formas de conciencia son «relativamente autónomas» y que poseen una capacidad independiente para modificar la existencia de los hombres. Después de todo, ¿cómo, si no a través del discurso político, esperan los marxistas modificar la conciencia de la gente? Al examinar las novelas del siglo XVIII o la filosofía del siglo XVII europeos desde un punto de vista marxista, des-

cubrimos que tales escritos surgieron en fases concretas del desarrollo inicial de la sociedad capitalista. El conflicto de las clases sociales establece la base sobre la que surgen los conflictos ideológicos, pero, aunque el arte y la literatura pertenecen a la esfera ideológica, tienen con ella una relación menos directa que los sistemas filosóficos, legales y religiosos.

Marx admite la categoría especial de la literatura en un conocido pasaje de los *Grundrisse* en el que discute el problema de la aparente discrepancia entre el desarrollo económico y el artístico. Se considera que la tragedia griega constituye una de las cumbres en la evolución literaria y, sin embargo, coincide con un sistema social y una forma de ideología (los mitos griegos) que la sociedad moderna ya no reconoce. El problema de Marx era explicar cómo el arte y la literatura producidos por una organización social caduca pueden seguir proporcionándonos placer estético y ser considerados «un modelo y un ideal inalcanzable». Parece mostrarse remiso a aceptar cierta «eternidad» y «universalidad» en la literatura y el arte, puesto que eso hubiera significado una importante concesión a las premisas de la ideología burguesa. No obstante, ahora es posible ver que Marx recurría a opiniones heredadas (de Hegel) acerca de la literatura y el arte. En nuestro comentario sobre Mukarovsky, en el capítulo anterior, quedé estableciendo lo que puede considerarse como un punto de vista marxista: los cánones de la gran literatura se generan socialmente. La «grandeza» de la tragedia griega no es un hecho universal e invariable, es un *valor* que debe ser reproducido de generación en generación.

Aun cuando rechazamos una posición privilegiada para la literatura, sigue en el aire la cuestión de hasta qué punto el desarrollo histórico de la literatura es independiente del desarrollo histórico general. En su ataque al formalismo ruso, contenido en *Literatura y revolución*, Trotsky aceptó la idea de que la literatura tuviera sus propias reglas y principios. La creación artística, escribió, es «un cambio y una transformación de la realidad de acuerdo con las peculiares leyes del arte». Insiste en el hecho de que el factor básico es la «realidad» y no los juegos forma-

les a los que se entregan los escritores; sin embargo, sus observaciones apuntan hacia una continuación del debate dentro de la crítica marxista sobre la importancia relativa de la forma y el contenido ideológico en las obras literarias.

EL REALISMO SOCIALISTA SOVIÉTICO

Así como la crítica marxista escrita en Occidente ha sido a menudo audaz y estimulante, el realismo socialista, en tanto «método artístico» comunista oficial, resulta a los escritores occidentales monótono y estrecho de miras. Las doctrinas expuestas por la Unión de Escritores Soviéticos (1932-1934) no eran más que una codificación de la reinterpretación efectuada en los años veinte de las ideas prerrevolucionarias de Lenin, que planteaban cierto número de cuestiones importantes sobre la evolución de la literatura, su reflejo de las relaciones de clase y su función en la sociedad.

Como hemos visto, cuando la revolución de 1917 animó a los formalistas a proseguir el desarrollo de una teoría revolucionaria del arte, surgió al mismo tiempo una visión comunista ortodoxa que frunció el ceño ante el formalismo y dirigió su vista hacia la tradición decimonónica de realismo ruso a la que consideraron el único cimiento sobre el que edificar la estética de la nueva sociedad comunista. Los críticos soviéticos consideraron como productos decadentes de la sociedad capitalista avanzada las revoluciones que se produjeron alrededor de 1910 en el arte, la música y la literatura europeos (Picasso, Stravinsky, Schoenberg, T. S. Eliot, etc.). Así, tras el rechazo moderno del realismo tradicional, el realismo socialista se convirtió en principal guardián de la estética burguesa. En *Travesties*, de Stoppard, el poeta dadaísta Tzara se queja de que «lo curioso de la revolución es que cuanto más radical se es políticamente, más burgués se prefiere el arte». Esta combinación de estética decimonónica y política revolucionaria ha seguido siendo el núcleo esencial de la teoría soviética.

El principio de la *partinost* (el compromiso con la causa obrera del Partido) se deriva de modo casi exclusivo del artículo de Lenin «Organización del Partido y literatura del Partido» (1905). Por mi parte, tengo algunas dudas acerca de las intenciones de Lenin al argumentar que, si bien los escritores eran libres de escribir lo que quisieran, no podían esperar publicar en los periódicos del Partido a menos que se comprometieran con su línea política. Esto, en las precarias condiciones de 1905, constituía una petición razonable, pero tomó un cariz autocrático después de la Revolución, cuando el Partido pasó a controlar las publicaciones.

La categoría de *narodnost* («popularidad») es una característica central, tanto en estética como en política. Una obra de arte de cualquier período conquista su calidad expresando un alto nivel de conciencia social, revelando un sentido de las condiciones y sentimientos sociales verdaderos de una época concreta. Asimismo, poseerá una perspectiva «progresista» si vislumbra el desarrollo futuro a partir de las peculiaridades del presente y muestra las posibilidades ideales de desarrollo social desde el punto de vista de las masas trabajadoras. En los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844, Marx afirma que la división capitalista del trabajo destruyó una temprana fase de la historia humana en la que la vida artística y espiritual era inseparable de los procesos de existencia material, y el arte tansado aún trabajaba con un sentido de la belleza. La separación entre trabajo manual y trabajo intelectual disolvió la unidad orgánica de las actividades espirituales y materiales, dando lugar a que las masas se vieran obligadas a producir mercancías sin disfrutar de compromiso creativo con su trabajo. Sólo el arte folklórico sobrevivió como arte popular. Dominada por la economía de mercado, la valoración del gran arte se profesionalizó y se limitó a un privilegiado sector de la clase gobernante. El arte verdaderamente «popular» de las sociedades socialistas, declaran los críticos soviéticos, tiene que ser accesible a las masas y restaurar la integridad perdida de su ser.

La teoría de la naturaleza de clase del arte es bastante compleja. En los escritos de Marx, Engels y los autores de

la tradición soviética, se pone el acento sobre dos cuestiones: por un lado, el compromiso del escritor con los intereses de clase y, por otro, el realismo social de su obra, aunque sólo las formas más descarnadas de realismo socialista tratan el carácter clasista del arte como una simple cuestión de vasallaje explícito del escritor a una clase. En una carta a Margaret Harkness a propósito de su novela *City Girl*, Engels (1888) le pide que no escriba una novela explícitamente socialista. Balzac, afirma, un reaccionario partidario de la dinastía de los Borbones, realiza un análisis económico de la sociedad francesa más penetrante que el de «los más reputados historiadores, economistas y estadistas del período juntos». Su visión de la caída de la nobleza y el auge de la burguesía le obligó a «ir en contra de sus simpatías de clase y sus prejuicios políticos». El realismo supera las simpatías de clase: este argumento tendría una poderosa influencia no sólo en la teoría del realismo socialista, sino también en la crítica marxista posterior.

Se considera que el realismo socialista es la continuación y el desarrollo en un nivel más elevado del realismo burgués. Los escritores burgueses se juzgan, no según sus orígenes de clase, ni por su compromiso político explícito, sino por la medida en que sus obras penetran en los desarrollos sociales de su época —y es en este contexto en el que hay que entender la hostilidad soviética hacia las novelas modernas—. La ponencia de Karl Radek en el Congreso de Escritores Soviéticos celebrado en 1934 planteaba la alternativa: «¿James Joyce o realismo socialista?» Durante el debate, Radek dirigió un vitriólico ataque contra Herzfelde, otro delegado comunista, que sostenía que Joyce era un gran escritor. Radek metió en el mismo saco la técnica experimental de Joyce y el contenido «pequeño burgués» de su obra: la preocupación por la sórdida vida interior de un individuo banal revelaba un profundo desconocimiento de las grandes fuerzas históricas en acción en los tiempos modernos; el mundo de Joyce, afirmó, estaba comprendido entre «un armario de libros medievales, un burdel y un orinal». Y concluye: «Si fuera a escribir novelas, aprendería a hacerlo a partir de Tolstoi y Balzac, no de Joyce.»

