

# la literatura como espejo de la realidad

URS JAEGGI

## I

La discusión sobre el papel de la literatura como espejo de la realidad es quizá la más reveladora en lo que se refiere a los temas discutidos hasta hace poco, con gran seriedad y no sin argumentos sólidos. Si se sigue a Georg Lukacs, el arte refleja el medio "natural" del hombre, en sus relaciones "naturales" con él, lo cual, por supuesto, no tiene el sentido ingenuo que suele atribuírsele. Así como para Marx la conciencia social —que surge de una praxis— sólo puede ser una imagen fiel en situaciones en las cuales la propia praxis no es disimulada, así también busca Lukacs posibilidades de "reconstituir" al hombre distorsionado y denigrado. Por esa razón, las obras no son, precisamente, un medio "natural", sino elaborado; son el producto de un esfuerzo consciente y el indicio de una posibilidad de captar el propio valor histórico. No obstante, los dardos contra lo establecido pueden significar rebelión, pueden significar que se está yendo más lejos que Lukacs. De cualquier manera, las obras literarias no son un resultado "natural", un simple dato empírico, son expresión de una realidad elaborada, en la cual viven tanto el productor como el consumidor de literatura. Si por ideología se entiende la autocomprensión de una sociedad o de una clase, las obras literarias son ideología. Representan los mitos y conceptos de una sociedad o, para decirlo con más precisión, de las clases de esa sociedad. Dentro de esta ideología (y, en parte, contra ella) surgen las obras que la recogen, la desarrollan, la traducen, pero también la suprimen. Al hacerlo se puede partir de la conciencia y pasar por alto la realidad, o se puede partir de la vida real, lo cual obliga a enfrentar a la conciencia y a explicarla.

¿Qué se está reflejando, en caso de escogerse el segundo camino? ¿Qué significa reflejar? ¿La intención perseguida es la de revelar la determinación causal de la obra por la base económica, como se suele destacar, para soportar mejor el rechazo? ¿La sociología de la literatura de orientación marxista acorta demasiado el camino entre la base económica de una sociedad y la literatura, como suele reprochársele? En general, no. Entre los autores marxistas muy pocas veces se encuentran argumentos como los esgrimidos por John M. Keynes, quien explica el fenómeno de la aparición de Shakespeare en los siguientes términos: "en el instante en que Shakespeare apareció, estábamos en una situación financiera que nos permitía costearnos un Shakespeare"; parecería que los genios literarios sólo se dan en una atmósfera de prosperidad, alegría y despreocupación económica, atmósfera en la cual vive la clase dominante, creada por la inflación de las ganancias. Comparada con tesis simplistas como ésta, la interpretación marxista es extremadamente sutil. Llama la atención sobre el hecho de que, en el fondo, un concepto como el de "espejo de la realidad" tiene también un carácter metafórico. Si bien es cierto que en Lukacs designa, por ejemplo, a la "vida del pueblo", como "auténtico centro de la historia", su argumentación demuestra las diferencias que existen respecto a todo tipo de naturalismo. Según afirma: "las grandes figuras históricas reproducidas", por ejemplo, por Scott, Balzac y Tolstoi, cumplen la función de "resumir en un nivel superior del tipismo histórico, los problemas y corrientes (luego que éstos se han hecho concretos y directamente vivenciables para nosotros) y de generalizarlos en forma dictatorial". La esencia del trabajo artístico consiste, según Lukacs, en

hacer que esta imagen relativa e incompleta produzca la impresión de ser la vida misma, una vida más viva y más intensa que la realidad. Pues la aparente autonomía de la obra de arte, la aparente imposibilidad de compararla con la realidad, se debe, según Lukacs, a la calidad de espejo de la realidad que tiene el arte:

El efecto del arte, la total entrega del receptor a la acción de la obra de arte, su total entrega a la naturaleza del "mundo propio" de la obra de arte,

consiste precisamente en que

la obra de arte ofrece una imagen reflejada de la realidad más fiel a la esencia, más completa, más viva, más animada, de lo que el receptor jamás pueda percibir. La obra lo conduce —sobre la base de sus propias experiencias, sobre la base de la síntesis y la abstracción de su captación de la realidad— más allá de los límites de esa experiencia, en dirección a una visión concreta de la realidad.

Si esto se logra, se está desfetichizando el mundo exterior. Se pretende destruir los esquemas que el pensamiento cotidiano (y también la ciencia) interpone entre el mundo y su imagen reflejada, falseando esta última. De esta manera, la realidad podrá percibirse tal cual ésta se le ofrece objetivamente al individuo, en las circunstancias sociohistóricas dadas. El acostumbramiento ahoga el "shock de la toma de conciencia" (Lukacs). Dado que los textos literarios procuran en forma ininterrumpida una demolición de la nomenclatura convencional, el lector ve repentinamente las cosas bajo una nueva luz, en una nueva relación, porque la representación estética y sus formas de expresión se prestan particularmente bien para superar los polos de la vida diaria: la indefinición y la fosilización. Por ello, lo importante no es la reproducción exacta, la descripción precisa; la literatura y el arte persiguen la intensidad y la concentración.

Estas observaciones bastan para demostrar que el reproche de que Lukacs se aferra incansablemente a lo relatado y se resiste a reconocer su derecho fundamental a la técnica literaria, es injustificado. Para él, la responsable de la representación de una realidad objetiva es la "forma artística en que se la refleja" y no la reproducción completa, la copia servil de un momento histórico-social. Adorno aduce que el arte no reconoce la realidad al copiarla fotográficamente o "en perspectiva", sino al exponer, merced a su constitución autónoma, la parte oculta de la imagen empírica de la

realidad; Lukacs afirma lo mismo, con una limitación: no es posible pasar por alto la tendencia de este autor a utilizar el modelo de la novela burguesa realista del siglo pasado, como ejemplo de escritura "realista". Además se aferra a la unidad de forma y contenido, aun cuando lo lógico sería considerar el debate forma-contenido como algo problemático, si no superado, precisamente porque la forma literaria se ve como algo históricamente condicionado. En cambio es injusto reprochar a Lukacs, que "los contenidos sólo adquieren sentido objetivo cuando se funden con la intención subjetiva" (Adorno). Lukacs afirma al respecto:

La teoría del reflejo de la realidad, como cualquiera de las aplicaciones del materialismo dialéctico a terrenos en los cuales el hombre figura como sujeto, dista mucho de minimizar el papel y la importancia de la subjetividad, y menos aún de negar la subjetividad;

es más, podría afirmarse que, precisamente, el materialismo histórico está en condiciones de captar este hecho en forma mucho más concreta que cualquier otra teoría moderna subjetiva por excelencia.

