

## Teoría literaria en los marxistas clásicos<sup>1</sup>

MARIO MONTEFORTE TOLEDO

EDUARDO BARRAZA

VÍCTOR GODÍNEZ

### 1. *Hegel, antecedente*

A pesar del dualismo de sus concepciones filosóficas, el indiscutible punto de partida de la doctrina materialista de la historia sobre estética es Hegel, quien en este plano rompe con toda la tradición del idealismo subjetivo alemán al relacionar dialécticamente lo absoluto y lo relativo, la esencia y la apariencia supera, especialmente, el formalismo kantiano al proclamar la unidad entre forma y contenido y la acción recíproca de uno sobre otro.<sup>2</sup>

Abundan en las obras de Hegel anotaciones correctas y profundas al apreciar la historia; por ejemplo cuando encuentra el lazo entre el nacimiento y la evolución de géneros y estilos literarios, y la evolución de la historia, o sea la relación dialéctica entre las categorías estéticas y sus manifestaciones concretas en el proceso de la práctica. Percibe también que el arte de un pueblo depende de sus condiciones de vida y que la "civilización moderna" (se refiere, inequívocamente, al sistema capitalista y burgués cuyo gran ascenso apuntaba en su época) no es favorable al desarrollo del arte.<sup>3</sup> Asocia el arte con el trabajo y ve en él una de las formas superiores de la actividad práctica;<sup>4</sup> o sea, detecta en el arte una manera de realizar el trabajo como algún día se hará gran parte del que interviene en la producción material. Concibe la literatura como un conjunto, insistiendo en el parentesco entre todos los sistemas estéticos; esta visión, de hecho superestructural, le permite resolver una cuestión de valor al mantener como modelos perdurables el humanismo y el clasicismo artístico y literario.

El meollo de las flaquezas teóricas de Hegel a propósito de arte y literatura forma parte de la mitad idealista de su filosofía en general. Para él "lo bello" es "la armonía realizada": representarlo constituye "el verdadero fin del arte"; cualquier otro fin que se le atribuya es derivado,

“accesorio”. La pertinencia de su método, comenta Kristeva, “se acompaña de una ignorancia total sobre el lenguaje, materia de la literatura”.<sup>5</sup> “Con arreglo al sistema de Hegel, las ideas, los pensamientos y conceptos producen, rigen la vida real de los hombres, su mundo material, sus relaciones efectivas”, apuntaron Marx y Engels en los inicios de su rescate y a la vez de su refutación de aquel filósofo.<sup>6</sup> Hegel consideraba ya terminada la evolución de los pueblos; y de cierta forma tenía razón, porque como señor idealista, para él el fin de la cultura tradicional era el fin de todas las culturas. Marx y Engels, por el contrario, no veían con la misma nostalgia la desintegración de las sociedades de clases, ya que para ellos este periodo corresponde a la “prehistoria” del género humano.

Sería largo recordar las instancias en que Hegel recibió críticas semejantes a gran parte de su filosofía. Después de esas críticas y de una influencia siempre recibida y asimilada, pero no siempre confesada, Marx profirió su frase lapidaria: la dialéctica de Hegel caminaba de cabeza; la hemos colocado sobre sus pies.

Esta frase, sin embargo, no denota un rompimiento cualitativo de Marx y Engels tan categórico como el que razonaron respecto al idealismo tradicional alemán y a la metafísica. Fatalmente, se vieron obligados a ubicar sus gustos artísticos y literarios en una perspectiva hegeliana, ya sea eligiéndola o tomando distancia, ya adoptando de plano el sentido inverso.<sup>7</sup> Esa perspectiva gravitaba enormemente, como un “espíritu de la época”, sobre intelectuales nutridos por el enciclopedismo y por una de las ideologías más antiguas y mejor abonadas de Europa: el humanismo.

Apunta Lukacs con donaire: Marx y Engels no fueron los asesinos de Hegel sino los testigos de su agonía. Sí; y también sus herederos con beneficio de inventario, como se dice en la terminología jurídica. Para que el materialismo histórico crease un sistema de teoría en materia estética iban a pasar casi cien años. En el interin, no pocas veces, al apartarse de la construcción hegeliana en esta materia, la estética marxista corrió el peligro de sucumbir a las tentaciones de lo que el propio Marx llamaba sociología vulgar. Todavía en nuestro tiempo, el marxismo que prescindía de la base filosófica y se convierte en mecanicista y reductor en el campo de la actividad intelectual, protubera al inspirar obras y endilgar discursos normativos sobre ellas, fracasa desde los puntos de vista cognoscitivo e interpretativo, y expone a todo el materialismo histórico a la crítica banal e ideologizada que la burguesía le reserva ávidamente.

## 2. *Marx y Engels, los fundadores*

En “el espíritu de la época”, muy grande era el interés de Marx por la literatura; hasta acarició, en su juventud, el proyecto de dedicarse profesionalmente a ella. Su asimilación de las ideas estéticas de Hegel salta a la vista en su tesis doctoral sobre Demócrito y Epicuro. El gradual, pero rápido alejamiento respecto a este modelo corre parejas con la

radicalización materialista del pensamiento de Marx en general. Sus nuevas ideas sobre estética se ven claras ya en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844. La actividad artística, decía, permanece inherente al hombre por la vía de la autoactividad; en *Las teorías sobre la plusvalía* —y no puede haber tratado económico más caracterizado— recurre a una de sus felices metáforas para ilustrar el punto: Milton produjo *El paraíso perdido* por la misma razón que el gusano de seda produce la seda.

Tal vez en mayor grado que Marx, Engels mostró un vivo interés por la literatura, inclusive como autor: tradujo y escribió poesía romántica, una novela, —y hasta una pieza de teatro—, *Ulises resucitado*. En la correspondencia de Engels abundan juicios sobre narrativa mucho más utilizados y recreados en nuestro siglo que los del propio Marx; sobre la famosa carta a Margaret Harkness con relación a los personajes de una novela de John Low, se edifica la teoría contemporánea de la tipicidad en el realismo.<sup>9</sup>

Los fundadores de la estética del materialismo histórico evalúan sin reservas la participación del autor, como individuo, en el proceso de producción de la obra literaria. Pero Engels destruye también el mito de la genialidad de todos los creadores, explicando el fenómeno literario en términos económicos, de la división del trabajo; manumitidas de las ocupaciones materiales, dice, las clases hegemónicas han podido monopolizar el arte, la literatura, la ciencia, y luego ingeniárselas para que gracias a ello se les considere y se les trate como privilegiados sociales.<sup>10</sup>

“Los fundadores” hicieron aportes trascendentales a la estética del materialismo histórico. Uno de esos aportes es haber propuesto el equilibrio entre la base económica y la personalidad-creadora del individuo, como clave para explicar la naturaleza específica de la literatura en la vida social y dentro del proceso histórico. No menos certero es su contexto teórico para concluir en la naturaleza material de la obra: no son el pensamiento y la conciencia los determinantes de la realidad y de la vida, sino al contrario. “La verdadera actividad práctica humana constituye... la síntesis directa de las relaciones con el mundo y se explica porque el hombre es capaz de apropiarse los objetos conforme a la estructura interna de éstos”.<sup>11</sup> Tal apropiación se realiza por medio del mecanismo llamado reflejo, o sea el paso de la realidad limitadamente aprehendida, por la conciencia y su expresión en la obra concreta.<sup>12</sup> Pero en la aprehensión de la realidad intervienen los sentidos, cuya formación “es el trabajo de toda la historia del mundo hasta este día”.<sup>13</sup> Al entender el pensamiento como producto social también se deduce su historicidad; dijo Engels: “La inteligencia del hombre ha crecido en la medida en que aprendió a transformar la naturaleza”.<sup>14</sup> La conciencia, por último, es un producto social cuya “maldición” es “estar ‘manchada’ de una materia

que se presenta aquí bajo la forma de capas agitadas, de sonidos; en una palabra bajo la forma de lenguaje". De esta suerte, "el lenguaje es la conciencia real, práctica".<sup>15</sup>