Esta admiración por el realismo decimonónico era comprensible: Balzac, Dickens, George Eliot, Stendhal, entre otros, desarrollaron hasta sus límites una forma literaria que explora la implicación del individuo con toda la red de relaciones sociales. Los escritores modernos abandonaron este proyecto y se dedicaron a reflejar una imagen más fragmentada del mundo, a menudo pesimista e introvertida: nada más alejado del «romanticismo revolucionario» de la escuela soviética, deseosa de proyectar una imagen heroica. Andrei Zhdanov, que pronunció el discurso inaugural en el citado congreso, recordó a los escritores que Stalin los había llamado «ingenieros del alma humana». Así, las presiones políticas sobre los escritores se manifestaron con una cruda insistencia. Zhdanov dejó de lado todas las dudas de Engels acerca del valor de una obra abiertamente comprometida: «En efecto, la literatura soviética es tendenciosa, ya que en épocas de lucha de clases no hay ni puede haber una literatura que no sea clasista, tendenciosa y exenta de compromiso político.»

GEORG LUKÁCS

Conviene considerar a continuación a Georg Lukács, el primero de los grandes críticos marxistas, ya que su obra es inseparable de la ortodoxia del realismo socialista. Se puede sostener que anticipó algunas de las doctrinas soviéticas pero, en todo caso, desarrolló el enfoque realista con gran sutileza. Al considerar las obras literarias como reflejos de un sistema en evolución, se inclinó hacia la vertiente hegeliana del pensamiento marxista. Según él, una obra realista debe revelar las contradicciones subyacentes del orden social. Su punto de vista es marxista por la insistencia en la naturaleza material e histórica de la estructura social.

El uso que hace del concepto de «reflejo» es característico del conjunto de su obra; rechaza el «naturalismo» vulgar de la novelística europea contemporánea y vuelve al antiguo punto de vista realista, según el cual la novela refleja la realidad, no reproduciendo su mera apariencia su-

perficual, sino presentando «un reflejo más dinámico, vívido, completo y verdadero de la realidad». «Reflejar» significa «expresar una estructura mental» mediante palabras. Por lo general, la gente posee una conciencia, un reflejo de la realidad que tiene relación no únicamente con los objetos, sino también con la naturaleza humana y las relaciones sociales. Para Lukács, un reflejo puede ser más o menos concreto. Una novela puede conducir al lector «a una visión más concreta de la realidad», que trasciende la simple comprensión de las cosas producto del sentido común. Una obra literaria no refleja fenómenos individuales aislados, sino más bien «una forma especial de reflejar la realidad».

Por lo tanto, según Lukács, un reflejo «correcto» de la realidad es algo más que la presentación de las simples apariencias externas. Esta concepción es interesante, ya que se opone al mismo tiempo al naturalismo y a la modernidad: no hay nada falso en afirmar que una secuencia de imágenes presentadas al azar puede ser interpretada como un reflejo *objetivo* e imparcial de la realidad (como Zola y otros exponentes del «naturalismo» demostraron) o como una impresión puramente *subjetiva* (como Joyce y Virginia Woolf parecen mostrar). La aleatoriedad puede ser contemplada en tanto propiedad de la realidad o en tanto percepción. En cualquier caso, Lukács rechazó este tipo de representación puramente «fotográfico»; en su lugar, describe la verdadera obra realista, que nos transmite la sensación de «necesidad artística» de las imágenes que presenta, unas imágenes que poseen la «intensa totalidad» que corresponde a la «extensa totalidad» de mundo mismo. La realidad no es sólo un flujo o un choque mecánico de fragmentos; también tiene un «orden» que el novelista expresa en una forma «intensiva». El escritor no impone un orden abstracto al mundo, lo que hace es presentar al lector una imagen de la riqueza y la complejidad de la vida, de donde emerge la sensación de un orden en el interior de la complejidad y la sutileza de la experiencia vivida. Y ello se consigue si todas las contradicciones y tensiones de la existencia social se realizan en un todo formal.

El principio del orden y la estructura subyacentes, so-

bre el que insiste Lukács, está tomado por la tradición marxista de la concepción «dialéctica» de la historia de Hegel. La evolución histórica no se produce al azar ni de modo caótico, ni es una progresión clara y lineal. Se trata, más bien, de un desarrollo dialéctico. En cada organización social, el modo de producción hegemónico da lugar a contradicciones internas que se expresan en la lucha de clases. El modo de producción capitalista acabó con el feudal (artesanal) y lo sustituyó por un modo de producción no individual, «socializante», que posibilitó una mayor productividad (producción de mercancías). Sin embargo, a medida que el modo de producción se socializaba, la propiedad de los medios de producción se privatizaba. Trabajadores que habían sido dueños de sus propios telares y herramientas, no tuvieron finalmente otra cosa que vender que su fuerza de trabajo. La contradicción inherente se expresa en el conflicto de intereses entre capitalistas y obreros. No obstante, la acumulación privada de capital fue el fundamento del trabajo en las fábricas, de modo que la contradicción (privatización/socialización) es una unidad necesaria, que es el corazón mismo del modo de producción capitalista. La resolución «dialéctica» de la contradicción siempre está implícita en la contradicción misma: si los trabajadores retoman el control sobre su fuerza de trabajo, la propiedad de los medios de producción debe socializarse. Este breve resumen intenta demostrar cómo la concepción del realismo de Lukács está marcada por la influencia del marxismo del siglo XIX.

En una brillante serie de trabajos, en especial en *La novela histórica* (1937) y *Estudios sobre el realismo europeo* (1950), Lukács refina y prolonga las ortodoxas teorías del realismo socialista. Sin embargo, en *El significado del realismo contemporáneo* (1957), lleva el ataque comunista a las tendencias modernas. No le niega a Joyce la categoría de verdadero artista, pero pide que se rechace su visión de la historia y, en especial, el modo en que su visión «estática» de los acontecimientos se refleja en una estructura épica esencialmente estática en sí misma. Esta incapacidad para percibir la existencia humana como una parte de un contexto histórico dinámico contamina toda la moder-

nidad contemporánea y se refleja en las obras de escritores como Kafka, Beckett y Faulkner. Estos escritores, afirma Lukács, se interesan por la experimentación formal: el montaje, los diálogos interiores, la técnica de la «corriente de conciencia», la utilización de reportajes, diarios, etc. Todo este virtuosismo formal no es más que el resultado de una estrecha preocupación por las impresiones subjetivas, una preocupación resultante del exacerbado individualismo del capitalismo avanzado. En lugar de un realismo objetivo, nos hallamos ante una visión del mundo llena de angustia. La riqueza de la historia y de sus procesos sociales se reduce a la triste historia interior de unas existencias absurdas. Esta «atenuación de la realidad» contrasta con la visión de la sociedad dinámica y evolutiva que se encuentra en los precursores decimonónicos del realismo socialista, que alcanzan lo que Lukács llama «realismo crítico».

Al separar lo individual del mundo exterior de la realidad objetiva, el escritor moderno se ve obligado a contemplar la vida interior de los personajes como «una corriente siniestra e inexplicable» que, en el fondo, también adopta las características de un estatismo eterno. Lukács parece incapaz de aceptar que, al presentar la existencia empobrecida y alienada de las obras modernas, algunos escritores acceden a algún tipo de realismo o desarrollan hasta cierto punto nuevas técnicas y formas literarias que se corresponden con la realidad moderna. Al insistir en la naturaleza reaccionaria de la *ideología* moderna, se negó a reconocer las posibilidades literarias de las obras modernas. Al considerar reaccionario su *contenido*, tachó de inaceptable la *forma* moderna. Durante su corta estancia en Berlín, en los años treinta, atacó el uso de las técnicas modernas del montaje y la utilización del reportaje en las obras de autores radicales, entre los que se contaba el brillante dramaturgo Bertold Brecht.