Lukacs trabaja históricamente, procura mostrar la génesis histórica de la función estética. Las mejores obras que se han producido hasta ahora, definidas por él de manera precisa, son utilizadas como patrón absoluto en el proceso. Según este axioma, la literatura actual debe ser una continuación de la literatura burguesa, a la cual debe conducir hasta su final. Por lo tanto, la obra literaria, en su "imitación de la realidad" no necesita aferrarse a la realidad evidente; más bien debe dejar al descubierto aquellos elementos de la nueva sociedad, que la acción de la sociedad aún tendría que producir. Por otra parte faltan las recetas y hasta los conceptos sobre la forma en que podría superarse y suprimirse la literatura burguesa o, para generalizar más, la percepción estética burguesa. Lukacs se detiene en la clásica relación sujeto-objeto: el individuo, como sujeto que reconoce, se mantiene aislado de la realidad objetiva e indefenso ante ella, aun cuando la obra de arte puede lograr, parcial y temporariamente, el efecto contrario. Así como el escribir equivale a actuar descubriendo, el leer se convierte en descubrir sin actuar. El lector puede recibir llamados. Mientras que la realidad sólo se recibe habitualmente en forma fragmentaria, parcelada —y esos sectores de realidad se perciben distorsionados—, en las obras literarias importantes las contradicciones se unen en un todo y el lector puede reconocerlas. Por supuesto, para el lector

este reconocimiento es sólo una suspensión temporaria del mundo cosificado; después continúa la vida.

Y aquí vuelve a primer plano el principal interrogante planteado por este ensayo: ¿Para qué sirve la literatura y qué puede lograr la literatura? ¿La totalidad así obtenida es la que se perseguía, es decir, la totalidad de la praxis? ¿O acaso es justamente esta separación de lector y escritor lo que debería superarse históricamente? ¿Puede establecerse en el texto literario ese "diálogo" entre escritor y lector, que muestra la imagen fragmentada de la realidad?

Provisionalmente puede calificarse al texto literario como nexo de unión entre la praxis y la conciencia... un nexo que, por cierto, también puede actuar como obstáculo y que puede desplazar a la conciencia, allí donde una de las partes procura inculcar a la otra la idea correcta, por la violencia y por la persuasión.

Aunque muy próximo al concepto de Lukacs, Goldmann tiene una idea más estricta de lo que es el reflejo de la realidad. Según él existiría una exacta homología entre la estructura de la novela, como forma literaria, y la estructura del intercambio de mercancías en la economía liberal de mercado, tal cual la han descrito los clásicos de la economía política. Supone que en esa forma de sociedad existe una tendencia a la creciente y cada vez más rápida disminución de la acción de la conciencia sobre la vida económica y una tendencia al permanente aumento de la influencia del sector económico sobre la estructura y el contenido de la conciencia. La producción material, las condiciones de producción, no sólo absorben toda la energía humana; también la condicionan. Para apoyar esta teoría no debe establecerse una correlación entre los contenidos manifiestamente literarios y la estructura de la sociedad. Cuando uno se propone investigar un texto, el método dialéctico consiste, más bien, en engarzarlo en contextos cada vez más amplios. Primero se procede al análisis de una obra, luego se realiza un detallado análisis de las obras completas; el próximo paso consiste en ordenar estos análisis en la totalidad de corrientes literarias, filosóficas y religiosas de la época y del país, en las cuales han surgido los textos, y finalmente, en la vida económica y política. La obra literaria tampoco es aquí un simple reflejo de la realidad, ni siquiera el reflejo de una conciencia colectiva, que Goldmann da por sentada; muestra más bien la conciencia y las tendencias de un grupo social. Goldmann insiste en el proceso dinámico, que por cierto tiende a establecer un estado de equilibrio: para realizarse plena-

mente, el grupo en cuestión debe lograr la conciencia que le ha prescrito la historia. Goldmann da por sentado que el grupo lo desca:

Todos los hombres tienden a reunir su pensamiento, su sensibilidad y su conducta en una estructura lógica y coherente. Pero nunca alcanzan esa estructura lógica y coherente: sólo la obra de arte lograda descubre la estructura real.

Así, por ejemplo, Goldmann supone que desde el punto de vista estructural, la novelística describe un mundo regido por valores ignorados por el medio social en que se mueve el protagonista; por eso, el "héroe" sólo puede verlo en forma no auténtica, degradada e inesperada. Con todo, la obra no deja de tener autenticidad. Es auténtica para una sociedad basada en el valor de cambio, porque el contenido es activo y oposicional, porque el "héroe" ofrece una resistencia individual.

La novela de los héroes problematizados aparece así —en contraste con la interpretación tradicional—, como un género que, si bien está estrechamente ligado a la burguesía y a su historia, no es la expresión de la conciencia real o posible de dicha clase.

Esto coincide bastante con las ideas juveniles de Lukacs. También la causa se va definiendo poco a poco: los héroes descritos (o no descritos, ya que sólo se los intuye a través de las omisiones o las sugerencias) son "no auténticos" porque se han alienado a los objetos del mundo, del entorno, de su medio; porque su situación los coloca objetivamente en la alienación. Y todo intento individual de liberación que no coincida con las leyes de la evolución histórica está condenado de antemano al fracaso; de cualquier manera —y eso ya es mucho para Goldmann y Lukacs—, logra demostrar lo que está ocurriendo.