Sin esta base teórica, hoy no podríamos comprender hasta qué punto el lenguaje es la materia histórica y social de la literatura, o como dice Lacan, la cadena simbólica que desde antes del nacimiento del hombre hasta después de su muerte, lo ata a la cadena de juegos de lo significativo.<sup>16</sup>

No es casual que Marx y Engels hayan dedicado tantas páginas al arte y la literatura, sin exceptuar en sus obras económicas; en primer término, cuando hablaban de literatura se referían casi siempre también a los libros de ciencia y filosofía, y en segundo lugar, porque sus análisis eran invariablemente totalizadores y sabían que los problemas de la estética emanan de una actividad correlativa al trabajo humano en el orden material.

Ahora bien: "La orientación de una estética depende, al fin de cuentas, de la teoría del conocimiento que subyace en ella". Los "fundadores" propusieron las bases como rasgo propio de la estética, para restablecer "la unidad dialéctica entre la esencia y el fenómeno, que no son grados diferentes de la conciencia, como lo pretende la estética burguesa". A esta luz, la dialéctica debe confrontar una prueba suprema: "realizar la unidad entre lo temporal y lo eterno, el valor histórico y el valor absoluto, la verdad relativa y la total".<sup>17</sup> A partir de la aplicación del materialismo histórico y del materialismo dialéctico, la estética se propone estudiar las artes y las letras en su desarrollo y sus relaciones con los factores determinantes de la vida social.

De estas concepciones generales se desprenden casi todas las categorías del materialismo en materia de literatura: reflejo, tipicidad de los personajes, realismo y los numerosos elementos de la ideología (visión del mundo, conciencia de clase, enajenación, alineación, ocultación, etcétera), con sus vastas proyecciones. Las normas para la *definición* política de la obra y la ubicación clasista del autor también comparten la misma génesis. Marx y Engels no son responsables de sus malos alumnos, ni de quienes dragoneando de sus continuadores, en coyunturas políticas especiales han sido, de hecho, verdaderos policías de un falso materialismo histórico.

Marx y Engels no llegaron a concebir un *sistema* estético; sus ideas al respecto no alcanzaron el desarrollo de sus titánicas concepciones sobre las estructuras económicas y sociales. Pero sin los fundamentos que dejaron, habrían sido imposibles las ulteriores elaboraciones de Plejanov, Trotsky, Lukacs, Gramsci, Brecht y Hauser, todas las cuales acabarán por configurar una sólida ciencia para el estudio de la literatura y su integración dentro de la práctica social y el proceso de la historia.

### 3. Plejanov, el sistematizador

#### a. Introducción

Plejanov fue el primer teórico marxista ruso que dedicó su atención a las cuestiones artísticas. Sus obras fueron reunidas bajo dos títulos: *Cartas sin dirección*, escritas entre 1889 y 1900 y *El arte y la vida social*, textos de una conferencia dictada en 1912 y de las respuestas a Lunacharski sobre el criterio de la belleza. La primera obra está dirigida a destruir la concepción idealista de la historia del arte, especialmente las opiniones estéticas del economista y etnólogo alemán Bücher. La segunda tiene consecuencias políticas más inmediatas: deslinda posiciones con Lunacharski y Bogdanov, célebres entre los marxistas rusos por su revisionismo idealista y su "izquierdismo" político.

Las implicaciones políticas de sus obras involucraban una finalidad publicitaria. Plejanov se impone la tarea de difundir el marxismo pese a toda oposición de la cultura oficial; en su primera obra, aún llama a Marx el "escritor alemán", para eludir la censura. Este carácter publicitario, unido a la novela de los temas (enlazar por vez primera en forma sistemática, el materialismo histórico con el arte) determina la firme orientación filosófica de las concepciones estéticas de Plejanov. En el materialismo histórico que preconiza hay que apreciar plenamente el término *materialista*, cuyo objeto es desmitificar, desidealizar la historia del arte, tal como Marx lo había hecho con la historia en general. En ello se juega la eficacia del "punto de vista materialista" en el campo de los fenómenos estéticos.

#### b. El materialismo

Plejanov se enfrenta ante todo a la concepción idealista de la historia. Esta no debe mirarse según el desarrollo de las ideas, la "raza" o la "naturaleza humana"; por el contrario, la historia debe estudiarse según el desarrollo de las fuerzas productivas de la economía en general. Para nombrar a aquellas fuerzas se puede admitir el uso de términos más imprecisos, como las "condiciones" de Taine, siempre y cuando indiquen la base filosófica que debe seguir el análisis de la historia. Las opiniones de Taine son fundamentalmente idealistas; pero en sus aciertos materialistas pueden y deben aprovecharse.

En Taine, Madame Staël o Guizot se encuentra la misma anfibología. "El desarrollo de la cultura humana está determinado por todos los factores históricos, la economía, el derecho, la moral, etc., y el desarrollo de todos estos factores está determinado por el desarrollo de la cultura humana".<sup>18</sup> Madame de Staël piensa que es el carácter nacional la causa del desarrollo histórico; pero a la vez supone que este último es la causa del desarrollo de aquél. Sin embargo, sus estudios sobre la literatura francesa son una buena muestra de explicación materialista. Para Guizot, la Francia de su época es explicable por la lucha de clases y por el estado de desarrollo de la agricultura; pero la historia griega lo es "por el des-

arrollo natural de la inteligencia humana". Por último, para Taine el arte y la literatura de un pueblo requieren explicarse por sus "condiciones" (sociales); pero, "la psicología de los hombres está determinada por su *situación*, y su *situación* se determina por su psicología". "Cuando Taine decía que la psicología de los hombres cambia al cambiar su situación, era materialista; pero cuando decía que la situación de los hombres depende de su psicología, repetía las concepciones idealistas del siglo XVIII".<sup>19</sup>

Al recuperar el lado materialista de los autores citados, Plejanov hace más vasto su frente de batalla filosófico.

La concepción materialista de la historia es aún una hipótesis por comprobar. Si se logra una demostración, por ejemplo, de que la ciencia y el arte griegos eran un "reflejo" o estaban "determinados" por "el estado de desarrollo de las fuerzas productivas de que disponían los pueblos de la Hélade",<sup>20</sup> quedará en igual grado demostrada la teoría general del materialismo histórico.

Y así, la preocupación filosófica de Plejanov por demostrar la validez del materialismo está presente a lo largo de toda su obra.

### c. *La sociología*

Los primeros estudios estéticos de Plejanov tienen como material las investigaciones etnográficas de finales del siglo XIX, las cuales se abandonaron a lucubraciones insólitas y contradictorias, resultado de obtener y utilizar los datos con una visión burguesa de la sociedad —vale decir, por completo ideologizada.

La labor de Plejanov consistió en evidenciar la falacia y la falta de cimentación científica de ese pensamiento.