BERTOLT BRECHT

Las primeras obras de Brecht eran radicales, anárquicas y antiburguesas, pero no anticapitalistas. Después de leer a Marx, alrededor de 1926, su iconoclastia juvenil se convirtió en compromiso político consciente, aunque siempre siguió siendo un inconformista y jamás fue hombre de Partido. Hacia 1930, empezó a escribir las *Lehrstücke*, piezas didácticas destinadas a un público obrero, pero se vio obligado a abandonar Alemania en 1933, cuando los nazis llegaron al poder. Escribió sus principales obras en el exilio, principalmente en los países escandinavos. Más tarde, en los Estados Unidos, tuvo que declarar ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas de McCarthy y acabó por establecerse en Alemania oriental en 1949. También tuvo problemas con las autoridades estalinistas, quienes le consideraban una fuente de prestigio a la vez que un inconveniente.

Su oposición al realismo socialista ofendía a las autoridades germano-orientales. Su recurso teatral más conocido, el distanciamiento, proviene en parte del concepto de «extrañamiento» de los formalistas rusos. El realismo socialista favorecía la ilusión realista, la unidad formal y los héroes «positivos». Él calificó su propia teoría del realismo de «antiaristotélica», lo cual era un modo de atacar a sus adversarios. Aristóteles había hecho hincapié en la universalidad y unidad de la acción trágica y en una identificación del público con el héroe que llevaba a la «catarsis». Brecht rechaza toda la tradición teatral aristotélica: para él, el dramaturgo debe evitar una trama pulida e interconectada y cualquier sensación de inevitabilidad o universalidad. Los casos de injusticia social deben presentarse como si fueran chocantes, no naturales y completamente sorprendentes. «Es demasiado fácil contemplar el precio del pan, la falta de trabajo y la declaración de guerra como si fueran fenómenos naturales, como terremotos o inundaciones.»

Para evitar que el público caiga en un estado de aceptación pasiva, es preciso hacer añicos la realidad utilizando el distanciamiento. Los actores no deben perderse en sus

papeles o intentar buscar una simple identificación empática con el público, deben presentar un rol al mismo tiempo reconocible y poco familiar, de modo que se ponga en acción un proceso de valoración crítica. La situación, las emociones y las alternativas de los personajes deben entenderse desde fuera y plantearse como extrañas y problemáticas. Esto no implica que los actores deban evitar el uso de las emociones, sólo el de la empatía. Ello se consigue con la «revelación de los recursos», para utilizar un término formalista. El empleo de los gestos es un medio importante de exteriorizar las emociones de un personaje. Gesto o acción se estudian y se ensayan como recurso para expresar de modo sorprendente el significado social específico del papel. Es grande el contraste con el método de Stanislavsky, partidario de la identificación total entre el actor y su papel y que, para lograr una sensación de «espontaneidad» e individualidad, da prioridad a la improvisación sobre el cálculo. Este poner en primer plano la vida interior del personaje hace que su significado social se evapore. Los gestos de Marlon Brando o James Dean son idiosincráticos, mientras el actor brechtiano (Peter Lorre o Charles Laughton) actúa como si fuera un payaso o un mimo, utilizando gestos diagramáticos que *indican* antes que revelan. En cualquier caso, las obras de Brecht, cuyos «héroes» son tan a menudo vulgares, duros y sin escrúpulos, no favorecen el culto a la personalidad. Madre Coraje, Asdak y Schweyk destacan con fuerza sobre un lienzo «épico»: son seres sociales con un notable dinamismo, pero carecen de vida interior.

Brecht rechazó la clase de unidad formal admirada por Lukács. En primer lugar, el teatro «épico» de Brecht, al contrario del teatro trágico de Aristóteles, se compone de episodios escasamente ligados, como los que se podrían encontrar en las obras históricas de Shakespeare o en las novelas picarescas del siglo XVIII. No se dan imperativos artificiales de tiempo y lugar, ni tramas «bien construidas». La inspiración contemporánea proviene del cine (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Eisenstein, etc.) y de la ficción moderna (Joyce y Dos Passos). En segundo lugar, Brecht no cree que un modelo de forma permanente vigen-

te de modo indefinido; no existen «leyes estéticas eternas». Para capturar la fuerza viva de la realidad, el escritor debe avenirse a utilizar cualquier recurso formal concebible, sea viejo o nuevo. Su actitud ante el realismo socialista es rotunda: «Debemos tener cuidado en no adscribir el realismo a una forma histórica particular de novela, perteneciente a un período histórico concreto, el de Tolstoi o el de Balzac, por ejemplo, para establecer criterios de realismo puramente formales y literarios.» Consideró que la pretensión de Lukács de conservar de modo religioso una forma literaria determinada como único modelo de realismo constituía una peligrosa clase de formalismo. De convertirse su «distanciamiento» en la fórmula de todo realismo, Brecht habría sido el primero en admitir que había dejado de ser efectiva. Si se copian otros métodos realistas, se deja de ser realista: «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.» Estas observaciones expresan con toda claridad la concepción poco dogmática y experimental que Brecht tenía de la teoría. Sin embargo, este rechazo de la ortodoxia no tiene nada de «liberal»: su ininterrumpida búsqueda de nuevos modos de sacudir al público, sacándolo de la pasividad complaciente, y de conseguir un compromiso activo estaba motivada por un profundo propósito político de desmascarar todo nuevo disfraz utilizado por el siempre sinuoso sistema capitalista.

LA ESCUELA DE FRANKFURT Y WALTER BENJAMIN

Mientras Brecht y Lukács discutían sobre sus concepciones del realismo, la escuela marxista de Frankfurt rechazaba el realismo en su conjunto. El Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt practicaba lo que se ha llamado «teoría crítica»: una forma de análisis social de gran amplitud, que incluía elementos marxianos y freudianos. Las principales figuras en filosofía y estética eran Max Horkheimer, Theodor Adorno y Herbert Marcuse. En

1933, el Instituto tuvo que exiliarse y se instaló en Nueva York, pero finalmente volvió a Frankfurt en 1950 bajo la dirección de Adorno y Horkheimer. Al igual que Hegel, consideraban el sistema social como una totalidad en la cual todos los aspectos reflejan la misma esencia. Su análisis de la cultura moderna está influido por la experiencia del fascismo, que, en Alemania, llegó a tener una completa hegemonía en todos los niveles de la existencia social. En los Estados Unidos, se encontraron con una «unidimensionalidad» similar en la cultura de masas y en la penetración de las relaciones mercantiles en todos los aspectos de la vida.

El arte y la literatura tuvieron un lugar privilegiado en la teoría social de Frankfurt porque constituyen la única esfera en la que se puede resistir la dominación de la sociedad totalitaria. Adorno criticó la concepción de realismo de Lukács, argumentando que la literatura, a diferencia de la mente, no tiene un contacto directo con la realidad. Según Adorno, el arte está separado de la realidad y esta separación es la que le otorga su significado y su poder especiales. Las obras modernas se encuentran bastante distanciadas de la realidad a la que aluden y este distanciamiento les otorga poder para criticarla. En tanto las formas populares de arte están obligadas a la connivencia con el sistema económico que las modela, las obras de vanguardia tienen el poder de «negar» la realidad a la que hacen referencia. Lukács atacó los textos modernos porque, al reflejar la alienada vida interior de los individuos, constituían expresiones «decadentes» de la sociedad capitalista avanzada y probaban la incapacidad de los escritores para trascender los mundos atomizados y fragmentados en los que estaban obligados a vivir. Adorno proclama que el arte no puede limitarse a reflejar simplemente el sistema social, sino que debe actuar en el interior de esa realidad como un irritante que produce una especie de conocimiento indirecto: «El arte es el conocimiento negativo del mundo real.» Y ello se puede conseguir escribiendo textos experimentales «difíciles» y no obras críticas o claramente polémicas. Las masas, añade Horkheimer, rechazan lo vanguardista porque perturba la aquiescencia

automática e irreflexiva producida por la manipulación de que son objeto por parte del sistema social: «Al hacer conscientes de su desesperación a los seres humanos oprimidos, la obra de arte anuncia una libertad que los enfurece.»