Ahora bien, si existe una relación causal entre las obras literarias y la conciencia colectiva de aquellos grupos sociales de los cuales provienen dichas obras, cabe preguntarse si existe una conciencia colectiva en nuestra sociedad, y cuál es la conciencia enfocada por el escritor: la de su propia clase o la de la clase que exhibe con mayor claridad tanto la dependencia, como la alienación.

El escritor que sólo expone la realidad como algo dado y se atiene a ella, no puede anticipar nada futuro; ni siquiera puede descubrir y activar en el presente las fuerzas que no coinciden con lo establecido y

que están en pugna con ello. Así entendido, el arte pierde su función utópica. Y es indiscutible que el arte tiene esa función. Quien al leer Kafka y Beckett sólo vea mutilación y capitulación ante las fuerzas sociales de la alienación, es un mal lector:

El representar la alienación, el hacer tomar conciencia de ella por la vía del arte es el primer paso que conduce a su supresión. La forma en que son recibidas las obras se vuelve así contra la intención de sus autores: ¿qué serían las revueltas estudiantiles del mundo occidental sin Kafka y sin Beckett? Esto no significa que hoy nos tengamos que conformar con describir la miseria, por comprometida que sea esa descripción. Exigimos más: el dedo que señale las causas sociales de la miseria y la posibilidad de suprimirla (Hans Christoph Buch).

Éste podría ser, exactamente, el programa de una sociología de la literatura. Sería preciso preguntarse cómo se puede producir un cambio social y qué transformaciones produciría ese cambio en la literatura. Ahora bien, según Lukacs, el artista socialista puede conocer los "ideales"; pero como sólo debe representar lo que ve y no lo que sabe —porque lo que no puede ver no es sensorialmente real—, esta concepción frena el pensamiento movilizador. Y si bien eso no convierte a la teoría del reflejo de la realidad en "negación de la expresión" (Karl Markus Michel), anula el experimento. Esta problemática ya surgió hace muchos años, en la polémica entre Brecht y Lukacs. Brecht se está dirigiendo también contra una determinada forma de actuar de vanguardismo, cuando dice con respecto a la cultura abstracta:

vosotros pintáis, por ejemplo, algo rojo indefinido y unos lloran ante ese rojo indefinido, porque piensan en una rosa, y los otros porque piensan en un niño ensangrentado, destrozado por una bomba. Vuestra misión queda así cumplida: habéis provocado emociones, mediante el color y la línea.

Mientras que, en un ejemplo similar, Lukacs critica que lo representado no haya sido reflejado en forma más completa, Brecht considera que el error está en no haber permitido reconocer con claridad las situaciones y, por ende, en no haberlas representado como modificables. Esto nos conduce de vuelta al concepto de totalidad: Lukacs exige la obra orgánica, autónoma, que por cierto debe contener las contradicciones existentes en la realidad. La argumentación de Brecht es diferente: él pretende iluminar las relaciones existentes en el

contexto social. Por eso la representación tiene que apartarse de la corriente; será incomprensible si no se la ve como algo fuera de lo común. Mientras que Lukacs se conforma con que las relaciones, de por sí, sean correctamente representadas, Brecht insiste en destacar lo contradictorio, que debe surgir en forma activa, por la forma peculiar en que se lo representa. Lukacs se vuelve en contra de cualquier tipo de literatura tendenciosa. Las "obras partidistas" sólo deben aclarar y exponer lo que ocurre. Al ser recibidas se produciría la "explosión", la crisis moral. Brecht exige al lector que siga con ojo crítico los sucesos expuestos y que descubra por sí mismo las relaciones existentes. Lukacs no se interesa en primer lugar por el público; a él le interesa la obra. Brecht ve en la obra un medio. El autor no debe escribir con la vaga esperanza de que lo que él está formulando dé en el blanco. La literatura realista se pone a prueba en la confrontación con la propia realidad. Ser realista significa:

descubrir el complejo causal de la sociedad; /demostrar que los puntos de vista dominantes, son los puntos de vista de los dominadores; /escribir desde el punto de vista de la clase que ofrece/ las soluciones más amplias para los problemas más candentes que afligen a la humanidad; /subrayar el factor evolución concretamente/ y posibilitar la abstracción.

Las tareas encomendadas son, como el propio Brecht lo señala, "ciclópeas". Sin embargo, si se concibe el escribir como un acto político y no sólo práctico, parecen ser las más acertadas. Hoy, estos objetivos se están volviendo a imponer, aunque con lentitud. Durante un tiempo los autores del Agitprop parecían gemelos de los literatos de "matemos-a-la-literatura", por su argumentación; hoy el cuadro es más diversificado, gracias a nuevas tendencias incipientes. Peter Schutt señala que estos autores ya no pueden darse el lujo de mantenerse dentro de los estrechos límites de determinadas formas primarias de la creación literaria, como son la agitación y la documentación.

No podemos abandonar un solo medio estilístico —con excepción de la mentira— en manos de la reacción, y debemos recurrir a los métodos publicitarios más hábiles para difundir la verdad entre el pueblo (...). La colaboración con instituciones "establecidas" y la utilización de medios "burgueses" no son para nosotros simples coartadas para hacer creer que estamos contribuyendo a estabilizar el sistema. Nuestro objetivo no es la negación de la lite-

ratura y la cultura del capitalismo, sino su trasposición a un arte democrático.

Vemos que aquí ha desaparecido el temor a entrar en contacto con las formas literarias. Los experimentos, tanto políticos como literarios, se encaran con toda seriedad. Se habla de "coraje para la elaboración artística del material". Se trata de la posible función de los textos literarios en la sociedad actual, y eso significa que el autor debe de saber lo que es la industria. El entender lo que representan las posibilidades de las fuerzas productivas y el aprovecharlas no significa, necesariamente, que se haya capitulado ante ellas. Si la producción de mercancías está rodeada de "velos", el productor puede desgarrar esos velos, puede quitar a la producción su carácter mítico. En la década del sesenta, la Nueva Izquierda —que seguía en esto a Adorno y a Horkheimer— orientó el desarrollo de los medios demasiado unilateralmente hacia el concepto de la manipulación. Detrás de eso estaba, concretamente, la convicción —sin duda acertada— de que los medios de producción decisivos estaban en manos del adversario; pero la tesis de la manipulación trae como consecuencia el derrotismo, que en el fondo se basa en la experiencia de la propia impotencia. Se demoniza lo establecido, para disimular las "deficiencias de la propia agitación" (Enzensberger), lo cual conduce, entre otras cosas, a que las formas y hábitos de la producción literaria permanezcan casi sin variantes.