Plejanov repitió incansablemente que la única manera científica de explicar los fenómenos del arte es a partir del estado de desarrollo de las fuerzas productivas y en general, de la economía. Este fenómeno se observa con particular claridad en los pueblos primitivos, a través de la dependencia directa de su arte respecto a la base material. En los pueblos civilizados no varía fundamentalmente el esquema; las únicas diferencias derivan de la evolución de las fuerzas productivas, que a la vez originan la división del trabajo social entre diversas clases.<sup>21</sup> La influencia de la técnica moderna vuelve mucho menos ostensible la acción de la economía; pero de ningún modo la disminuye o la hace menos determinante.<sup>22</sup>

### d. *Materialismo histórico y biología*

La concepción materialista de la historia del arte continúa, a juicio de Plejanov, los estudios darwinianos en biología. El trabajo teórico que exige la confrontación entre ambos puntos de vista es demarcar lo que pertenece a los instintos humanos (naturaleza biológica del hombre) y lo que es resultado de los condicionamientos sociales de los mismos (su desenvolvimiento histórico). Según lo prueba Darwin, los animales también tienen el sentimiento de la belleza; pero a diferencia de ellos, los

hombres forman sus sensaciones estéticas como resultado de complejas asociaciones de ideas.<sup>23</sup>

Darwin estudió al hombre como especie biológica, los estudios del materialismo histórico “quieren explicar los destinos históricos de la especie”.<sup>24</sup> Pero los estudios de biólogos e historiadores no pueden reemplazarse entre sí. Sin embargo, filosóficamente hablando, los darwinistas “prepararon el terreno” a los materialistas. El enorme progreso que representa el darwinismo en biología (idea de evolución, de desarrollo de especies) se transforma en la acentuación de los rasgos de movimiento, de cambio de los objetos. Al mirarse la historia a través de esas ideas, se la comprende como proceso y cambio de los modos de producción. Pero, además del servicio que presta la filosofía en sentido estricto, queda el trabajo científico de ensamblar los conceptos de las disciplinas a que nos referimos.

Dos conceptos biológicos historizados por Plejanov nos darán una idea de esta labor: la “tendencia a la imitación” (Tarde) y el “principio de antítesis” (Darwin). El primero, hipostasiado por Tarde a toda la sociedad, se definía así: “todo grupo social es un conjunto de seres que en parte imitan unos a otros en un momento dado y en parte han imitado antes un mismo modelo”.<sup>25</sup> Plejanov dará sus límites justos a ese principio. Por otro lado, el “principio de antítesis” consiste en sentimientos que se “expresan mediante acciones opuestas a las que se consideran naturales, necesarias, útiles o agradables cuando la vida sigue su curso normal”.<sup>26</sup> Una variedad de este último es lo que Plejanov llama “tendencia a la contradicción”. Además de costumbres de pueblos primitivos, Plejanov ejemplificará esos conceptos con casos de sociedades históricas, haciendo constar la determinación de clase. El “principio de imitación” se muestra en la complacencia que sentían los burgueses franceses del siglo XVIII al imitar las costumbres de la nobleza. Testimonio literario es el *Burgués gentilhomme* de Molière.<sup>27</sup> Por otra parte, en Inglaterra, durante la restauración de los Estuardos, la vieja nobleza manifestó fuerte inclinación por costumbres y gustos “diametralmente opuestos” a las normas de vida de los burgueses puritanos; así, adquirió el gusto por las obras dramáticas pornográficas, por los juegos de azar, por las pelucas largas y los vestidos lujosos. Plejanov llegó a la conclusión de que usos, costumbres, modas y gustos descansan en hechos de orden social.

#### e. Trabajo y ritmo

Plejanov ilustra esta relación con innumerables ejemplos extraídos de las sociedades primitivas. Bücher consagró sus primeros estudios a la relación entre el ritmo, principal componente si no es que el único de la música primitiva y el trabajo. El trabajador primitivo se somete gustoso a sus labores al encontrar deleite en los sonidos acompasados de su voz y en los sonidos cadenciosos de los objetos que cuelga a su cuerpo. Dice Bücher que “en la primera fase de su desarrollo, el trabajo, la música y la poesía han estado estrechamente ligados entre sí; pero que el elemento

fundamental de esta trinidad ha sido el trabajo". El tambor, que es uno de los instrumentos más difundidos entre las sociedades primitivas, corresponde a los sonidos emitidos por los útiles de trabajo, habiéndose convertido él mismo y poco a poco en un aparato aparte. Igual sucede con los instrumentos de cuerda que inicialmente eran tocados *golpeando* las cuerdas, a la flauta, con cuyos sonidos se acompañan a menudo ciertos trabajos realizados en común, para imprimirles una cadencia rítmica. Los instrumentos musicales nacieron, en resumen, por un proceso de diferenciación con las herramientas primitivas, tratando de igualar y mejorar sus sonidos y de apartarlos a las exigencias de los sentimientos humanos.<sup>28</sup>

Plejanov profundizará estos conocimientos diciendo que la naturaleza tecnológica del proceso de producción determina la naturaleza de los instrumentos musicales. A medida que se desarrollan las fuerzas productivas, la actividad rítmica disminuye en importancia y es menos necesaria para el proceso del trabajo. Sin embargo, aún en pueblos civilizados, como en algunas aldeas alemanas, cada época del año tiene sus particulares ruidos de trabajo, y cada labor, su propia música.<sup>29</sup>

f. *El subjetivismo, elemento de la "ciencia" burguesa*

Bücher abandonó la dirección materialista que había privado en sus trabajos sobre el ritmo y llegó a afirmar que la economía de los pueblos primitivos es ante todo "individualista"; los rasgos esenciales de su economía tienen poco que ver, en general, con su "modo de vida"; esos pueblos no realizan actividades conjuntas y desde luego, tampoco el arte. "Los hábitos técnicos se forjan durante los juegos y sólo gradualmente van adquiriendo una aplicación utilitaria".<sup>30</sup>

Plejanov refuta minuciosamente tales afirmaciones con ejemplos históricos, extrayendo como conclusión el énfasis que las interpretaciones burguesas ponen en el factor individual, por las cuales se llega a la teoría de que el arte no es un reflejo de la vida. Si "el juego es más antiguo que el trabajo", tendría que inferirse que "el arte es más antiguo que la elaboración de objetos útiles", dice.<sup>31</sup>

Citando a Spencer, Plejanov puntualiza que el juego no persigue un fin utilitario ni "coadyuva a los procesos necesarios para el mantenimiento de la vida". Es un ejercicio artificial de la fuerza excedente que los animales superiores, por sus mejores condiciones alimenticias, logran realizar. Apoyándose luego en Wundt, define el juego como "hijo del trabajo", actividad gratuita que tiene como modelo otra, productiva, que necesariamente le precede. En el juego el hombre aprende a encontrar placer en el empleo práctico de sus fuerzas.<sup>32</sup>

g. *Arte e ideología*

Plejanov teorizó seriamente sobre la naturaleza de las obras artísticas. Trataba de descubrir los mecanismos por los cuales producen efectos estéticos en quienes gozan con su contacto.

