

NOTAS SOBRE UNA TEORÍA MATERIALISTA DE LA LITERATURA

Pedro Conde

La literatura, el arte en general, es un sistema complejo de producción social de sentido que se nutre de elementos reales e irreales, trasponiéndolos a otro plano de la realidad que es el de la representación.

La naturaleza o carácter de la representación es de tipo ideológico, ya que esos elementos reales e irreales pertenecen al ámbito de la ideología, esto es, a un conjunto de imágenes, valores, creencias y representaciones sociales.

Así hablaremos de representación de ideología en imágenes verbales en el caso genérico de la literatura, representación de ideología en imágenes escénicas en el caso específico del teatro, representación de ideología en imágenes y volúmenes en el caso de las artes plásticas, representación de ideología en imágenes sonoras en el caso de la música, representación de ideología en imágenes corporales en el caso de la danza, representación ideológica de imágenes en movimiento en el caso del cine, que es la única forma de arte total en cuanto integra, o puede integrar, a todas las anteriores.

La "materia prima" de la producción literaria "no está constituida, en última instancia, ni por el lenguaje ni por 'la palabra', sino por (esos) conjuntos de ideas, imágenes y represen-

taciones sociales, que el escritor busca plasmar **serviéndose** del lenguaje articulado. Plantear la cuestión en otros términos equivale a pasar por alto el fundamento material de ese lenguaje...”¹

El fenómeno literario se percibe por lo tanto “como una forma específica de práctica **en** la ideología”², pero no se reduce a sus meros contenidos ideológicos ni se identifica con la ideología en general: “Se trata, como el mismo concepto lo práctica lo está indicando, de un **proceso de producción** socialmente determinado, que opera de manera específica, sobre un nivel asimismo específico del sistema de ideas, imágenes y representaciones sociales, al que, sin embargo, la literatura no puede reducirse”³. Por el contrario, la literatura, “pese a ser una práctica **en** la ideología, puede terminar produciendo un efecto de distanciamiento frente a ésta, una ‘crítica en acto’ de la misma, como diría Althusser”⁴

En este sentido, hay que destacar el hecho de que aún dentro del campo de la ideología, la literatura “no opera tanto en el nivel de las ideas (conceptos) **sobre** la sociedad, cuanto en el plano de las representaciones sensibles de una experiencia **en** la sociedad”⁵

La representación no es ni puede ser un reflejo mecánico ni total de la realidad. Pretender que la representación sea mecánica y total significa transgredir el concepto mismo de ideología en la forma en que se ha definido, es decir, como conjunto, no como totalidad. En otras palabras, la representación artística literaria es el producto de infinitas mediaciones en que convergen individuo, cultura, historia, sociedad y otras variables más y menos importantes.

El fenómeno literario constituye en cuanto práctica una determinación social, esto es, una “práctica regulada”, la cual “se desarrolla en el marco de una estructura social dada, que es la que determina el sentido y la función de las distintas prácticas”⁶, o sea económicas, políticas, teóricas y artísticas. La autonomía relativa, y más bien aparente, del fenómeno literario, reposa en el hecho de

que "opera siempre sobre un campo cultural preexistente y que se percibe a sí mismo como autónomo"⁷. En los hechos, la producción literaria no tiene "historia ni desarrollo propio: son los hombres los que al desarrollar su producción material y sus relaciones materiales, transforman, junto con su existencia real, el pensamiento y los productos del pensamiento"⁸. Está claro que desde el punto de vista materialista "no existe, pues, una producción intelectual a secas, sino formas de producción intelectual **correspondientes** a la índole de sendos modos de producción material"⁹

En consecuencia, no existen escuelas, movimientos, estilos ni géneros literarios al margen de las estructuras sociales que les dan origen. Estos interactúan entre sí con un grado relativo de autonomía, pero sus relaciones, surgimiento, decadencia no pueden ser explicados en términos de subordinación y de reacción de unos contra otros y muchos menos en términos genéticos.