Visto sobre ese fondo, el debate sobre el reflejo de la realidad habría desembocado en el lugar en el que hoy le corresponde estar: en el cementerio de las polémicas académicas. Por otra parte —y he aquí el auténtico núcleo de la cuestión— las nuevas tendencias sólo pueden cumplir con los requisitos en materia de pronósticos, si se preguntan cómo trabaja el escritor, cómo lee el lector, cómo edita el editor y cómo distribuye el librero. Para eso no bastará con exponer el esqueleto organizatorio de la "empresa" a la luz de una crítica ideológica. De nada vale ser astutos como el zorro si nos limitamos a denunciar analíticamente la industria de la conciencia y no buscamos nuevos medios de expresión, y sometemos estos medios a prueba. No son los medios masivos los que alienan al lector y al literato; ambos, tanto el consumidor como el productor, llegan a la alienación por efecto de los mecanismos que dictan las leyes de la fabricación. Si se llegara a una solidaridad entre escritor y lector, que superara las diferencias entre ambos o las volviera insignificantes —lo cual supone, por cierto, una revolu-

ción—, se haría realidad la frase de Lukacs, según la cual el arte representa el medio "natural" del hombre, en sus relaciones "naturales" con él. Pero el escritor, justamente por ser un intelectual aislado, no puede producir esto con su solo trabajo. No hay un camino directo que lleve de la producción a la praxis.

## II

### SOCIOLOGÍA

En tanto la ciencia de la literatura arranque su material del lógico contexto y rompa los vínculos que unen a éste con la realidad, para concederle autonomía, en razón de su supuesta "naturaleza especial", deberá rechazar los avances de otras disciplinas. El afán de inmanencia de la ciencia de la literatura —a causa del cual los fenómenos extraliterarios, que entran en su campo visual, son contemplados desde el punto de vista de la obra de arte idiomática y proyectados sobre ella— hace muy difícil romper estas barreras. Es necesario no considerar los factores sociológicos como simples detalles interesantes; habría que investigar, más bien, en qué medida las categorías estéticas son también categorías sociales, aunque sea con la reserva formulada por Arnold Hauser, cuando dice que el arte en su totalidad está socialmente condicionado, pero no es sociológicamente definible en su totalidad.

La ciencia de la literatura rechaza, no siempre injustificadamente, las exigencias sociológicas. Pero comete el error de identificar las posibilidades y, por ende, la significación de la sociología de la literatura, con lo que algunos empíricos (Silbermann, Fugen, entre otros) presentan como sociología de la literatura. Porque *esta* escuela sociológico-literaria no pretende fijar su interés en la estructura de las obras literarias. En su actitud de oposición a Lukacs, Goldmann, Adorno y otros, exigen más bien que se excluya tal planteo de la sociología. De esa manera —y ahí está el *quid* de la cuestión— se está poniendo en el papel que la ciencia de la literatura quiere adjudicar a esta materia. "La sociología del arte debe tomar la categoría de lo estético como una categoría *a priori*" (Schmidt-Relenberg). La interpretación se convierte así en interpretación de valores parciales y eso es, precisamente, lo que quiere evitar la sociología marxista de la literatura, que desea un enfoque global del contexto, lo cual no

significa que no conceda atención a los actores (el lector y el escritor), a las instituciones y al plano del comentario y de la comunicación. Su aspiración es la de descubrir la función de la literatura en una sociedad históricamente dada. En la literatura se ponen de manifiesto los hábitos de pensamiento de una sociedad, los intereses antagónicos de sus grupos y clases. El carácter ético-estético de los textos es parte del análisis sociológico-literario. Por cierto que, precisamente en este aspecto, se hace necesario ver con claridad que las obras son siempre signos ambiguos para la sociedad y que a la vez significan resistencia contra ella; mientras que se puedan establecer con exactitud y precisión las estructuras, las interpretaciones factibles serán muchas. Esto explica el elemento subjetivo en el análisis marxista. Los oponentes del marxismo colocan en primer plano ese elemento subjetivo, que no se debe tanto al método como a la interpretación no sistemática, reducida a unos pocos "grandes" enfoques. Así, Silbermann habla de las idas y venidas de una filosofía o crítica de la literatura, con disfraz sociológico, que se instala sobre un pedestal "levantado con piedras dogmáticas". Hans-Dieter Sander califica las tesis del marxista Goldmann sobre la sociología de la novela como "astuta y mañosa verbosidad". Norbert Fugen resume los cargos más corrientes: la sociología de la literatura de orientación marxista ha modificado el concepto base-superestructura; pero, en última instancia, se aferra a la determinación monocausal de la literatura (superestructurada) por factores socioeconómicos. Al justificar en la teoría el principio del partidismo, está combatiendo la posibilidad de una ciencia libre de valoraciones, mucho más próxima al ideal de la objetividad.