La forma literaria no es simplemente un reflejo unificado y comprimido de la forma social como pensaba Lukács, sino un medio especial para distanciarse de la realidad y prevenir la fácil asimilación de nuevas ideas en envoltorios familiares y consumibles. Los escritores modernos intentan interrumpir y fragmentar el cuadro de la vida moderna en lugar de dominar sus mecanismos deshumanizadores. Lukács sólo encontraba signos de decadencia en esta clase de arte y fue incapaz de reconocer su poder de *revelación*. El uso por Proust del *monologue intérieur* no sólo refleja un individualismo alienado, sino que también aferra una «verdad» acerca de la sociedad moderna (la alienación del individuo) y permite, al mismo tiempo, percibir que la alienación forma parte de una realidad social objetiva. En un complejo ensayo sobre el *Final de partida* de Beckett, Adorno reflexiona sobre los modos en que el autor utiliza la forma para evocar la vacuidad de la cultura moderna. A pesar de las catástrofes y las degradaciones de la historia del siglo XX, insistimos en comportarnos como si nada hubiera cambiado, persistimos en nuestra insensata creencia en las viejas verdades de la unidad y la realidad del individuo o de la significatividad del lenguaje. La obra presenta personajes que sólo tienen las cáscaras vacías de la individualidad y los tópicos fragmentarios de un lenguaje. Las absurdas discontinuidades del discurso, la escasa caracterización y la ausencia de trama contribuyen al efecto estético de distanciarse de la realidad a la que la obra alude y, de ese modo, nos presenta un conocimiento «negativo» de la existencia moderna.

Marx creía haber extraído el «núcleo racional» de la «concha mística» de la dialéctica de Hegel. Lo que subsiste es el método dialéctico de comprensión de los procesos reales de la historia humana. La obra de la escuela de Frankfurt conserva mucho de la sutileza del auténtico pensamiento dialéctico hegeliano. El significado de la dialéctica

en la tradición hegeliana se puede resumir como «el desarrollo que surge de la resolución de las contradicciones internas en un aspecto concreto de la realidad». En el libro *Philosophy of Modern Music*, Adorno expone una visión dialéctica de la obra del compositor Schoenberg. La revolución «atonal» nace en un contexto histórico en el que la extrema comercialización de la cultura destruye la capacidad del oyente para apreciar la unidad formal de la obra clásica. La explotación comercial de las técnicas artísticas en el cine, la publicidad, la música popular, etc., ha obligado al compositor a responder con una música rota y fragmentada en la que se niega la gramática del lenguaje musical (tonalidad) y donde cada nota individual está aislada y no puede interpretarse recurriendo a su contexto. Adorno describe el contenido de esta música «atonal» utilizando el lenguaje del psicoanálisis: las lastimosas notas aisladas expresan claros impulsos del inconsciente. La nueva forma se relaciona con la pérdida individual de control consciente en la sociedad moderna. Al permitir la expresión de violentos impulsos inconscientes, la música de Schoenberg escapa al censor y a la razón. Sin embargo, como destaca un estupendo resumen de Fredric Jameson, los gémenes de un nuevo desarrollo (la escala dodecafónica) se encuentran ya latentes en esta atonalidad radical:

A pesar de su vocación de libertad total, el compositor atonal aún trabaja en un mundo de tonalidades caducas y debe tomar precauciones respecto del pasado. Tiene que evitar, por ejemplo, toda consonancia o acorde tonal que pueda despertar viejos hábitos auditivos y reorganizar la música a partir de ruidos y notas equivocadas. Este verdadero riesgo basta para establecer el primer principio de un nuevo orden atonal: el tabú de la producción accidental de acordes tonales trae consigo el corolario de que el compositor debe huir de cualquier repetición exagerada de una simple nota por temor a que dicha insistencia se convierta en un nuevo centro tonal para el oído. Sólo con plantear de un modo más formal el problema de evitar dicha repetición aparece en el horizonte todo el sistema dodecafónico.

La dialéctica culmina cuando este nuevo sistema se relaciona con la nueva organización totalitaria del capitalismo imperialista, en la que la autonomía del individuo se diluye en un sistema de mercado monolítico y de masas. Es decir, que la música es al mismo tiempo síntoma de una ineludible pérdida de libertad y revuelta contra la sociedad unidimensional.

No podemos abandonar la Escuela de Frankfurt sin hablar de Walter Benjamin, cuya breve relación con Adorno justifica su inclusión en este capítulo, a pesar de que su concepción del marxismo fuera bastante peculiar. En su ensayo más conocido, «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica», contradice la visión de Adorno de la cultura moderna. Las innovadoras técnicas modernas (cine, radio, teléfono, gramófono, etc.), afirma Benjamin, han alterado profundamente la posición de la «obra de arte». En otro tiempo, cuando las obras artísticas tenían el «aura» derivada de su unicidad, eran terreno particular de una privilegiada élite burguesa. Ello era especialmente cierto en lo que respecta a las artes visuales, pero también en el caso de la literatura esta «aura» existía. Los nuevos medios de comunicación han roto este sentimiento casi religioso y han alterado profundamente la actitud del artista ante la producción. En una medida cada vez mayor, la *reproducción* de objetos artísticos (mediante fotografía o radiotransmisión) significa que están diseñados en realidad para la reproducibilidad. Adorno vio en este fenómeno una degradación del arte por medio de la comercialización, pero Benjamin pensó que los nuevos medios de comunicación consumaban por fin el divorcio del arte con el «ritual» y lo abrían a la política. Ninguno de los dos parece haber acertado, aunque la visión de Adorno se acerca más a la realidad.

A pesar de que las nuevas tecnologías (cine, prensa, etc.) podían tener un efecto revolucionario, Benjamin era consciente de que no había ninguna garantía de ello. Con el fin de liberarlas de las manos de la burguesía, era necesario que los escritores y artistas socialistas se convirtieran en *productores* en su propio ámbito. Las opiniones de Benjamin sobre la naturaleza del arte estaban cercanas a

las de Brecht y, de hecho, las más claras exposiciones de su pensamiento las hizo teniendo en mente las obras de éste. Benjamin rechaza la idea de que se logra arte revolucionario tratando el tema correcto. En lugar de interesarse por la posición de la obra de arte en las relaciones económicas y sociales de su tiempo, se plantea la pregunta: ¿cuál es «la función de una obra en el interior de las relaciones literarias de producción de su tiempo»? El artista necesita revolucionar las fuerzas *artísticas* de producción de su época. Y ello es cuestión de *técnica*. Sin embargo, la técnica correcta surgirá en respuesta a una compleja combinación histórica de cambios sociales y técnicos. París, la populosa y anónima ciudad del Segundo Imperio, inspiró a Baudelaire y a Poe; sus innovaciones técnicas fueron una respuesta directa a las asociales y fragmentadas condiciones de existencia urbana: «El contenido social originario de la historia de detectives fue la desaparición de las huellas individuales en la muchedumbre de la gran ciudad.» Sobre un poema de Baudelaire, Benjamin escribió: «La forma interior de estos versos se revela por el hecho de que en ellos el propio amor se reconoce como estigmatizado por la gran ciudad.»