"Así, la relación que une a una novela del siglo XIX francés con otra del siglo XVIII o XIX norteamericano no puede ser considerada como una relación niño/adulto o entre primos hermanos (es lo que implican las historias de la literatura y, más generalmente, los programas escolares)"¹⁰. La aparición de movimientos, escuelas, géneros y estilos sólo puede ser explicada a través del estudio de los mecanismos reguladores de la producción de las ideas en general. Incluso los mismos conceptos de genio, originalidad, estilo propio, etc., remiten a una determinación menos individual que social.

Los propósitos y funciones de las diferentes formas de representación artística y literaria, o sea de la literatura y el arte en general, son igualmente variables determinadas históricamente y, por lo tanto, correspondientes a los diferentes modos de producción que han existido.

Si el propósito social es material, práctico, la función de la representación es, o quiere ser, mágica. Así, el productor de arte primitivo anticipa y propicia la muerte del bisonte de la realidad

en la representación naturalista del bisonte herido. Danzas de la lluvia y cantos de guerra también tienen carácter mágico en las sociedades primitivas. No toda la magia y la poesía del arte primitivo se ha perdido actualmente, aunque sí su correspondiente social.

Si el propósito o intención es laudatorio, servil, la función es ancilar, adulatoria. Tal es el caso de las obras hechas para glorificar a los faraones de Egipto, o de las obras atribuidas a Homero, concebidas para halagar a los reyes-piratas que saquearon y destruyeron Troya.

Si el propósito o finalidad es depurativo, la función se pretende catártica, en el sentido que Aristóteles atribuía al término.

Si el propósito es educativo en el sentido trascendental, religioso, entonces la función es didáctica, como en la sociedad medioeval, que produjo un arte plagado de representaciones de vidas ejemplares, léase santos y mártires.

Si el propósito es revolucionario, su función es subversiva, como acontece en los períodos de agitación social.

En general, la literatura y el arte reproducen los valores del sistema y generan opresión y consenso, pero no en modo absoluto. Hay que tener en cuenta que cada cultura "es la imbricación de las ideologías de las clases dominantes y de las clases dominadas, propia de las formaciones sociales de un modo de producción determinado"¹¹. Dicho de otra manera, "la cultura de una sociedad clasista es siempre una unidad contradictoria, en la que al mismo tiempo que se refleja el índice de predominio ideológico de la clase materialmente dominante, se refleja también el nivel alcanzado por la lucha de las demás clases"¹². Estas clases engendran "elementos de cultura democrática y socialista"¹³ que revelan toda la complejidad de la estructura social reproducida, a menudo, en las obras de representación artística.

El valor de una obra literaria, o mejor: la idea del valor de una obra literaria, está también condicionada por la época. En realidad, la idea del valor de una obra literaria no representa el valor en sí, no constituye un absoluto, puesto que se trata de una determinación histórico-social, más bien representa el valor que la época le asigna, la cotización epocal de la forma que asume la representación. En términos contables, el valor en sí de una obra sería el promedio de todas las cotizaciones históricas.

Una vez que se determina socialmente la idea del valor de ciertas formas de representación artística, los juicios de valor se establecen o pueden establecerse por comparación, por su ajuste a los cánones de la ideología estética dominante, es decir, por su ajuste a un conjunto de reglas establecidas y variables. Un texto es bueno, bello, feo, sublime en relación a otros erigidos socialmente como tales.

Muchas veces, cuando una obra literaria rompe con los esquemas preestablecidos, la crítica en función de censor se desconcierta y hasta la niega como tal. Las novelas que fundaron la novelística del siglo XX fueron acogidas, en principio, como no novelas: el *Ulises* de Joyce, por ejemplo.

En otras palabras, "las obras de arte no llevan en sí mismas un valor llamado 'belleza' o algo semejante. Son más bien polivalentes; de sus valores, unos los experimentan algunos, otros los experimentan otros, y **no existe método a priori para determinar cuáles de estos valores son valores propiamente estéticos**"¹⁴ Los valores atribuidos a una obra responden a "su ideología en imágenes (entendida como una de las formas de la ideología global de una clase social)"¹⁵. Esto explica las diferencias en el gusto y en la apreciación de las obras de arte. El juicio estético remite en definitiva a un concepto de clases. De ahí la permanente antinomia entre arte culto y arte popular.