Esto suena más plausible de lo que en realidad es. A juicio de Fugen, la sociología de la literatura —a diferencia de la teoría marxista de la literatura— se aproxima a la situación social básica, contenida en la literatura, no valorando sino entendiendo. Mediante la investigación empírica procura captar la peculiaridad de ese modelo cultural, en su "realidad subjetiva", sin poner en tela de juicio su legitimidad. A diferencia de lo que ocurre en la sociología marxista de la literatura, la valoración se incluye aquí de contrabando. Igualmente dudosa es la segunda de las objeciones. ¿Por qué la sociología no habría de poner en tela de juicio la legitimidad de la literatura? El hecho de aferrarse a lo descriptivo o formal sólo puede significar que existen patrones culturales que la sociología no debe rozar, por determinadas razones, o bien que se presupone y

se acepta la existencia de valores "de eterna vigencia". La definición que de su materia da Fugen demuestra que el pensamiento de este autor se inclina en dicha dirección. Para Fugen, literatura es cualquier exposición escrita —o que haya adquirido una forma relativamente fija, por tradición oral— de un suceso, la cual por su intención no pretende que su contenido sea empíricamente comprobable, sin renunciar por ello a una perfección de veracidad —cualquiera que sea la forma de entenderla— que varía de acuerdo con las circunstancias históricas. Por eso, la sociología de la literatura, en su carácter de sociología especial, debería concentrarse en la conducta que muestra una "relativa estabilidad". Sería preciso sujetarse a aquellas invariables que posibilitan a todos los participantes en la conducta literaria, una "orientación relativamente segura". Según este autor, la sociología debe "mostrar una relativa estabilidad", que "se encuentra allí" donde se ponen de manifiesto expectativas de conducta sociocultural dadas, que sean independientes de la motivación individual. ¿Qué significa "orientación relativamente segura"? ¿Y qué significa "relativa estabilidad"? ¿Acaso existen patrones de conducta sociocultural dados cuyo rechazo carezca de sentido, desde el punto de vista subjetivo, y sea inimaginable desde el punto de vista objetivo, sin que por eso pierda forzosamente su carácter de modelos de conducta (o nunca lo hayan tenido)? Tesis como las que acabamos de citar son el típico ejemplo de una sociología dogmática que impide toda comunicación con una ciencia que procura vincularse con ella: la ciencia de la literatura. Si dejamos de lado este enfoque, veremos que quedan problemas que realmente pertenecen al campo de la sociología de la literatura.

Leo Lowenthal los formuló hace ya mucho tiempo:

1. La relación literatura-sistema social; esto incluye el problema de la función de la literatura en la estratificación de una sociedad y el interrogante acerca de cómo se emplean las formas literarias.

2. El lugar que ocupa el escritor en la sociedad: por un lado, su lugar subjetivo (cómo se ve a sí mismo, cómo ve su propio papel); por otro lado la situación objetiva (fuentes de prestigio e ingresos, presión ejercida por los órganos institucionalizados de control social, influencia de la técnica y de los mecanismos de mercado).

3. La sociedad y los problemas sociales como material literario, vale decir el intento de vincular los personajes imaginarios con la situación histórica específica, de la cual provienen.

4. "Determinantes sociales del éxito"; y entre ellas están la "influencia ejercida, sobre el escritor y el lector, por constelaciones sociales que todo lo abarcan", el control social y las modificaciones técnicas de la producción y difusión de obras de arte.

La argumentación de Fugen es menos pragmática, pero más sistemática. En el análisis de elementos (análisis de roles) se revelan, según él, la autointerpretación del escritor y el modelo de conducta que se cristaliza por el reconocimiento de los demás. En la conducta referida a la literatura, que se contempla como específica de un estrato, se generalizan las relaciones entre los portadores de roles (escritor, público).

Segundo postulado: al comparar las relaciones de las instituciones literarias entre sí, es preciso partir de la suposición de que la actualidad de las instituciones literarias constituye un sistema, es decir un todo, cuyas partes se mantienen en una relación relativamente constante (*análisis de estructura*).

Ahora bien, la explicación en diversos planos es, sin duda, muy importante, siempre que no se pierda de vista la trama general; el concepto de sistema incluye esa trama general. Pero lo formal de esta interrelación constituye, a la vez, su limitación. En Fuger queda demostrado hasta qué punto, al efectuar el análisis estructural-funcional, se dejan de lado criterios necesarios. Lo advertimos, por ejemplo, en su definición de la función mediadora de la crítica, que a su juicio consiste en interpretar para el público una literatura, no siempre comprensible para él, en toda la dimensión de sus contenidos de valor y sentido; en hacer una preselección de la literatura ofrecida —que por su cantidad ya no puede ser abarcada por el lego—, con ajuste a las expectativas del lector y, finalmente, en arribar —ajustándose a una determinada escala de valores— a la decisión acerca de qué literatura ha de trascender al futuro. Esta caracterización formal de la división de roles nada dice acerca de la relación de dependencia entre los críticos y los editores, entre los críticos y los medios masivos, por cuyo conducto éstos se expresan. No se mencionan las relaciones de dominio. "En la actualidad, el artista se independiza cada vez más del público burgués —y, por supuesto, de los encargos de determinados grupos—; los subsidios estatales, la colocación relativamente fácil de las obras de arte en el mercado, la posibilidad de contar con importantes ingresos secundarios, sobre todo a través de los medios masivos, liberan al artista de las imposiciones de sus destinatarios" (Schmidt-Relenberg). En realidad ocu-

rre todo lo contrario. Es verdad que el escritor ya no depende de una élite de la aristocracia ni de las cortes feudales, pero sí depende de las instituciones privadas y estatales de la industria cultural y de sus propias tareas subsidiarias. Es un asalariado y, en caso necesario, es compensado con becas y premios.

Todo eso se sabe, pero no conocemos con exactitud los criterios con ajuste a los cuales se seleccionan hoy los textos; no sabemos cómo se imponen. En su tercer plano analítico (*análisis de factores*), Fugen define así estas influencias: Es preciso determinar con precisión los canales de difusión a través de los cuales el complejo sistema social ejerce influencia sobre la literatura (y viceversa). Eso sería lo más importante. Efectivamente, eso es fundamental. Pero resta por saber si la teoría del sistema puede proporcionar las categorías que se requieren para ello. En el análisis de factores (*análisis de efectos*) se incluyen, finalmente, en la observación practicada según este enfoque, los modelos de conducta y las valoraciones. ¿Qué normas y valoraciones se ofrecen? ¿Qué normas y valoraciones se exponen como incomprensibles y cuáles se aceptan o se rechazan? ¿Qué normas y valoraciones son apoyadas o debilitadas por la obra literaria analizada y cuáles contribuye ésta a imponer?