MARXISMO «ESTRUCTURALISTA»

Durante los años sesenta, la vida intelectual europea se vio dominada por el estructuralismo —y la crítica marxista no podía permanecer al margen del entorno intelectual—. Ambas tradiciones consideraron que los individuos no pueden ser entendidos fuera de su existencia social. Los marxistas creen que los individuos no son agentes libres, sino «portadores» de posiciones en el sistema social. Los estructuralistas consideran que las acciones y declaraciones individuales no tienen sentido separadas de los sistemas significantes que las generan. Los estructuralistas contemplan estas estructuras subyacentes como sistemas autorregulados y al margen del tiempo; los marxistas, en cambio, los conciben históricos, cambiantes y cargados de contradicciones.

Lucien Goldmann, el crítico rumano, se negó a considerar los textos como creaciones de genios individuales argumentando que se basaban en «estructuras mentales transindividuales» pertenecientes a grupos (o clases) particulares. Estas «concepciones del mundo» están en proceso continuo de elaboración y disolución por parte de los grupos sociales a medida que éstos adaptan su imagen mental del mundo en respuesta a la realidad cambiante. Tales imágenes suelen permanecer mal definidas y a medio acabar en la conciencia de los agentes sociales, pero los grandes escritores son capaces de cristalizar estas concepciones del mundo de una forma lúcida y coherente.

El aplaudido libro de Goldmann *Le Dieu Caché* establece relaciones entre las tragedias de Racine, la filosofía de Pascal, un movimiento religioso francés (el jansenismo) y un grupo social (la *noblesse de la robe*). La visión jansenista del mundo es trágica: considera los individuos divididos entre un pecaminoso mundo sin esperanza y un dios ausente que, a pesar de haberlo abandonado, impone aún su autoridad absoluta sobre el creyente, con lo cual, los individuos se ven abocados a una extremada y trágica soledad. La estructura de relaciones subyacente a las tragedias de Racine expresa la difícil situación jansenista, que, a su vez, puede relacionarse con la decadencia de la *noblesse de la robe*, una clase de funcionarios de corte que iba siendo aislada y despojada de su poder a medida que la monarquía absoluta le retiraba el apoyo financiero. El contenido «manifiesto» de las tragedias no parece tener relación con el credo jansenista, pero, en un nivel estructural más profundo, comparten la misma forma: «el héroe trágico, equidistante entre Dios y el mundo, se encuentra radicalmente solo». Goldmann creía que su descubrimiento de «homologías» (es decir, similitudes formales) estructurales entre diversas partes del orden social hacía su teoría claramente marxista y la distinguía de la equivalente burguesa que insistía en dividir la totalidad de las prácticas sociales en áreas de desarrollo manejables y autónomas. En este sentido, su obra es una continuación del marxismo hegeliano de Lukács.

Su última obra, *Pour une sociologie du roman* (1964)

parece acercarse a la escuela de Frankfurt al centrarse en la «homología» entre la estructura de la novela moderna y la estructura de la economía de mercado. Hacia 1910, sostiene Goldmann, se estaba realizando la transición de la época heroica del capitalismo liberal a la fase imperialista y, como consecuencia, la importancia del individuo en la vida económica se reducía drásticamente. Y, a partir de 1945, la regulación y la dirección de los sistemas económicos por parte del Estado y las compañías multinacionales llevan a su máximo desarrollo la tendencia que los marxistas llaman «cosificación» (haciendo referencia a la reducción del valor al valor de cambio y al dominio del mundo humano por un mundo de objetos). En la novela clásica, los objetos sólo tenían significado en relación con los individuos, pero, en las novelas de Sartre, Kafka y Robbe-Grillet, el mundo de los objetos comienza a desplazar al individuo. En esta etapa final, la obra de Goldmann se basa en un modelo algo tosco de «superestructura» y «base» según el cual las estructuras literarias se corresponden simplemente con las estructuras económicas. Goldmann sortea el depresivo pesimismo de la Escuela de Frankfurt, pero pierde sus ricas perspectivas dialécticas.

Louis Althusser, el filósofo marxista francés, ha tenido una importancia capital en la teoría literaria marxista, especialmente en Francia y Gran Bretaña. Su obra se relaciona claramente con el estructuralismo y el postestructuralismo. Rechaza el retorno a Hegel de la filosofía marxista, resaltando que la verdadera contribución de Marx al conocimiento fue su «ruptura» con Hegel. Critica el concepto hegeliano de «totalidad», de acuerdo con el cual la esencia del todo se expresa en todas sus partes. También evita la utilización de términos como «orden» y «sistema social», porque pueden sugerir la idea de una estructura con un centro que determina la forma de todas sus emanaciones. En lugar de ello, habla de «formación social», considerándola como una estructura «descentrada». A diferencia de un organismo viviente, esta estructura no posee un principio que la rija, ni germen original, ni unidad global. Las implicaciones de este punto de vista son interesantes. Los diversos elementos (o «niveles») en el

interior de la formación social no se tratan como reflejos de un nivel esencial (el nivel económico para los marxistas): los niveles poseen una «autonomía relativa» y sólo «en última instancia» vienen determinados por el nivel económico (esta compleja formulación proviene de Engels). La formación social es una estructura en la que los diferentes niveles existen en complejas relaciones de contradicción interna y conflicto mutuo. Esta estructura de contradicciones puede estar dominada en cualquier etapa por uno u otro nivel, aunque dicho nivel estará siempre dominado en el fondo por el nivel económico. En las formaciones sociales feudales, por ejemplo, la religión es estructuralmente dominante, lo cual no quiere decir que la religión sea la esencia o el centro de la estructura: aunque no de modo directo, su papel está determinado por el nivel económico.

Las concepciones de Althusser sobre arte y literatura también parten de una inequívoca posición marxista. Rechaza considerar el arte como una simple forma de ideología. En «Una carta sobre el arte», lo sitúa en algún lugar entre la ideología y el conocimiento científico. Una gran obra literaria no nos proporciona un conocimiento conceptual adecuado de la realidad, pero tampoco expresa simplemente la ideología de una clase particular. Se apoya en las observaciones de Engels sobre Balzac (véase p. 38) y afirma que el arte «nos hace *ver*», de un modo distanciado, «la ideología de la que ha nacido, en la que se baña, a la que alude y de la que se despegamos en tanto arte». Define la ideología como «una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia». La conciencia imaginaria nos ayuda a dar sentido al mundo, pero también enmascara o reprime nuestra relación real con él. Por ejemplo, la ideología de la «libertad» propaga la creencia en la libertad de todos los hombres, incluyendo los trabajadores, pero oculta la relación real de la economía capitalista de la época liberal. Las clases dominadas aceptan un sistema ideológico dominante como si fuera el punto de vista del sentido común y, de este modo, los intereses de la clase dominante se ven protegidos. El arte, sin embargo, ejecuta «una retirada» (una

distancia ficticia) de la misma ideología de la que se alimenta. Por esto, una gran obra literaria puede trascender la ideología de su autor.

El libro *Pour une théorie de la production littéraire* (1966) de Pierre Macherey influyó sobre la visión de Althusser del arte y de la ideología. Dicho autor adopta desde el principio el modelo marxista y, en lugar de considerar el texto como «creación» u obra autónoma, lo hace en tanto «producto», en el cual cierto número de materiales dispares es elaborado y transformado durante el proceso. Estos materiales no son «instrumentos libres» que puedan utilizarse de modo consciente para crear una obra de arte controlada y unificada. El texto, al trabajar los materiales dados con antelación, no es nunca «consciente de lo que está haciendo». Cuando ese estado de conciencia que llamamos ideología penetra en el texto, toma una forma diferente. Por lo general, se percibe como algo totalmente natural, como si su discurso fluido e imaginario proporcionara una explicación de la realidad perfecta y unificada. Una vez elaborada como texto, quedan expuestos todos sus fallos y contradicciones. El escritor realista intenta unificar todos los elementos en el texto, pero, en el proceso textual, se producen de modo inevitable omisiones y errores provocados por la incoherencia misma del discurso ideológico: «para decir algo, hay cosas que *deben no ser dichas*». El crítico literario no se preocupa por mostrar cómo encajan perfectamente todas las partes de la obra ni por aclarar cualquier contradicción aparente: al igual que un psicoanalista, se interesa por el inconsciente del texto, por lo que no se dice, lo que ineludiblemente se reprime.