Tales razonamientos conducen a rechazar la idea de la eternidad y universalidad de ciertas formas de arte. Nada más falaz que el mito de las obras de arte "eternas". Ninguna forma de

arte está basada en valores eternos, inmutables, sino, como se ha visto, en variables históricas y sociales. El arte ha sido hasta ahora imperecedero y universal en cuanto fenómeno general, no en particular. No es cierto que las obras de arte griegas son aceptadas en todas las culturas y en todas las épocas. El arte perece y renace con los valores sociales que le dan origen. Su perennidad es perecedera. En rigor, toda obra de arte "es idéntica a sí misma a través de la historia, únicamente por el nombre"¹⁶. Mejor aún: "las obras de arte que 'resisten la prueba del tiempo', **cambian de naturaleza** con el tiempo. La obra de arte deviene así el lugar de un nuevo conjunto de valores que está determinado por los prejuicios o el interés predominante del nuevo crítico u observador"¹⁷

Resulta evidente que el valor de una obra es intangible, las categorías estéticas son moldes, camisas de fuerza, lo estético o antiestético constituye un prejuicio. El gusto, la apreciación, los juicios de valor son igualmente productos sociales, históricos, ideológicos, variables, correspondientes a diversas formaciones económicas. A su manera, la sabiduría popular resume estos conceptos en un famoso dicho: para los gustos se hicieron los colores.

En conclusión: **"Negamos la existencia de un efecto estético disociable de la ideología en imágenes de cada obra. Y rechazamos la utilización misma de la noción de estética en historia del arte. Todo objeto, todo producto humano (independientemente de su importancia) provoca cuando se lo mira, se lo oye o se lo toca, reacciones que se escalonan del desagrado al placer y que varían de acuerdo con la relación entre la ideología estética del espectador y la ideología en imágenes de la obra"**¹⁸

En base a todo lo anterior puede afirmarse que la especificidad del fenómeno literario, o mejor, su dominio específico, no su esencia metafísica, reside en este dato concreto: representación históricamente determinada de ideología en imágenes verbales, con funciones, propósitos, valores, escuelas, movimientos y estilos correspondientes a tantos modos de producción. (En cuanto

modalidad de la representación, la práctica literaria es irreductible al periodismo, la historia o la filosofía)

La importancia de este concepto es capital, ya que a partir del establecimiento de un dominio (además de un objetivo y un método propios) puede constituirse una ciencia de lo literario. Para tal fin, se tomará por modelo la definición de Nicos Hadjini-colau sobre la ciencia de la historia del arte. Así: "La ciencia de la historia (de la literatura) es una rama particular del materialismo histórico que concierne a una región del nivel ideológico, y posee una autonomía relativa. Es una ciencia social estrechamente ligada, por su objeto, a las otras ciencias sociales que estudian los diversos tipos o formas de la ideología en la historia. Sin embargo, para lograr sus fines, dada la determinación de las relaciones sociales ideológicas por las relaciones sociales, económicas y políticas, está obligada a cooperar con ciencias sociales tales como la historia económica o la historia social, sin dejar de ser una ciencia particular y autónoma gracias a su objeto que no es asimilable a ningún otro: **el análisis y la explicación de las (formas de representación de ideología en imágenes verbales)** que han existido, así como la historia de sus 'luchas'."¹⁹

Ahora bien, este objetivo plantea, por su misma naturaleza, varios niveles de estudio. Entre ellos, el de los mecanismos sociales reguladores de la producción literaria, la producción literaria en sí, e incluso la historia de su apreciación.

Lo tercero no amerita mayor efusión de palabras. Lo primero se justifica porque, al fin y al cabo, la historia de la literatura, es decir: "la lógica de su desarrollo no es, **en última instancia**, otra cosa que la historia de las determinaciones sociales que rigen los procesos de producción y reproducción de la literatura, incluyendo entre estos últimos los mecanismos de promoción/represión institucional, la llamada labor 'crítica' y los demás efectos de la ideología sobre 'el gusto', la educación y formación de 'públicos'. En suma, todas las expresiones de la lucha de clases en este terreno particular"²⁰