En sus primeros trabajos, polemizando con Tolstoi, dijo que el arte expresa tanto los "*sentimientos*" como los "*pensamientos humanos*"; pero "*no los expresa en forma abstracta sino con imágenes vivas*". El verdadero arte es aquel que apela primordialmente a los sentimientos.<sup>83</sup>

Por otro lado, afirmó continuamente la *naturaleza "social"* del arte. Este cumple funciones de comunicación entre los hombres, y adquiere significación social "únicamente cuando presenta, despierta o transmite acciones, sentimientos, o sucesos de gran importancia para la sociedad".<sup>84</sup>

Con apoyo en las teorías del juego de Spencer y Wundt, consideraba que el arte comienza "en el momento en que el hombre *vuelve* a provocar en sí mismo los sentimientos y las ideas experimentados por él bajo la influencia de la realidad circundante".<sup>85</sup>

Los tres anteriores criterios permiten esclarecer la relación entre los efectos que produce lo transmitido por la obra y la forma como lo transmite. La obra de arte actúa sobre nuestra "*capacidad contemplativa*" y no sobre nuestra capacidad lógica. Por esta razón "no se produce el placer estético cuando la vista de una obra de arte sólo despierta en nosotros consideraciones de provecho para la sociedad"; la satisfacción que pueda causar el sentido ideológico de este provecho substituye al placer estético. El verdadero artista siempre apela a la capacidad contemplativa, mientras que la creación tendenciosa siempre procura despertar consideraciones de utilidad común; es decir, apela, al fin de cuentas, a nuestra lógica.<sup>86</sup>

Históricamente, la actitud utilitaria conciente es anterior a la estética. Plejanov aporta pruebas de las sociedades primitivas sobre esta afirmación.

El mérito de una obra artística descansa, en última instancia, en la riqueza de su contenido. Este es una expresión en correspondencia con la ideología general de una clase. El contenido de una obra artística tiene tal importancia que "cuando un artista de talento se inspira en una idea falsa echa a perder su propia obra". Un artista contemporáneo sólo puede inspirarse en una idea falsa si quiere defender a la burguesía.<sup>87</sup> Por otro lado, la correspondencia entre la idea y su forma de expresión, es, a juicio de Plejanov, el único criterio válido para determinar el valor estético de una obra: "cuanto más corresponde la ejecución al intento, o, empleando una expresión más general, cuanto más corresponde la forma de una obra artística a su idea, más afortunada es la obra".<sup>88</sup>

Además, la transmisión de ideas es precisamente la que hace de una obra artística un medio de comunicación. "La obra poética y en general la obra artística siempre dicen algo, porque siempre expresan algo. Lo 'dicen', claro está, a su manera. El artista expresa su idea por medio de imágenes, mientras que el periodista demuestra su pensamiento mediante 'deducciones lógicas'". Puede suceder que el escritor se convierta en periodista al hacer esas deducciones; pero una obra de arte nunca se

da sin contenido ideológico, aun cuando sus autores se preocupen expresamente en lograrlo o pretenderlo.

Importa señalar que no todo contenido ideológico se puede expresar en una obra artística; ésta desempeña su papel de medio de comunicación tanto mejor cuanto más elevados son los sentimientos que expresa.<sup>39</sup>

#### *h. El arte utilitario*

El tema central de la segunda obra de Plejanov, *El arte y la vida social*, es la creación idealista, "el arte por el arte". Ya desde sus primeros ensayos se preguntaba por las razones históricas que lo producían, destacando un rasgo que le parecía invariable: siempre se produce en la sociedad de clases. El planteamiento de la cuestión es: "Cuáles son las condiciones sociales más importantes entre aquellas que determinan en los artistas y las personas interesadas vivamente por la creación artística, la aparición y el arraigo de la tendencia del arte por el arte?" Pues bien: en iguales términos puede plantearse la cuestión del arte utilitario, o sea el prurito de que las obras sean un enjuiciamiento de los fenómenos de la vida.<sup>40</sup>

El escritor que motiva estas reflexiones de Plejanov es Pushkin, quien tras ser un escritor combativo en la época de Alejandro I, se oficializó y participó en el movimiento del arte por el arte apenas la represión zarista terminó el aplastamiento de los focos revolucionarios, y en particular los intelectuales.

Tras el análisis de los poemas de Pushkin, que revelan gran desprecio por el pueblo y un espíritu francamente contrarrevolucionario, Plejanov concluye: "*La tendencia del arte y el arte surge cuando existe un divorcio entre los artistas y el medio social que los rodea*". Este juicio parece sustentado no sólo por el caso de Pushkin sino por el movimiento romántico francés: Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle. Los románticos negaban al mundo burgués, aislándose por completo de él. Ese aislamiento condujo inevitablemente al idealismo del arte por el arte. Cuando la burguesía se vuelve la clase dominante y deja de "sentirse inflamada por el fuego de la lucha liberadora, al nuevo arte no le quedó más que 'idealizar la negación del modo de vida burgués'. El arte romántico fue justamente esta idealización".<sup>41</sup>

La concepción utilitaria del arte es propia de aquellos artistas ligados concientemente al pueblo; pero también lo es del poder político, siempre interesado en poner todas las ideologías al servicio de la causa a la que él mismo sirve.<sup>42</sup> Tanto revolucionarios como conservadores, consideran al arte como un instrumento al servicio de sus propios fines. "Lo único que presupone necesariamente la tendencia a esta concepción es un interés vivo y activo por determinado orden o ideal social, cualquiera que éste sea, y desaparece siempre que, por una u otra causa, desaparece dicho interés".<sup>43</sup> Plejanov definió como actitud verdaderamente artística aquella que hacía énfasis principalmente en el aspecto sensible de la creación artística; contradice lo anterior su concepción del utilitarismo,

pues también cabe en los cálculos de una política artística el manejo del arte no mediatizado. Así se lograría explicar el cuidado que pusieron Marx y Engels, y más tarde Lenin —lector de Plejanov— en la sensibilidad de los artistas de quienes se ocuparon, o tuvieron cerca.

### i. La decadencia

Plejanov fue el primer marxista en teorizar sobre la decadencia. El “arte por el arte” implicaba en un plano general, esta etapa. A su modo de ver, la cuestión de la decadencia se debe dirimir estrictamente bajo el criterio de la lucha de clases, pues es un fenómeno precisamente clasista.

La idealogía de la clase dominante que transmite una obra de arte llega a perder su “valor intrínseco” a medida que aquella se acerca a su fin.<sup>44</sup> En *El arte y la vida social*, Plejanov indagó los “síntomas más evidentes” de la decadencia del arte burgués. Algunos de estos síntomas son los siguientes.

El arte decadente es en extremo subjetivista. Uno de los escritores analizados por Plejanov, la señora Hippus, decía en un verso que la única realidad existente era su propio “yo”, el que “se amaba a sí mismo como a un dios”. Plejanov comenta que si alguien se ama a sí mismo de ese modo, sus obras no se ocuparán más que de su propia persona. El mundo exterior le interesará tan sólo en la medida en que de alguna forma tenga algo que ver con esa “única realidad”, con ese valioso “yo”.<sup>45</sup> Más adelante, al analizar el cubismo, sentencia: “El individualismo extremado de la época de la decadencia burguesa ciega todas las fuentes de verdadera inspiración del artista, le impide ver lo que ocurre en la vida social y lo condena a estériles manipulaciones con sus insubstanciales emociones personales y mórbidas fantasías. El resultado final de tales manipulaciones es algo que no tiene ni la más remota relación con cualquier tipo de belleza y que, además, constituye un absurdo evidente”.<sup>46</sup>

Por otro lado, el distinto grado de desarrollo que alcanza el régimen capitalista según el espacio, provoca desfases en la evolución artística de los diversos países. Cuando el capitalismo moderno apenas comenzaba a desarrollarse en Rusia, el arte allí se vió afectado por la “decadencia” del arte burgués europeo; el resultado fue una serie de manifestaciones que bien podrían llamarse “caricaturescas”.<sup>47</sup>

El arte “decadente”, el arte por el arte, tiene como causa la venalidad en que todos los productos entran en la sociedad capitalista. “*El arte por el arte se ha convertido en el arte por el dinero*”, dice Plejanov. Marx había observado este fenómeno en la *Miseria de la filosofía*, donde dice que en el capitalismo pasó a ser objeto de comercio todo, “incluso la virtud, el amor, la opinión, el saber, la conciencia...”, es decir, “las cosas que hasta entonces se transmitían, pero nunca se compraban”. El mismo proceso siguió el arte, que adquiere además de su valor de uso, el de cambio.<sup>48</sup>

### j. Conclusiones

En conclusión, Plejanov tiene el mérito de haber demostrado la validez y pertinencia del materialismo en el dominio artístico. Sus apreciaciones estéticas en el terreno de la etnología son un punto de partida obligado para la sistematización de los estudios marxistas sobre la historia del arte, independientemente del esquematismo de algunas de ellas. Era ineludible dicho esquematismo en el periodo de ardua consolidación de todo el sistema intelectual creado por los precursores de Plejanov, y en particular tratándose de una ciencia nueva de la estética, que debía aplicarse a los inicios de una larga racha de poderosas y novísimas creaciones literarias, casi todas ellas más o menos ajenas al realismo del siglo XIX.