¿Cómo actúa este enfoque? Tomemos, por ejemplo, la novela de Defoe *Moll Flanders*. A principios del siglo XVIII, la ideología burguesa se preocupaba por limar las asperezas existentes entre la moral y las necesidades económicas: entre, por un lado, la visión providencialista de la vida humana que exige el aplazamiento de la gratificación inmediata en beneficio de otra a largo plazo y, por otro, el individualismo económico que extrae todo el valor de las relaciones humanas para convertirlo en mercancía.

En *Moll Flanders* esta ideología está representada de modo tal que sus contradicciones quedan al descubierto. La aplicación de una forma literaria sobre la ideología produce este efecto de incoherencia. El uso literario de Moll como narradora posibilita una doble perspectiva. Ella cuenta su historia prospectiva y retrospectivamente: es la protagonista que disfruta con su mezquina vida de prostituta y ladrona y, también, la moralista que cuenta su vida de pecados como advertencia para los demás. Las dos perspectivas se funden simbólicamente en el episodio del afortunado negocio de especulación en Virginia, donde Moll funda una empresa con las ganancias ilícitas que mantuvo a buen recaudo durante su encarcelamiento en Newgate. El éxito económico es *también* la recompensa por arrepentirse de su mala vida. De este modo, la forma literaria «fija» el fluido discurso de la ideología: al dar su sustancia formal, el texto pone de manifiesto los fallos y las contradicciones que la ideología que lo sostiene. El escritor no *pretende* este efecto, que el texto genera de modo «inconsciente».

Macherey ha adoptado últimamente una actitud más sociológica respecto de la crítica cultural, dando mayor relieve al sistema educativo como principal fuente de valor literario y rechazando la posición privilegiada otorgada al arte y a la literatura por Goldmann y Althusser.

DESARROLLOS RECIENTES: EAGLETON Y JAMESON

En los Estados Unidos, la teoría marxista ha estado dominada por la herencia hegeliana de la Escuela de Frankfurt. En el inhóspito clima ideológico estadounidense, sólo los sutiles escritos filosóficos de Adorno y Horkheimer consiguieron echar raíces firmes (la revista *Telos* es el portavoz de esta tendencia). En Gran Bretaña, el resurgimiento de la crítica marxista (en decadencia desde los años treinta) se vio favorecido por los «disturbios» de 1968 y por la consiguiente influencia de ideas continentales (la *New Left Review* fue un importante canal de difusión). En ambos países, respondiendo a las condiciones específicas,

surgieron teóricos importantes. Fredric Jameson, en *Marxism and Form* (1971) y *La cárcel del lenguaje* (1972), ha desarrollado unos esquemas dialécticos dignos de un filósofo marxista hegeliano. Terry Eagleton, en *Criticism and Ideology* (1976) se basa, en cambio, en el marxismo antihegeliano de Althusser y Macherey para llevar a cabo una reevaluación radical de la evolución de la novela inglesa. Más recientemente, Jameson (en *The Political Unconscious*, 1981) y Eagleton (en *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, 1981) han respondido con imaginación al reto del postestructuralismo mostrando notables recursos y una buena disposición a modificar sus primeras posiciones.

En *Criticism and Ideology*, Eagleton comienza por exorcizar del cuerpo de la crítica los espíritus de F. R. Leavis y Raymond Williams. Williams, el más versátil, sin duda, de los críticos marxistas británicos, no reconoció su adhesión al marxismo hasta muy avanzada su carrera. Sus primeras obras, en particular, *Culture and Society 1780-1950* (1958) y *The Long Revolution* (1961), pasan revista al potencial humano y socialista de los compromisos del pasado con la sociedad industrial, filtrando la literatura y la crítica social del pasado con el tamiz de su punto de vista específico de hijo de un ferroviario galés. Williams creía en aquella época que la fórmula de Marx de base y superestructura era demasiado abstracta y no podía abarcar la rica textura de la «experiencia vivida». Eagleton apela a los argumentos de Althusser-contraria el «empirismo» (el recurso a la experiencia inmediata) para demostrar la incapacidad de Williams para efectuar una verdadera «ruptura» en la teoría. Sus conceptos clave, «modo de vida total» y «estructura de sentimiento», sugieren una falta de disposición para distinguir teóricamente la experiencia subjetiva de las condiciones sociales objetivas de la misma.

Eagleton, como Althusser, sostiene que la crítica debe romper con su «prehistoria ideológica» y convertirse en «ciencia». El problema central, entonces, es el de definir la relación entre literatura e ideología, ya que desde esta nueva postura, los textos no reflejan la realidad histórica, sino que modelan la ideología para producir un efecto de

«realidad». El texto puede parecer libre con respecto a sus relaciones con la realidad (es capaz de inventar personajes y situaciones a voluntad), pero no lo es con respecto a la ideología. Aquí, el concepto de ideología no se refiere a las doctrinas políticas conscientes, sino a todos los sistemas de representación (estéticos, religiosos, jurídicos, etc.) que dan forma a la imagen mental que el individuo tiene de la experiencia vivida. Los significados y percepciones producidos por el texto son una transformación de la elaboración que la ideología hace de la realidad, con lo cual el texto incide sobre ella en dos niveles. Eagleton profundiza aún más su análisis al examinar la compleja estratificación de la ideología desde sus formas pretextuales más generales hasta la misma ideología del texto. Rechaza la concepción de Althusser, según la cual la literatura puede distanciarse de la ideología, como una compleja reelaboración de discursos ideológicos preexistentes. Sin embargo, el resultado literario no es un simple reflejo de otros discursos ideológicos, es un *producto* ideológico especial. Por esta razón, la crítica no se interesa sólo por las leyes de la forma literaria o por la teoría de la ideología, sino, más bien, por «las leyes de producción de discursos ideológicos tales como la literatura».

Eagleton examina una serie de novelas, desde George Eliot hasta D. H. Lawrence, con el fin de demostrar las interrelaciones existentes entre ideología y forma literaria. Según él, la ideología burguesa decimonónica mezcló un utilitarismo estéril con una serie de concepciones organizadas de la sociedad (principalmente derivadas de la tradición del humanismo romántico). A medida que el capitalismo victoriano se fue haciendo más «corporativo», necesitó reforzarse con el amable organicismo estético y social de la tradición romántica. Eagleton pasa revista a la situación ideológica de cada autor y analiza las contradicciones de su pensamiento y los intentos de solución propuestos en sus obras. Lawrence, por ejemplo, estaba muy influido por el humanismo romántico en su creencia de que la novela reflejaba la fluidez de la vida de modo no dogmático y de que la sociedad también era idealmente un orden orgánico frente a la extraña sociedad capitalista de la Gran

Bretaña moderna. Tras la destrucción del humanismo liberal en la Primera Guerra Mundial, Lawrence desarrolló un modelo dualista de principios «masculinos» y «femeninos». Dicha antítesis se halla presente en varias de sus obras hasta que se resuelve de modo definitivo en el personaje de Mellors (*El amante de lady Chatterley*), que combina el impersonal poder «masculino» y la impersonal ternura «femenina». Esta contradictoria combinación —que toma diversas formas en sus novelas— puede relacionarse con una «profunda crisis ideológica» en el seno de la sociedad contemporánea.