Fugen ve problemas, sin duda, y los reúne dentro de una sociología general. La totalidad de relaciones y estructuras se tiene presente al señalar la acción recíproca de los fenómenos literarios y de los fenómenos sociales en general, que es comparable con el concepto de la totalidad social y, sin embargo, inconciliable con el mismo; pero esa totalidad de relaciones y estructuras sólo se tiene presente de manera formal.

En contraposición con el análisis marxista, el análisis de sistema admite parcelamientos y clasificaciones dentro del marco "total". La argumentación limitativa sigue al pie de la letra a la general. En la sociología positivista resulta muy difícil demostrar empíricamente, por ejemplo, cómo es que el "cambio de la literatura surge del cambio de estructuras de la sociedad" y cómo este "cambio de la literatura puede actuar sobre el *status* del escritor en la sociedad". Si se vincula esta exigencia con la de que la sociología de la literatura debe "desarrollar leyes de predicción que permitan establecer que cuando suceda esto o aquello, probablemente se produzca tal cosa o tal otra", quedará rápidamente demostrado que semejante programa, en el mejor de los casos, podrá explicar fenómenos aislados. El perderse en detalles se ve agravado por la rigurosa

delimitación del campo de investigaciones, que rechaza toda conexión directa con la filosofía, la psicología, la lingüística, etcétera, para no ser nada más que sociología. El radio de lo investigable se reduce. Como los "papúas", que luego de cada fallecimiento suspenden un par de palabras, en señal de duelo, una sociología de la literatura que adopte esta posición supuestamente rígida y objetiva, se irá empobreciendo hasta degenerar en crítica: la crítica de sus premisas, del enfoque teórico, y no sólo de los métodos, puesto que ambos son inseparables. Por más que Fugen afirma con tanta seguridad que, según lo demuestra la experiencia, cada vez que se enfoca la totalidad social en la sociología de la literatura aparece un esquema de la sociedad impuesto por la ideología del grupo o por utopías privadas, en lugar de las situaciones empíricamente comprobadas, el análisis de función, con sus categorías principales del rol y de la expectativa de roles, contiene también implicaciones ideológicas. No está hecho menos a medida de una determinada concepción de la sociedad que el método marxista, el cual cuando se limita a reflejar sus propios requisitos metodológicos y no los antepone a la realidad, como categorías aparentemente establecidas para siempre, es capaz de argumentar con más objetividad, que este enfoque supuestamente positivista, que de entrada confirma su propia objetividad sin el menor cuestionamiento.

En cuanto la sociología concibe a la literatura como *phénomènes sociaux totaux* (fenómeno total), ejercita forzosamente —aunque en un solo plano— la crítica social. No es sólo porque entienda al arte como fuerza de resistencia (Adorno) contra la sociedad; en este enfoque conserva también la posibilidad de colocarse fuera o contra la literatura. Y esto es tanto más importante cuanto que hoy (y no sólo hoy) son muchos los escritores que ponen en tela de juicio a la literatura. Esto puede concluir en el fracaso, puede conducir de regreso al "hechizado horizonte verbal" o puede desembocar en una (paraliteratura) que no se anima a pronunciar su nombre. Empero, el no tomar en serio estos intentos y estos argumentos, el rechazar a estas obras y a sus autores con categorías puramente estéticas, significaría quedar librado a la impotencia de una consideración exclusivamente sociológico-literaria. Lucien Sebag ha dicho: en el fondo, el marxismo es una filosofía de la subjetividad. La conciencia no sólo conciencia de la realidad, sino también de la propia existencia. Se trata de suprimir lo existente. Lo existente aparece como real y como no real a la vez. Referido a

las obras de arte, esto significa que su característica es el "decidido rechazo de la ilusión, la cancelación del pacto con lo existente, la liberación de la conciencia, la imaginación, la percepción y el lenguaje de la deformación de que ha sido objeto por parte del orden vigente" (Marcuse). Es imposible ponerlo en duda: sólo el mundo entendido es real. Hay que esforzarse por salir de la barbarie; también eso es indiscutible. Es preciso acabar con la ceguera (Adorno). Totalmente de acuerdo. Un concepto lúcido de la praxis —se dice con todo acierto— sólo puede estar referido a la política, a las condiciones de la sociedad. Esa praxis consistiría en no aceptar lo dado simplemente como dado. Pero Adorno, al apoyar este concepto de praxis, advierte —en la misma frase— que las condiciones vigentes en la sociedad pueden condenar a la impropiedad la praxis de cada individuo. "Cuando se cierra el paso a la experiencia o cuando ésta ya no existe, la praxis resulta lesionada y, por eso mismo, añorada, desfigurada y desesperadamente sobrevalorada". ¿Pero acaso no se le subestima también? ¿Acaso no hay una total exclusión de la praxis? La práctica retórica de la empresa literaria, aún allí —y justamente allí— donde, si bien se señala el irracionalismo de ese sistema, se duda de la posibilidad de modificarlo, conduce a un callejón sin salida. El objetivo de la praxis acertada consiste en suprimirla (Adorno). Esta tesis es tan ambivalente como paradójica: "no hay verdadera vida en la vida falsa". Sin duda no es sólo la teoría la que apoya lo lúcido, lo imparcial. Lo que cobra cada vez más importancia para quienes escriben, no es el saber que todo lo que se produce es, necesariamente, falto de libertad y manipulable. Quienes escriben deben reconocer, más bien, sus problemas específicos de producción y las condiciones sociales básicas. La clase dominante ha producido, por una parte, infinidad de convenciones que definen lo que ha de interpretarse por arte; pero, por otra parte, ha establecido la plataforma en la cual la forma de escribir militante, la que busca el cambio, procura ubicar a la sociedad. Toda obra de arte, dice Adorno, debe estar hoy totalmente elaborada, no debe presentar un solo punto muerto, una sola forma heterogénea. Al decir esto está subrayando (y sobreestimando) la autonomía de la obra de arte y la está eximiendo de la praxis. Si se afirma que el arte es más que la praxis, porque el apartarse de ésta está denunciando la ilegítima parcialidad de lo práctico (Adorno) es necesario aclarar también el próximo paso. Habría que demostrar claramente que la espontaneidad que puede



provocar lo escrito no es sólo un factor estético. Puesto que en la actualidad la liberación de las formas se cumple de modo codificado, habría que investigar de qué código se trata en cada caso... si toma distancia, si expresa resistencia o si es agresivo, totalmente nuevo y suprime el código superado. Sin duda, el conflicto entre expresión y política no puede abarcarse con una fórmula simple. Puede ser importante explicar la desorientación teórica del artista, tan importante como analizar el principio de construcción de las obras; pero esto último sigue siendo acuciante. Porque a través de este análisis no sólo se mostrará cómo son "administrados" los textos, sino cómo se los hace.