Por otro lado, sus estudios sobre el "arte por el arte", el idealismo artístico y el arte realista son los primeros con la suficiente trabazón entre sí para sustentar una sólida posición materialista en este campo; a tan vastas posibilidades contribuye la profundización de las reflexiones sobre las causas históricas de la creación y el significado social de las artes y las letras.

La obra de Plejanov está presente en la mayoría de las inquisiciones estéticas del marxismo contemporáneo, aunque no se emancipen explícitamente.

## 4. Lenin

### a. Lenin y la literatura

Lenin no conoció la mayoría de los textos de Marx y Engels sobre arte y letras. Por ejemplo, el pasaje sobre el "devenir teórico" de los cinco sentidos en el arte, en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844; ni el debate de Marx con Lasalle sobre el drama, donde dice aquello de "shakespearizar" más y "schillerizar" menos; tampoco la carta de Engels a Miss Harkness sobre Balzac (de la que Lukacs dedujo toda su teoría sobre la "victoria del realismo"). De igual manera, nunca leyó la carta enviada por Engels a Minna Kautsky, donde dice que la obra literaria es tanto más válida cuanto menos esconde las convicciones del autor; ni el pasaje sobre la supervivencia del arte griego, en la introducción de los *Grundrisse*, de Marx. Es decir, Lenin desconoció la mayoría de los textos específicos sobre literatura-superestructura de los fundadores del marxismo, donde ya se sugiere la dialéctica interna del texto mismo, más allá de la interpretación mecánica de base material-producción-literatura.

A lo anterior hay que agregar que Lenin no sólo no escribió ningún trabajo *sistemático* sobre cuestiones literarias y artísticas, sino que en él no aparece un interés particular por la literatura como afición o como práctica, a la manera de Marx o Engels. Estos, estudiaron la literatura como producción específica y por su contenido ideológico; las escasas

reflexiones que le dedicó Lenin, en cambio, son producto de un trabajo fundamentalmente político, no literario.

Sus concepciones sobre literatura se inspiran en necesidades de tipo coyuntural y no responden a preocupaciones estéticas. Para él la literatura puede ser un elemento útil en la elaboración de la política revolucionaria, en virtud de su potencial ideológico. Lenin “no se propone hacer una teoría del arte o de la literatura, o sentar las bases de ella”; su apreciación del fenómeno literario “se halla impuesta, ante todo, por una necesidad práctico-política; la función social ideológica que la literatura cumple, y la ayuda que puede prestar al proletariado en la toma de conciencia de su verdadera situación y, por tanto, en el conocimiento de lo real”.<sup>49</sup>

A la luz de lo anterior, ninguna referencia a los textos leninistas sobre letras y artes puede separarse de las situaciones históricas en que se originaron. Tal exigencia es más necesaria si se toma en cuenta que algunos de esos textos —ejemplo “La organización del partido y la literatura del partido”— se han utilizado como apoyo teórico de aberraciones estéticas como el realismo socialista. De igual manera, es necesaria la referencia a las situaciones concretas de producción de un texto como *León Tolstói, espejo de la revolución rusa*, en el que, a pesar de su carácter meramente coyuntural, por primera vez un teórico y dirigente político marxista trata de un modo tan completo un problema literario.<sup>50</sup>

#### b. *El partido y la literatura*

La revolución de 1905 creó nuevas perspectivas históricas para la lucha de la socialdemocracia rusa; entre ellas, posibilidades para la existencia de una prensa legal del partido. Era necesario, entonces, examinar la situación de la literatura en este nuevo contexto; fue precisamente lo que Lenin hizo en su artículo sobre “La organización del partido y la literatura del partido” (noviembre, 1905).

El esquema creado por la revolución lo sintetizó Lenin en célebre fórmula: “Si el zarismo *ya es* impotente para vencer la revolución, la revolución *aún no es* lo bastante fuerte para vencer al zarismo”. Ante la nueva realidad, los escritores del partido podían salir de la clandestinidad y luchar por “el principio de la *literatura del partido*, desarrollar este principio y aplicarlo en la forma más completa e íntegra posible”. Se hacía necesario que la labor literaria pasara a ser “una parte integrante del trabajo organizado, coordinado y unificado del partido socialdemócrata”. Después de reclamar la total subordinación de los escritores y su producción al aparato político, Lenin añadió: “¡Tranquilizaos, señores! Se trata de la literatura del partido...”.<sup>51</sup>

El artículo no sólo alude a la literatura creada en el seno del partido sino a la literatura en general. No deja de reconocerse que en cuestión de letras, “sin duda... es absolutamente necesario asegurar mayor campo a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales y a la imaginación; a la forma y al contenido”.<sup>52</sup>

De esta manera —dice Sánchez Vázquez—, al conjugar dialécticamente el partidismo y la libertad de creación, “Lenin propone que el artista asuma concientemente ese partidismo, realizando un arte fecundado por la ideología socialista. Pero eso no autoriza a nadie a imputarle la tendencia a dirigir, uniformar o regimentar la creación artística..., a menos que se borre deliberadamente la distinción” entre el sector literario del partido y la creación artística en general.<sup>53</sup>

El imperativo de controlar la literatura partidista cobra su exacta relevancia en el contexto histórico de 1905. Dice Lenin: “Ahora nuestro partido se está transformando de golpe en un partido de masas... Estamos atravesando un período de brusco tránsito a la organización abierta”. Y añade: “Ahora acudirán indefectiblemente a nuestras filas muchos elementos inconscientes desde el punto de vista marxista”. Es decir, la nueva correlación de fuerzas creada por la revolución acarrearía al partido un buen número de “compañeros de viaje” —para emplear el término de Trotsky y—, ante lo cual debía formularse una política. “Dirigiremos”, escribió Lenin, “a esos elementos inconsecuentes. La libertad de pensamiento y la libertad de crítica en el seno del partido no nos harán olvidar nunca la libertad de agrupación en asociaciones libres que se denominan partido”.<sup>54</sup>

### c. *Cultura burguesa y cultura proletaria*

A propósito de las concepciones de romper y destruir radicalmente la “cultura burguesa” sustituyéndola por una “cultura proletaria” —dirigida o no por el partido—, Lenin ya había expresado desde 1902 un criterio fundamental. En *¿Qué hacer?* opina: “La cultura proletaria no se puede ofrecer hecha, no brota del cerebro de no se qué especialista... Sería pura estupidez crearlo. La cultura proletaria debe aparecer como resultado natural de los conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo capitalista y el yugo feudal”.<sup>55</sup>