En este orden de ideas, también es pertinente observar cómo los cambios en la economía comportan muchas veces "una reubicación estructural de los grupos productores de literatura, con la consiguiente redefinición del estatuto social del escritor"²¹

El segundo nivel de estudio, que es el de la producción literaria en sí, coloca al crítico frente a su tarea más crítica: dar cuenta del modo en que los escritores representaron **sus** posibilidades históricamente determinadas. Tradicionalmente, este nivel ha sido teatro de un problema, de un conflicto, representado por la dualidad forma-contenido. En efecto, para amplios sectores de la crítica, discernir entre la forma y el contenido, privilegiando a una u a otro en materia de análisis, ha constituido hasta ahora la expresión de ese problema, en realidad de un falso problema.

Forma y contenido son términos en relación dialéctica: "Uno de los polos sólo puede existir en la medida en que existe el otro; el desarrollo de uno, aunque obedece a leyes y contradicciones internas que le son propias, influye poderosamente en el desarrollo del otro y recibe, a su vez, la influencia de éste"²²

Para decirlo con palabras de Carlos Maldonado, "la obra de arte es una **formacontenido** inseparable"²³. Evidentemente, la forma del contenido es el contenido de la forma. En literatura no hay forma sin contenido ni contenido sin forma, de la misma manera que en física no hay materia sin movimiento ni movimiento sin materia. La forma literaria no puede disociarse del contenido literario, no existe ni puede existir separación física como la del agua dentro de la jarra. Significante y significado no son términos hostiles, tampoco complementarios, se relacionan dialécticamente en el sentido indicado. Cuando se altera el uno, se altera el otro. Basta pensar en las traducciones. ¡Cuán pocas poesías sobreviven a las traducciones! E incluso, las obras que lo logran, sobreviven en el talento del traductor-traidor, no en la maestría del autor. En griego, **La Ilíada** siempre será diferente a la versión en otros idiomas, y hoy sobrevive más como novela que como poesía.

El fenómeno literario, definido en términos de representación de ideología en imágenes verbales, remite, por lo tanto, a "una práctica cuya especificidad implica un constante movimiento dialéctico que a la par que va confiriendo forma a determinados contenidos va también imbuyendo contenido a determinadas formas"²⁴

Y, en fin de cuentas, si la esencia de un texto es, como parece ser, su ideología textual representada, entonces la **explicación** de la representación tendría que ver no sólo con su contenido, sino también con su forma en cuanto elementos de una determinación histórica y social. ¿Pero qué se entiende por **explicar**? "Explicar será precisamente, rechazando la mitología de la comprensión, reconocer en la obra el tipo de necesidad que la determina, y que no se reduce ciertamente a **un sentido** (...) La obra no está cerrada sobre un sentido, que disimula dándole su forma cabal. La necesidad de la obra se funda sobre la multiplicidad de sus sentidos: explicar la obra es reconocer y distinguir el principio de tal diversidad. **El postulado de la unidad de la obra, que, más o menos explícitamente, ha asediado siempre a la empresa crítica, debe, pues, ser denunciado:** la obra no está creada por una intención (subjetiva u objetiva); está producida a partir de condiciones determinadas (...) Explicar la obra es, **en lugar de remontar a un centro oculto que le daría vida** (la ilusión interpretativa es organicista y vitalista), verla en su efectivo descentramiento; es, pues, negar el principio de un análisis intrínseco (o de una crítica inmanente), que cerraría artificialmente la obra sobre sí misma y, por el hecho de que es entera, deduciría la imagen de una 'totalidad' (porque las imágenes también se deducen). La estructura de la obra que permite dar cuenta de ello, es ese desfase interno o esa cesura por medio de la cual corresponde a una realidad incompleta también, que hace ver sin reflejarla (...) Explicar la obra es mostrar que, en contra de las apariencias, no existe por sí misma, sino que lleva por el contrario hasta en su letra la marca de una ausencia determinada que es también el principio de su identidad: ahuecado por la presencia alusiva de los otros libros contra los cuales se construye, dando vueltas en torno de la ausencia de lo que no se puede decir.