El impacto del pensamiento postestructuralista ocasionó un cambio radical en la obra de Eagleton a finales de los setenta. Su atención se desplazó de la actitud «científica» de Althusser al pensamiento revolucionario de Brecht y Benjamin. Este desplazamiento tuvo como consecuencia una vuelta a la teoría revolucionaria marxista clásica expuesta en las *Tesis sobre Feuerbach* (1845): «La cuestión de si la verdad objetiva puede atribuirse a la razón humana no es una cuestión teórica sino *práctica*... Los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversas maneras, de lo que se trata ahora es de cambiarlo.» Eagleton cree que las teorías «deconstructivistas», como las desarrolladas por Derrida y Paul de Man entre otros (véase capítulo 4), pueden utilizarse para minar toda certeza, toda forma establecida y absoluta de conocimiento. Por otro lado, critica la deconstrucción por su negación pequeño burguesa de la «objetividad» y los «intereses» materiales (en especial, los intereses de clase). Esta visión contradictoria se explica si tenemos en cuenta que Eagleton asume ahora la concepción de la teoría de Lenin y no la de Althusser: la teoría correcta «toma una forma final únicamente en estrecha relación con la actividad práctica de una masa y un momento revolucionario verdaderos». Las tareas de la crítica marxista se llevan a cabo por medio de la política y no de la filosofía: el crítico debe desmantelar las nociones de «literatura» asumidas y revelar su papel ideológico en la constitución de la subjetividad de los lectores. En tanto socialista, el crítico debe «exponer las estructuras retóricas por las cuales las obras no socialistas

producen efectos políticamente indeseables» y también «interpretar en la medida de lo posible dichas obras a contrapelo», de modo que contribuyan a la causa socialista.

El principal libro de Eagleton en esta fase es *Walter Benjamin or Toward a Revolutionary Criticism* (1981). En ella, el particular misticismo materialista de Benjamin es leído a contrapelo para elaborar una crítica revolucionaria. Su concepción de la historia implica una profunda comprensión del sentido histórico de un pasado que se encuentra siempre amenazado y oscurecido por una memoria reaccionaria y represiva. Al llegar el momento (político) oportuno, se puede tomar una voz del pasado para su «verdadero» propósito. Las obras de Brecht, tan admiradas por Benjamin, a menudo reescriben la historia a contrapelo, echando abajo los despiadados acontecimientos históricos y abriendo el pasado a una reescritura. El *Comediante* de Shakespeare o el *Beggar's Opera* de Gay, por ejemplo, son «reescritas» para exponer sus potencialidades socialistas. (Brecht insistió de modo característico en el hecho de superar la simple empatía con el digno «héroe» shakespeariano y apreciar la tragedia no sólo de Comediante, sino también, «en especial, la de la plebe».)

Eagleton aplaude la concepción brechtiana, radical y oportunista, del significado: «una obra puede ser realista en junio y antirrealista en diciembre». Eagleton hace frecuente alusión a la obra de Perry Anderson *Considerations on Western Marxism* (1976), que muestra cómo el desarrollo de la teoría marxista siempre ha reflejado el estadio de las luchas de la clase obrera. Cree, por ejemplo, que la profundamente «negativa» crítica de la cultura moderna realizada por la Escuela de Frankfurt constituyó primero una respuesta a la dominación fascista de Europa y, más tarde, a la penetrante dominación capitalista en los Estados Unidos, pero que también fue el resultado del divorcio teórico y práctico de la Escuela respecto al movimiento obrero. De todas maneras, lo que hace que la crítica revolucionaria de Eagleton sea claramente moderna es el despliegue táctico de las teorías freudianas de Lacan y la poderosa filosofía deconstructivista de Jacques Derrida (véase capítulo 4).

fiquen y se vuelvan insensibles a la presión de la realidad. Nunca podemos salir de nuestra existencia subjetiva a tiempo, pero sí podemos intentar romper la endurecida cáscara de nuestras ideas «para conseguir una aprehensión más vívida de la realidad misma».

Una crítica dialéctica buscará desenmascarar la forma interior de un género o un conjunto de textos y operará desde la superficie hacia las profundidades, hacia el nivel en el que la forma literaria se encuentra en íntima relación con lo concreto. Tomando a Hemingway como ejemplo, Jameson sostiene que la «categoría dominante de experiencia» en las novelas es el proceso mismo de la escritura. Hemingway descubrió que podía producir un cierto tipo de frase desnuda que cumplía bien dos funciones: registrar el movimiento de la naturaleza y sugerir la tensión de los resentimientos entre las personas. La habilidad en la escritura está conceptualmente ligada a otras habilidades humanas, expresadas en relación con el mundo natural (en especial, los deportes sangrientos). El culto de Hemingway al *machismo* refleja el ideal norteamericano de habilidad técnica, pero rechaza las condiciones alienantes de la sociedad industrial, que traslada la destreza al ámbito del ocio. Las desnudas frases de Hemingway no pueden penetrar en la compleja estructura de la sociedad estadounidense y, por ello, sus novelas se dirigen a la más sencilla realidad de las culturas extranjeras, en las cuales los individuos destacan con la «nitidez de objetos». Jameson muestra de este modo cómo la forma literaria mantiene una estrecha relación con la realidad concreta.

Su *The Political Unconscious* (1981) conserva la primitiva concepción dialéctica de la teoría, pero asimila varias corrientes de pensamiento contrapuestas (estructuralismo, postestructuralismo, Freud, Althusser y Adorno) en una impresionante y sin embargo reconocible síntesis marxista. Afirma que la condición fragmentada y alienada de la sociedad humana implica un estado original de comunismo primitivo en el que tanto la vida como la percepción eran «colectivas». Cuando la humanidad sufrió una especie de «Caída blakeana», los sentidos acabaron por establecer diferentes ámbitos de especialización. Un pintor

En los Estados Unidos, donde el movimiento obrero ha sido parcialmente corrompido y totalmente excluido del poder político, la aparición de un gran teórico marxista es un acontecimiento importante y, por otro lado, si no perdemos de vista la concepción de Eagleton acerca de la Escuela de Frankfurt y la sociedad norteamericana, no carece de significado el hecho que dicha escuela haya influido profundamente en la obra de Fredric Jameson. En el libro *Marxism and Form* (1971), explora el aspecto dialéctico de las teorías marxistas sobre literatura y, después de una serie de análisis (Adorno, Benjamin, Marcuse, Bloch, Lukács y Sartre), presenta el esbozo de una «crítica dialéctica».

Según Jameson, en el mundo postindustrial del capitalismo monopolista, el único tipo de marxismo con cierta base real es el marxismo que explora los «grandes temas de la filosofía de Hegel: la relación de la parte con el todo, la oposición de lo concreto y lo abstracto, el concepto de totalidad, la dialéctica entre apariencia y esencia, y la interacción entre sujeto y objeto». Para un pensamiento dialéctico no existen «objetos» fijos e inalterables; un «objeto» está estrechamente ligado a un todo más amplio y, al mismo tiempo, está relacionado con una mente pensante que forma parte de una situación histórica. El crítico dialéctico no posee categorías prefabricadas que aplicar a la literatura y siempre debe ser consciente de que las categorías elegidas (estilo, carácter, imagen, etc.) tienen que entenderse en el fondo como un aspecto de su propia situación histórica. Jameson demuestra que *Rhetoric of Fiction* (1961) de Wayne Booth no tiene una autoconciencia dialéctica correcta. Booth adopta el concepto de «punto de vista» en la novela, un concepto profundamente moderno en su relativismo implícito y en el rechazo de cualquier criterio de juicio o punto de vista absolutos. Sin embargo, al defender el específico punto de vista representado por el «autor implícito», intenta restaurar las certezas de la novela del siglo XIX, un paso que pone de manifiesto una nostalgia por una época de mayor estabilidad de la clase media en un ordenado sistema de clases. Una crítica dialéctica marxista debe reconocer siempre los orígenes históricos de sus conceptos y no permitir nunca que se petri-

trata la vista como un sentido especializado; él o sus pinturas son un síntoma de la alienación —aunque también constituyen una compensación por la pérdida de la plenitud original: proporcionan color a un mundo que carece de él.