Para Lenin, pues, la idea de construir otra cultura de clase en oposición a la cultura del capitalismo —tan cara a tantos grupos de la intelectualidad pequeñoburguesa radicalizada—, no era más que una negación de la dialéctica histórica. El propio marxismo —dijo— “es un ejemplo de cómo el comunismo es el resultado de la suma de conocimientos adquiridos por la humanidad..., porque Marx se apoyaba en la sólida base de los conocimientos humanos adquiridos bajo el capitalismo”.<sup>56</sup>

Lenin reiteró muchas veces ese mismo punto de vista. Coincidiendo con Marx, veía la construcción del socialismo, con gran lucidez, como un *proceso* histórico en el cual eran producto de desarrollo histórico todos y cada uno de los componentes. Esta premisa teórica general abona las tesis que sostuvo de manera invariable frente a diversos grupos izquierdistas —“Proletkult” entre ellos— empeñados en negar todo el pasado artístico por “decadente y burgués”. En un proyecto de resolución sobre la cultura, presentado al primer congreso del “Proletkult” (octubre, 1920), Lenin expresó la idea de que una cultura proletaria sólo puede

considerarse sobre la base de todo lo elaborado por la civilización humana hasta la fecha. El último punto de ese proyecto rechaza “con la mayor energía, como inexacta teóricamente y perjudicial en la práctica, cualquier tentativa de inventar una cultura especial propia”.<sup>57</sup>

Abonando no sólo su claridad teórica sino un probado sentido realista, Lenin justificaba su repulsa al rompimiento histórico por el atraso abrumador del pueblo ruso. Refutando a los adalides de una cultura proletaria, escribió: “Para empezar, nos bastaría con una verdadera cultura burguesa; sería suficiente que fuéramos capaces de prescindir de los tipos más caracterizados de la cultura preburguesa, es decir de la burocrática o feudal... En lo que se refiere a la cultura, lo más perjudicial es apresurarse y querer abarcarlo todo. Muchos de nuestros jóvenes literatos debían grabárselo en la memoria”.<sup>58</sup>

Pero Lenin compaginaba perfectamente este sentido histórico del proceso con la conveniencia de que la cultura de la burguesía fuese apreciada críticamente, bajo el prisma socialista. También este juicio forma parte del sentido histórico del proceso, al dar por supuestas la dialéctica interna de la cultura humana y la certeza de una revolución capaz de transformar la cultura dominante sobre una sociedad de clases, a la cultura de una sociedad sin clases.

#### *d. El escritor y la realidad*

Para Lenin —político comprometido en la lucha revolucionaria y en la edificación de un Estado socialista— la literatura tiene interés, primordialmente, como “un medio para elevar la conciencia de la necesidad de transformar lo real”. Conciencia, por tanto, que requiere “una representación veraz de la realidad”; de ahí su crítica a la idealización de ella. “Lenin, realista en política, lo es también en literatura”.<sup>59</sup>

Sentía especial predilección por las obras y los autores que reflejaban situaciones sociales. En su apreciación de la literatura —escribe Krupskaya—, “el enfoque social se fundía en él en un todo único con la representación artística de la realidad”.<sup>60</sup> Para él, una obra puede sostener un punto de vista políticamente falso; pero conservar, sin embargo, cierto valor literario. Por ello Lenin sostuvo, lejos de cualquier ironía, que puede haber buenos escritores aun siendo reaccionarios.<sup>61</sup> En este punto sigue con fidelidad a Marx y Engels, cuando admitían que una falsa conciencia —incluso idealista— no es ningún obstáculo para la producción de obras realistas. Cierta vez dijo a Gorki: “Un artista puede extraer de cada filosofía muchas cosas útiles para él, aunque esta filosofía sea idealista”.<sup>62</sup>

Cuando se ocupa de Tolstói, Lenin se propone establecer el significado ideológico de sus obras y desentrañar “sus vínculos con la realidad histórica... , así como la función social que cumplen y pueden cumplir”.<sup>63</sup> Los textos dedicados a este autor fueron escritos entre 1908 y 1911 —lapso que va del octogésimo aniversario de Tolstói a su muerte—, y

se vinculan estrechamente a las necesidades políticas del momento, producto de 1905.

Las reflexiones de Lenin sobre Tolstoi se sustentan en un triple punto de vista: la valía histórica de la obra literaria, prescindiendo de su orientación política; la conveniencia política de recuperar sus aspectos positivos, prescindiendo de sus aspectos negativos, y la necesidad de correlacionar al autor y a su obra con las condiciones sociales coetáneas, para saber cómo se inserta todo el contexto en el desarrollo de la lucha de clases. En los artículos de Lenin "el valor estético o literario se acepta como algo dado", sin considerar "el duro problema de en qué medida ese valor se da 'gracias a' o 'a pesar de' la ideología".<sup>64</sup> Escribe sobre Tolstoi: "Es un artista genial, que no sólo ha producido lienzos incomparables de la vida rusa sino obras de primer orden en la literatura mundial. Por otro lado, es un terrateniente poseído de cristiano fanatismo". Su obra ejemplifica "el realismo más lúcido, que arranca todas y cada una de las caretas"; pero también es "la prédica de una de las cosas más repugnantes que existen bajo la capa del cielo, a saber: la religión".<sup>65</sup>

Los conflictos implícitos en la obra de Tolstoi no son casuales; antes bien, expresan las condiciones en que se desarrolló la vida de Rusia en el último tercio del siglo XIX". Tolstoi es un gran escritor en la medida que es portavoz de las condiciones de existencia del campesinado ruso en vísperas de la revolución burguesa campesina. Así, su obra es un espejo de la debilidad y los defectos de la insurrección y refleja, "junto al deseo de liberarse del pasado, la falta de madurez que entrañaban los sueños, la incultura política y la blandura revolucionaria" del campesinado.<sup>66</sup>

En suma, Tolstoi expresa críticamente los cambios sociales operados en el período que desemboca en 1905. La suya es una crítica sincera, apasionada y convincente que busca encontrar las causas de las calamidades de las masas; pero al mismo tiempo, pone de manifiesto su incompreensión de la crisis generalizada sobre Rusia. Producto de urgencias políticas —y de la necesidad de recuperar críticamente las ideas tolstoianas—, los textos lenineanos sobre Tolstoi no separan nunca "al pensador del escritor, ni tampoco los aspectos positivos y negativos de su ideología". Lenin no pretende "poner en relación, unilateralmente, la genialidad artística de Tolstoi con unos u otros aspectos; no es un artista genial *gracias* a sus ideas positivas, o *a pesar de* sus ideas negativas. Lenin no separa los elementos opuestos de la contradicción y, menos aún, las ideas de la obra como si fueran algo exterior a ella".<sup>67</sup>

Considerada en su totalidad, la obra de Tolstoi —y en general toda obra literaria— resulta políticamente útil en tanto "espejo de la realidad". La selección del realismo como estilo y contenido de una obra "responde a la necesidad, bien impuesta, en definitiva, por exigencias de la lucha política. Pero esta apreciación de lo real se da a partir de una ideología, y en un nivel específico: el propio de la creación artística".<sup>68</sup>

La apreciación eminentemente política de la literatura por parte de Lenin no excluye, sin embargo, la diferenciación entre lo específicamente político y lo específicamente artístico. Su concepción realista del arte —opina Sánchez Vázquez— “no es una mera trasposición de una concepción del conocimiento (la teoría del reflejo) al terreno de la estética. Deducir el realismo artístico de principios noseológicos, es algo que no puede hacerse apelando a Lenin”; de su teoría del conocimiento (expuesta en *Materialismo y empiriocriticismo*) “no se deduce que el tipo de relación que la ciencia mantiene con lo real sea el único válido para el arte (arte=reflejo de la realidad) y que, por consiguiente, la teoría leninista del reflejo sea el fundamento teórico de la estética marxista”.<sup>69</sup>

Por último, cabe agregar que con sus opiniones literarias, Lenin no pretendió incursionar teóricamente en el campo estético. Siempre reconoció a éste como terreno que esperaba de los marxistas un estudio profundo, y se lamentó de no disponer del tiempo necesario para ello. En todo caso, puede decirse —de acuerdo con Macherey— que con su teoría del espejo, Lenin aporta una base para estructurar un sistema marxista de tratamiento teórico de la literatura.<sup>70</sup>

## 5. Trotsky

### a. El marco histórico

León Trotsky cierra el círculo de los viejos bolcheviques, los grandes dirigentes de la revolución soviética, y con referencia a la doctrina materialista sobre literatura y arte, de los marxistas que en esta obra llamamos clásicos.