obsesionado por la ausencia de ciertas palabras a las que vuelve sin cesar, el libro no se edifica en la prolongación de un sentido, sino a partir de la incompatibilidad de varios sentidos, que es también el vínculo más sólido por el cual se une a la realidad, en una confrontación tensa y siempre renovada²⁵

Todo lo que concierne al discurso del historiador de la literatura constituye el aspecto en que, indudablemente, más interviene el factor subjetivo, proclive a los juicios de valor que la historiografía materialista más avanzada rechaza. Sin embargo, a favor de la subjetividad del crítico hay que decir que la misma no pertenece tanto a él como a las "ideologías estéticas de los grupos sociales"²⁶ en que se encuentra inmerso. En cuanto observador, también el crítico está determinado socialmente, y es en este sentido que debemos apreciar sus puntos de vista: como juicios de clase.

Algo semejante puede decirse respecto a los juicios de valor, ya que parece ilusorio mantenerse al margen de los mismos, a menos que el crítico no pretenda, como diría Benedetti, "inscribirse en una objetividad sin fisuras". En los hechos, no hay crítico que omita juicios de valor sobre una u otra obra. La presencia de una obra o de una mujer aplica a mis sentidos, halaga o mortifica, suscita reacciones o indiferencias que **no pueden no ser** juicios de valor. Mi identificación (igual que mi rechazo o indiferencia) con la ideología estética de una obra, promueve automáticamente juicios de valor.

Entonces quizás lo correcto sea no negarlos, no ocultarlos, sino ponerlos en evidencia como práctica de clase. Si el materialismo histórico supera la ideología es porque "se entiende a sí mismo como una concepción del mundo condicionada por la historia real"²⁷. En ese mismo sentido se debe entender "esa rama particular del materialismo histórico" que es la "ciencia de la historia de la literatura". Esto, por lo menos, permitirá al crítico correr todos sus riesgos con los ojos abiertos.

NOTAS

- (1) Françoise Perus, "Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo", Siglo XXI, México 1980, p. 29.
- (2) Op. cit. p. 29
- (3) Op. cit. p. 38
- (4) Op. cit. p. 39
- (5) Op. cit. p. 39
- (6) Op. cit. p. 28
- (7) Op. cit. p. 20
- (8) Marx y Engels. "La ideología alemana", Fondo de Cultura Popular, México, 1972, p. 31.
- (9) F. Perus, op. cit. p. 13.
- (10) France Vernier, "¿Es posible una ciencia de lo literario?", Akal Editor, España, 1975, pp. 23-24.
- (11) Nicos Hadjhinicolau, "Historia del arte y lucha de clases", Siglo XXI, México 1983, p. 50
- (12) F. Perus, op. cit., p. 15
- (13) Lenin, "Notas críticas sobre la cuestión nacional", en "La cultura y la revolución cultural", Ed. Progreso, Moscú, 1971, p. 38, Cit. por F. Perus, op. cit., p.16.
- (14) George Boas, "The Mona Lisa in the history of taste", "Journal of the history of ideas", abril de 1940, p. 207. Cit. por N. Hadjhinicolau, op. cit., pp. 209-210.
- (15) N. Hadjhinicolau, op. cit. p. 210
- (16) G. Boas, op. cit., p. 208
- (17) Ibid., p. 224
- (18) N. Hadjhinicolau, op. cit., p. 208
- (19) Op. cit., p. 213
- (20) F. Perus, op. cit., pp. 37-38.
- (21) Op. cit., p. 10
- (22) Max Figueroa Esteva en "La lingüística y los clásicos del marxismo", Revista Extensión N° 2, Santo Domingo 1981, p. 47.

- (23) Citado por Ariel Bignami, "¿Qué es la literatura?", Editorial Boedo, Buenos Aires, 1978, p. 17.
- (24) F. Perus, op. cit. p. 33
- (25) Pierre Macherey, "Pour une theorie de la production litteraire", Maspero, 1966, pp. 96-98. Cit. por N. Hadjinicolau, op. cit., pp. 163-164.
- (26) N. Hadjinicolau, op. cit., p. 212
- (27) Fausto Codino, en introducción a "La concezione materialistica della storia" de Marx y Engels, Editori Riuniti, Roma 1971. p. 26.