Quien escribe, ofrece resistencia. Este concepto une a casi todos los autores marxistas, aun cuando las opiniones, en particular, difieren mucho. Ernst Fisher opina que los medios de expresión del arte no son de "origen ideológico ni de naturaleza ideológica". Tomado como premisa, esto no es sólo ideológico, sino que además está mal razonado. Cuando no actúa la fantasía, el experimento falla; cuando la fantasía no se rige por la realidad social y por la representación de esa realidad, yerra en su juego. Las relaciones entre el sujeto y las designaciones que escoge ya no pueden pactarse. ¿Pero en qué hay "realidad"? La controversia se hace claramente visible en el detalle. Para Lukacs, Joyce es una atrocidad; para Brecht es un estímulo. Fischer, que defiende a Proust y a Joyce, considera que la tendencia a lo absurdo, lo grotesco y lo abstracto con la vanguardia occidental es una manera de escribir tan simplificadora como el "realismo socialista" aplicado en forma esquemática. Para Adorno ese vanguardismo, precisamente, es indispensable. A Beckett se lo vincula con el existencialismo y con la crisis del capitalismo; a Robbe-Grillet con la época del capitalismo organizado de una sociedad racional, objetiva e inhumana, etcétera.

A pesar de Goldmann, Adorno, Lukacs y otros, la sociología marxista de la literatura sigue siendo nada más que un enfoque teórico prometedor. Todos sus autores tienen en común la visión histórica consecuente. En la interpretación no debe incluirse sólo el acontecer político, sino también la base económico-social de las objetivaciones espirituales y artísticas. La meta es el análisis de la obra y el análisis de la sociedad. Para Lukacs, lo específico de "todo gran arte" es la supresión de la "contradicción entre fenómeno y esencia"; el arte auténtico debe

brindar una imagen de la realidad en la cual la

oposición entre caso individual y ley, entre vivencia directa y concepto, etcétera, debe resolverse de manera tal, que ambos coincidan espontáneamente en la impresión directa causada por la obra de arte. Deben constituir, para el receptor, una unidad indivisible, una totalidad independiente. Al receptor del arte sólo le resta reaccionar ante ese universo cerrado; éste existe sin su intervención.

El momentáneo estado de conciencia de los hombres no se estatuye, de manera idealista, como "eterno"; en el plano estético, debe producirse en el lector un fenómeno semejante al del reflejo científico de la realidad, la conciencia de sí mismo debe desligarse de la praxis cotidiana. El arte comienza allí donde cesa la utilidad directa.

Por lo que entendemos, Lukacs se está internando en el terreno psicológico. La praxis es para él algo que, en primer lugar, debe provocar la transformación ética del individuo, no la transformación de la sociedad. No puede producirse una transformación seria de la sociedad sin una previa transformación en la conducta del hombre. El arte se enfoca, pues, como crítica de la vida, como transformación catártica del hombre. La actitud receptiva ante las obras ejerce "una acción —a veces callada, apenas perceptible, otras veces demolidora— sobre el centro y la periferia de todo el ser humano". O, para expresarlo con la breve fórmula de Lukacs: la recepción debe "transformar en totalidad, al hombre en totalidad". También, según Lukacs —quien rechaza el arte tendencioso "vulgar" y la llamada *littérature engagée*—, el arte persigue un efecto inmediato, pero de esta manera: la esencia de la conducta estética surge de la transitoria suspensión del objetivo inmediato de los hombres.

Con todo, el factor materialista del hombre no queda olvidado en el enfoque de Lukacs. Sólo la transformación de las condiciones de producción crea nuevas condiciones de vida para el hombre. En la obra de arte se puede demostrar cómo la división social del trabajo —aun en niveles superiores— crea obstáculos para las correctas relaciones subjetivas con los objetos. La obra de arte "debe luchar por el progreso del género humano, por su evolución; por medio de la ficción debe representar el camino del progreso, las fuerzas que impulsan dicho progreso y los poderes externos e internos que se oponen a él". Puesto que el arte tiene siempre presente sus propias expectativas, debe adaptarse constantemente a éstas, lo superado, o ya logrado, se convierte así en base para estimar lo que hoy es

posible. La restauración de los géneros —para Lukacs, la necesaria identidad de forma y contenido— se ve como “intemporal”. El posible proceso de esclarecimiento y depuración permanece dentro del marco de lo ya antes elaborado de manera ejemplar. La forma conserva su papel decisivo. La fabricación de arte y la recepción de arte no son en primer lugar producción social, no son en primer lugar praxis. Lo que importa es el panorama total, en toda su extensión. El escritor que alcance esa totalidad puede pensar erróneamente, hasta puede ser reaccionario en su pensamiento. Sólo cuando desaparezca la intermediación, que no persigue más que el lucro, podrá establecerse una nueva y directa relación entre artista y público, una relación que difiera cualitativamente de la anterior.