La relevancia de Trotsky como teórico de la estética materialista se entraba con su paso de miembro de la suprema jefatura del primer Estado socialista moderno —es decir como portavoz de un poder constituido y de su partido— al más despiadado recusador marxista contra ese gobierno y toda su política, incluyendo la cultural. Una vez fuera de responsabilidades como estadista, Trotsky gozó de plena libertad para teorizar y para ofrecer una versión extraoficial de los vínculos entre la revolución socialista y la literatura.

Por otro lado, poseía vasta información en arte y letras, y al tratar esos temas empleaba cómodamente el lenguaje profesional de un crítico; tanto en éste como en otros planos intelectuales, su preocupación era profundizar y desarrollar la teoría marxista, rescatándola de la atmósfera del sistema stalinista, que le parecía letal para las ideas.

Sería inútil ensayar la lectura de Trotsky eliminando las impares connotaciones de su papel histórico. Hubo, por cierto —hay y seguramente habrá— otros “heterodoxos” respecto a la línea “oficial” del marxismo; pero ninguno más en la coyuntura extraordinaria donde las contradicciones dialécticas afectaban de lleno al primer régimen de la clase trabajadora, obligándolo a confrontar la teoría revolucionaria con la práctica

de una realidad gobernada —muchas veces inevitablemente— según las necesidades de la razón de Estado. Aquella situación no puede evaluarse en materia de cultura, fuera del contexto de una política cuyos inaplazables imperativos incluían unificar los niveles entre lo rural y lo urbano, y concentrar los recursos y el trabajo en la construcción de las infraestructuras más primarias. Además, en palabras de Thomas Mann, se incubaba entonces la mayor de las conflagraciones planetarias, y el nazismo, bajo la “charlatanería histórica y la ideología adormecedora” de un hombre, se encumbraba vertiginosamente “explotando con habilidad magistral la lasitud de Europa, su agonía de terror” al socialismo y a la guerra.<sup>71</sup>

#### b. Cuestiones generales

Tres directrices principales orientan las teorías estéticas de Trotsky: la noción de historicidad, la ponderación entre la literatura como actividad social y como creación específica del quehacer individual, y el condicionamiento creado por el tránsito del predominio burgués a la emergencia de los Estados socialistas.

En su obra *Literatura y revolución*, Trotsky comienza diciendo: “La necesidad del arte no es un producto de las condiciones económicas, pero tampoco es la economía la que produce la necesidad de alimentarse; al contrario: es la necesidad de alimento y calor lo que crea la economía”. No siempre bastan los principios marxistas para explicar la obra literaria, y menos para juzgarla fuera de las leyes peculiares que la rigen. Sin embargo, “sólo el marxismo es capaz de explicar por qué y cómo, en un momento histórico concreto, ha aparecido una tendencia artística determinada” y lo que la ha hecho necesaria.<sup>72</sup>

La cuestión de forma y contenido preocupaba mucho a Trotsky; se daba cuenta de que tras ella se emboscaba la correlación básica de teoría y praxis. La unidad de la literatura, dice, “viene dada por una percepción activa del mundo y de la vida”. “La relación recíproca entre la forma y el contenido (y éste no es sólo el tema sino un conjunto vivo de sentimientos e ideas que buscan su expresión artística) se determina por la nueva forma, descubierta, proclamada y desarrollada bajo la presión de una necesidad interior, de una exigencia psicológica colectiva, que, como toda la psicología humana, tiene raíces sociales”.<sup>73</sup> “La forma verbal no es el reflejo pasivo de una idea artística preconcebida sino un elemento activo que influye en la vida misma”.<sup>74</sup>

Marx y Engels dejaron dicho: “Es evidente... que la verdadera riqueza espiritual del individuo depende totalmente de la riqueza de sus representaciones reales”.<sup>75</sup> Estas representaciones forman parte de la base social, de la que al mismo tiempo la literatura extrae su esencia. Pero la base social “no siempre es tan transparente e irrefutable en la literatura, lo cual se debe a que la mayoría de los escritores está ligada a la clase dominante, en cuya naturaleza figura el rasgo de no decir de sí misma lo que piensa ni pensar de sí misma lo que es. Pero la “hipocresía de clase” —Trotsky no emplea en este caso el término, más pertinente,

de ideología— se puede descubrir; a menos que se conozca, la crítica y la historia del arte y la literatura están condenadas a suspenderse en el vacío”.<sup>76</sup>

La literatura es un sector específico de la actividad humana, y como tal hay que estudiarla; pero su creación “consiste siempre en un trastocamiento complejo de las formas antiguas bajo la influencia de estímulos nuevos, nacidos fuera de la literatura. Esta “sirve”; “no es un elemento etéreo que se alimenta a sí mismo sino una función del hombre social, unida indisolublemente a su medio y a su modo de vida”. “Tratar de que el arte se libere de la vida, proclamarlo técnicamente autosuficiente, es desvitalizarlo y matarlo. La necesidad misma de una operación semejante es un síntoma inconfundible de decadencia intelectual”.<sup>77</sup>

Directa o indirectamente, la literatura refleja la vida de los hombres que hacen o viven los acontecimientos; y no sólo es capaz de reflejar sino de transformar, para lo cual el creador debe tomar distancia respecto a la vida cotidiana, así como el revolucionario se distancia de la realidad política. Un viraje profundo en la historia, es decir un nuevo ordenamiento de las clases sociales, altera la individualidad, sitúa la percepción de los temas fundamentales de la literatura bajo un ángulo nuevo y la salva así de una repetición eterna”.<sup>78</sup>

### c. *Clases sociales*

Cada clase social tiene su propia política artística, es decir un sistema de representación de sus exigencias artísticas, que cambian con el tiempo. Para elevar su nivel cultural superior debe meditar sobre su propia vida. Esencialmente representada por sus propios intelectuales, la burguesía realizó ampliamente esa tarea al llegar al poder; además, ya era una clase poseedora desde antes, con sus intelectuales, que desde entonces la han ayudado a pensar o han pensado por ella.<sup>79</sup> El proletariado no puede menospreciar esta experiencia; si por oponerse al arte y la literatura burguesas rechaza esos medios de describir y de imaginar el conocimiento, prescinde de un sistema importantísimo para la construcción de la nueva sociedad. Una clase no comienza a crear toda su cultura desde el principio sino que se apodera de la anterior, la selecciona, la rehace a su modo y sigue construyendo a partir de ahí.<sup>80</sup>