Todas las ideologías son «estrategias de contención» que procuran a la sociedad una explicación de sí misma que suprime las contradicciones subyacentes de la Historia, y es la propia Historia (la cruda realidad de la Necesidad económica) quien impone esta estrategia de represión. Los textos literarios actúan en el mismo sentido: las soluciones que ofrecen son simples sintomas de la supresión de la Historia. Jameson utiliza de manera inteligente el concepto de «rectángulo semiótico» del estructuralista A. J. Greimas como herramienta analítica para sus propósitos. Las estrategias textuales de contención se presentan como modelos formales. El sistema de Greimas proporciona un inventario completo de todas las posibles relaciones humanas (sexuales, legales, etc.) que, cuando se aplican a las estrategias del texto, permiten al teórico descubrir las posibilidades que permanecen *no dichas*. Este contenido «no dicho» es la Historia reprimida.

Jameson también desarrolla una sólida argumentación sobre la narración y la interpretación. Asegura que la narración no es únicamente un modo o una forma literarios, sino una «categoría epistemológica»; la realidad se presenta ante la mente humana sólo en la forma de narraciones. Inclusive una teoría científica es una forma de narración. Más aún, todas las narraciones requieren interpretación. Y, aquí, Jameson responde a la frecuente crítica postestructuralista contra la interpretación «profunda». Deleuze y Guattari (en *El antiedipo*) atacan la interpretación «trascendental» en beneficio de la «inmanente», que evita la imposición de un «significado» profundo al texto. La interpretación trascendental intenta dominar el texto y, al hacerlo, *empobrece* su verdadera complejidad. Muy hábilmente, Jameson toma el caso de la Nueva Crítica (una concepción que se autoproclama inmanentista) y demuestra que, en realidad, constituye un planteamiento trascendental basado en el «humanismo». De ello concluye que todas

las interpretaciones son necesariamente trascendentales e ideológicas. En el fondo, lo único que podemos hacer es utilizar los conceptos ideológicos como un medio de ideología trascendente.

El «inconsciente político» de Jameson toma de Freud el concepto básico de «represión», pero lo eleva del nivel individual al colectivo. La función de la ideología es reprimir la «revolución». No sólo los opresores necesitan de este inconsciente político, sino que también los oprimidos encontrarían insoportable su existencia si la «revolución» no fuese reprimida. Para analizar una novela es necesario establecer una causa ausente (la «no revolución»). Jameson propone un método crítico que incluye tres «horizontes»: un nivel de análisis inmanente, utilizando a Greimas, por ejemplo; un nivel de análisis del discurso social; y un nivel de lectura histórica por épocas. El tercer horizonte de lectura se basa en un complejo replanteamiento de los modelos marxistas de sociedad. A grandes rasgos, acepta la noción de Althusser de totalidad social concebida como una «estructura descentrada» en la cual diferentes niveles con una «autonomía relativa» actúan con distintas escalas temporales (la coexistencia de escalas feudales y capitalistas, por ejemplo). Esta compleja estructura de modos de producción contrarios y ajenos entre sí conforma la heterogénea Historia que se refleja en la heterogeneidad de textos. De este modo, Jameson responde a los postestructuralistas, que querrian abolir la distinción entre texto y realidad tratando la realidad como un texto más; demuestra que la heterogeneidad textual sólo puede entenderse en relación con la heterogeneidad cultural y social *exterior* al texto, con lo cual conserva un espacio para un análisis marxista.

En el curso de este capítulo nos hemos referido al marxismo «estructuralista», considerando los escritos económicos de Marx como básicamente estructuralistas. Sin embargo, antes de entrar de lleno en el estructuralismo conviene resaltar que sus diferencias con el marxismo son mayores que las similitudes. Para el marxismo, la base última de las ideas es la existencia histórica y material de las sociedades humanas; para los estructuralistas, en cam-

bio, el fondo de la cuestión lo constituye la naturaleza del lenguaje. Mientras las teorías marxistas tratan de los conflictos y los cambios históricos que surgen en la sociedad y que aparecen reflejados de modo indirecto en formas literarias, el estructuralismo estudia el funcionamiento interno de los sistemas separado de su contexto histórico.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

Textos básicos

- Adorno, Theodor W., *Prisms*, Neville Spearman, Londres, 1967. (Trad. cast.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona, 1962.)
- Adorno, Theodor W., y Horkheimer, Max, *Dialectic of Enlightenment*, Allen Lane, Londres, 1972.
- Baxandall, Lee, y Morawski, Stefan, *Marx and Engels on Literature and Art*, International General, Nueva York, 1973.
- Benjamin, Walter, *Illuminations*, Schocken, Nueva York; Cape, Londres, 1970. (Trad. cast.: *Illuminaciones. I. Imaginación y sociedad*, Taurus, Madrid, 1980.)
- , *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, New Left Books, Londres, 1973. (Trad. cast.: *Illuminaciones. 2. Baudelaire: poesía y capitalismo*, Taurus, Madrid, 1980.)
- , *Understanding Brecht*, New Left Books, Londres, 1973. (Trad. cast.: *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975.)
- Craig, David, ed., *Marxists on Literature*, Penguin, Harmondsworth, 1975.
- Eagleton, Terry, *Criticism and Ideology*, New Left Books, Londres, 1976.
- , *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, New Left Books, Londres, 1981.
- Goldmann, Lucien, *The Hidden God*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1964. (Trad. cast.: *El hombre y lo absoluto*, Península, Barcelona, 1968.)
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton University, Princeton, 1971.
- , ed., *Aesthetics and Politics*, New Left Books, Londres, 1977.
- , *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca, 1981.

- Lukács, Georg, *The Historical Novel*, Merlin Press, Londres, 1962. (Trad. cat.: *Teoría de la novela*, Edicions 62, Barcelona.)
- , *The Meaning of Contemporary Realism*, Merlin Press, Londres, 1962.
- , *Studies in European Realism*, Merlin Press, Londres, 1972.
- Machery, Pierre, *A Theory of Literary Production*, Routledge & Kegan Paul, Londres, Henley y Boston, 1978.
- Marcuse, Herbert, *One-dimensional Man*, Beacon, Boston; Sphere, Londres, 1964. (Trad. cast.: *El hombre unidimensional*, Ariel, Barcelona, 1981.)
- Sartre, Jean-Paul, *What is Literature?*, Philosophical Library, Nueva York, 1949.
- Willlett, John, ed., *Brecht on Theatre*, Methuen, Londres, 1964.
- Williams, Raymond, *Problems in Materialism and Culture*, New Left Books, Londres, 1980.

Introducciones

- Arvon, Henri, *Marxist Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 1973.
- Belsey, Catherine, *Critical Practice*, Methuen, Londres, 1980.
- Dowling, William C., Jameson, Althusser, Marx: *An introduction to the Political Unconscious*, Methuen, Londres; Cornell University Press, Ithaca, 1984.
- Eagleton, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londres, 1976. (Trad. cast.: *Literatura y crítica marxista*, Zero, 1978.)
- Forgacs, David, «Marxist Literary Theory», en A. Jefferson y D. Robey, eds., *Modern Literary Theory*, Batsford, Londres, 1982.
- Laing, Dave, *The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey*, Harvester Press Hassocks, Sussex, 1978.
- Lifshitz, Mikhail, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Pluto Press, Londres, 1973 (edición rusa, 1933). (Trad. cast.: *La filosofía del arte en Karl Marx*, Fontamara, 1982.)

Lecturas avanzadas

- James, C. Vaughan, *Soviet Socialism Realism: Origins and Theory*, Macmillan, Londres y Basingstoke, 1973.
- Jay, Martin, *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School*, Heinemann, Londres, 1973. (Trad. cast.: *La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Frankfurt*, Taurus, Madrid, 1974.)