Como Lukacs, también Lucien Goldmann tiene una indestructible confianza en la herencia literaria del pasado radical clásico. Las obras literarias importantes son la creación colectiva de un privilegiado sujeto sobreindividual. La sociedad burguesa es definida como estructura de pensamiento ahistórico y profana a la vez que combate hasta las ideas fundadas en el futuro. La literatura debe mostrar lo contradictorio de la vida, y al mismo tiempo, proporcionar una *vision du monde*; en ella se refleja la visión del mundo de una determinada clase social. Las obras auténticas alcanzan una “totalidad expresiva”, categoría a la que Goldmann debe recurrir, aunque más no sea porque adjudica la “estructura mental” de las obras a grupos sociales y procura demostrar los necesarios efectos recíprocos entre autores (*groupe createur*) y grupo de referencia (*groupe sociale*). La praxis de los grupos crea estructuras de pensamiento; éstas son comunes y nunca se encuentran en forma pura en la conciencia individual. Más bien se manifiestan en los productos de individuos extraordinarios, que muestran con claridad en sus obras hacia dónde ha tendido siempre el grupo, “sin saberlo”.

Cuando las obras de arte concretan una *weltanschauung*, acorde con la conciencia existente o posible del grupo social, surge el interrogante de cómo se establece la conexión entre autor, texto y grupo social. Goldmann parte del amplio y detallado análisis del texto. A partir de allí debe descubrirse la estructura de la obra; a partir de allí deben reconstruirse las vinculaciones con factores externos. A juicio de Goldmann existe una exacta homología entre la estructura de la novela y la estructura del intercambio de mercancías en la economía capitalista. ¿Cómo puede demostrarse esto? Por supuesto, hipotéticamente puede suponerse

que la moderna forma de la novela es activa y oposicional, que es una forma de resistencia contra la sociedad burguesa en desarrollo, una resistencia individual que, al no poder desarrollarse concretamente en ninguna clase social, como resistencia consciente contra la sociedad, tampoco llegó a ser expresión de la conciencia de la clase burguesa (ni de ningún otro grupo social). Por otra parte es fácil encontrar ejemplos que no indican resistencia sino adaptación (o que mezclan ambos factores).

Las palabras están enfermas, ha dicho Jean-Paul Sartre; la literatura se ha convertido en mistificación. Esto significa lo siguiente: los temas y los contenidos fueron perdiendo cada vez más importancia, como reflejo realista y coherente de la realidad; su significación cedió en beneficio de signos autónomos. La división en signos autónomos y comunicativos, sugeridos por la semiología, sería por eso de gran importancia, tanto para la interpretación literaria estructural como para la marxista. Con ayuda de esta diferenciación se podría demostrar que en los textos literarios se transmiten las condiciones de vida (y se podría establecer en qué medida éstas se cumplen). Esto haría innecesaria la exigencia de autenticidad documental. Por otra parte, el carácter comunicativo que también tienen los signos autónomos, permiten comprobar que éstos no sólo reflejan el estado subjetivo de la conciencia, y que ni siquiera lo hacen en forma predominante; son acuñados por los fenómenos sociales y son fenómenos sociales en sí. Contienen, necesariamente, “realidad”; la cuestión es qué clase de realidad contienen. Al investigarlos, la sociología de la literatura podría mostrar dónde y porqué predominan los signos autónomos y dónde predominan los comunicativos (por ejemplo en el arte realista). Podría establecer porqué y cuándo se llega, por ejemplo, a una sobreactuación de la forma y cuándo y porqué ha cobrado particular importancia el interrogante sobre la medida en que lo descrito refleja el mundo, es decir, a la realidad, con el máximo realismo posible. (Es evidente que también esta división en signos autónomos y comunicativos nunca pasa de ser una construcción auxiliar; la división no es fácil ni se puede cumplir con precisión).

Kall Weit y Lepenies procuran, si mal no entiendo, ampliar el enfoque de Goldmann en este sentido. Un estructuralismo consecuente no puede limitar el problema de los factores determinantes de las obras literarias a una investigación de las “estructuras mentales”. Más bien tendría que definir lingüísticamente ese factor, en

el plano del modelo, y comparar estructuras mentales con las posibilidades de estructuración, que sólo son dadas por el idioma. De la misma manera, un marxismo consecuente podría enfocar a los grupos sociales, en tanto portadores de estructuras mentales, sobre el fondo de las relaciones históricas de dominio. Mientras que la sociología de la literatura empírica no toca para nada el carácter de la literatura y no intenta tampoco explicarlo, los clásicos de la sociología de la literatura de orientación marxista son los últimos en adherirse a la exigencia de "*ce n'est que de la littérature*". La sociología de la literatura de orientación marxista debería colocarse, justamente por eso, con mayor decisión aun en el plano de la producción literaria. Debería analizar la confección de los textos, no tanto desde el punto de vista estético, como desde la colaboración con la lingüística. Adorno tiene razón al afirmar que el arte no es lo que ha sido desde siempre sino lo que ha resultado ser. El texto mismo es posible de muchas interpretaciones. La intención no puede descifrarse sólo a partir del contenido. Por ello, la lógica específica de la estructura, la relación entre esta estructura y el contenido, es tan importante para la interpretación sociológica como para la filológica. Desde este punto de vis-

ta podría concebirse a la literatura como actividad humana de relativa forma y función. Los signos comunicativos no pueden tomarse, por cierto, como sector autónomo. De lo contrario, la estética propagada por la ciencia de la literatura sería modificada y diversificada, en todo caso, pero no enjuiciada. Por otro lado, la simple reducción a situaciones económicas básicas es demasiado difusa. Por lo general no acierta con la situación concreta: los escritores, el material y los lectores. Ni la acción económica ni espiritual funcionan de modo tan simple que permitan atribuir directamente la una a la otra. La literatura tiene sus propias estructuras en cuya formación, por otra parte, ha intervenido también la base económica. Se puede demostrar dentro de qué grupos puede trabajar la literatura y cómo lo hace. La literatura tiene un lenguaje estrechamente vinculado con el proceso histórico. En función de éste podría analizarse qué agrupamientos sociales condicionan determinadas formas y determinados contenidos y excluyen otros. Hay indicios de que la problemática-forma-contenido ha pasado hoy a segundo plano. La pregunta: "¿Qué es la literatura?" se ha transformado en otro interrogante: ¿Qué es y qué puede hacer el lenguaje? ¿Cómo funcionan los sistemas de símbolos?