“Después de haber atomizado las relaciones humanas, la sociedad burguesa, durante su ascenso, se había fijado un gran objetivo; la emancipación del individuo. Este tema bastó durante varios siglos y toda la literatura moderna no ha hecho más que reelaborarlo y ampliarlo”. Su práctica encontraba el marco de la democracia política y cultural, así como la sensualidad de la economía de buen consumo, todo lo cual era fomentado por la burguesía durante su ascenso. Esa situación de conjunto, entonces como ahora, enajena a los artistas a la clase hegemónica y “alimenta los procesos subconscientes de su actividad creadora”. Tal vez a ello se deba, también, que la burguesía haya podido mantener con los artistas y los escritores una entente si no feliz, por lo menos estable, sin

rupturas. Porque "el arte y la literatura sólo pueden crearse sobre la base de una interacción constante entre la clase y sus artistas, tanto en el plano de la vida cotidiana como en el de la cultura y la ideología".<sup>81</sup>

Pero en general, el hombre expresa en el arte y las letras "la exigencia de armonía y plenitud de la existencia, es decir los bienes más preciosos que le niega la sociedad clasista". Por ello, toda obra de arte auténtica implica una protesta contra la realidad, y una búsqueda de la individualidad, que es "una fusión de elementos tribales, nacionales o de clase, temporales o institucionalizados". Individualidad es "lo único"; pero esto sólo llega a conocerse a través de lo común, lo social, donde se dan las condiciones más significativas que moldean al individuo. "Las condiciones sociales en una sociedad humana histórica son, ante todo, condiciones de pertenencia a una clase. Por eso el criterio de clase es tan fecundo en todos los terrenos de la ideología, incluido el arte, ya que expresa frecuentemente las aspiraciones sociales más ocultas y profundas."<sup>82</sup>

Para terminar, el estilo es la clase. Sin embargo, el estilo no nace con ella, ni mucho menos; la clase sólo lo encuentra por caminos muy complicados. De ahí que sea vana la pretensión de tantos escritores revolucionarios de considerarse la voz del proletariado; "algunos de ellos no han llegado a la revolución a través de la literatura, sino a la literatura a través de la revolución".<sup>83</sup>

#### d. *Arte y revolución*

"El declive actual de la sociedad burguesa provoca una agravación insoportable de las contradicciones sociales, que inevitablemente se transforman en contradicciones individuales, haciendo más ardiente aún la existencia de un arte liberador". "Las nuevas corrientes artísticas tienen un carácter cada vez más convulsivo, oscilando entre la esperanza y la desesperación... El arte, que representa el elemento más complejo, el más sensible y, al mismo tiempo, el más vulnerable de la cultura, sufre muy particularmente de la disgregación y putrefacción de la sociedad burguesa; porque toda la cultura está en crisis y el arte no podría permanecer al margen de ella: no puede salvarse solo". De ahí que su función en nuestra época se defina por sus lazos con la revolución. *El verdadero arte no puede dejar de ser revolucionario; es decir, no puede sino aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad.*<sup>84</sup>

La suprema tarea del arte y la literatura en nuestra época es participar activa y concientemente en la preparación de la sociedad revolucionaria, lo cual supone autores penetrados del contenido social e individual de la lucha de clases. El arte revolucionario es incompatible con la mentira, la falsedad, el espíritu de adaptación y el pesimismo; pero al menos en tanto exista la dictadura del proletariado, puede estar "saturado de odio". Otra vertiente de la misma época es la lucha en pro de la "cultura proletaria" tan típica de los primeros años de la URSS, perspectiva con mucho de idealismo utópico a la cual se opusieron denodadamente Lenin y Trotsky. Tales contradicciones resultan lógicas, porque el proletariado

tuvo que tomar el poder antes de apoderarse de los elementos fundamentales de la cultura burguesa y de adecuar esa herencia a su propia estructura. Esta lucha por la cultura proletaria, piensa Trotsky, es baldía, además de teóricamente errónea, porque “antes de superar la etapa del aprendizaje cultural, el proletariado habrá dejado de ser proletariado. Debemos recordar que “no hay ninguna analogía real entre el ciclo histórico de la burguesía y el de la clase trabajadora”. Fundamental es la diferencia entre el arte y la literatura revolucionarias y las socialistas, cuya esencia será sin duda vitalmente colectivista y solidaria; de este arte y de esa literatura no hay aún sino esbozos y tentativas.<sup>86</sup> Ni siquiera sabemos exactamente cómo va a ser la cultura de la sociedad sin clases.

#### e. Escuelas literarias

Cada nueva escuela literaria —realmente una escuela y no un engendro arbitrario— es el resultado de todo el desarrollo anterior, de la técnica de las palabras, y se aleja de los terrenos conocidos en busca de nuevas conquistas.<sup>86</sup> Cada escuela artística consagrada es a la vez una escuela bien remunerada y bien provista de su personal, su público y su sistema de producción.

Durante la vida de Trotsky florecieron casi todas las escuelas artísticas y literarias que sucedieron al realismo. Sobre cada una de ellas elaboró teorías y críticas. Del simbolismo —particularmente tal como se dio en Rusia— dijo que hacía del símbolo un objeto de culto y llevó a la *intelligentsia* al misticismo; por ello no fue una técnica literaria sino una evasión de la realidad hacia un mundo de ensueños, contemplativo y pasivo.<sup>87</sup>

El futurismo fue una señal de alarma en el terreno artístico, como respuesta a la postración sombría del simbolismo y a la expansión económica durante las dos décadas de mayor auge capitalista (las inmediatamente anteriores a la primera guerra mundial). Particularmente interesado en el futurismo por los aspectos de crítica antiburguesa que alimentaba, Trotsky llegó a la conclusión de que sólo era revolucionario en un sentido formal, debido a su absoluta incapacidad de racionalizar el proceso histórico. Al rechazar el pasado y hasta su propio tiempo, los futuristas adoptaban una posición absurda y soberbia, ya que hasta los teóricos de la revolución bolchevique rescataban con la debida modestia todos los antecedentes idealistas, liberales y burgueses útiles para las conceptualizaciones marxistas. Se trataba, en palabras de Trotsky, más bien de un “nihilismo bohemio”; ningún futurista advirtió el nexo profundo entre su rebelión literaria y la de las fuerzas históricas que atacaban el baluarte capitalista y estaban a punto de organizar el primer Estado proletario, infligiéndole la primera de sus derrotas decisivas.<sup>88</sup> Curiosamente, el futurismo no prosperó en los países más adelantados sino en la periferia: Italia y Rusia, tal vez porque en ellos era menor la resistencia de la burguesía y más audaz la creatividad de los intelectuales.

Trotsky no se explaya mayormente para dictaminar sobre las normas estéticas y las obras que conforme ellas se produjeron durante el stalinis-

mo; lapidariamente, expresa que toda esa producción “entrará en la historia como la más patente expresión de la profunda decadencia de la revolución del proletariado”.<sup>89</sup>

Pone cuidado, sin embargo, en deslindar los aspectos positivos del realismo, centrados en torno a captar la vida, sea para justificarla o condenarla, fotografiarla o generalizarla, idealizarla o simbolizarla, pero siempre proporcionando un tema artístico de inestimable valor. El realismo, concluye Trotsky, ha servido para expresar los sentimientos y las necesidades de diversos grupos sociales, con métodos y en tiempos diferentes; cada una de las escuelas realistas requiere su propia definición social y literaria. Este concepto de multiplicidad y temporalidad del realismo aparece por primera vez entre las ideas estéticas de los clásicos del marxismo. Vaticina Trotsky: “En este sentido filosófico amplio y no en el restringido de una escuela literaria, se puede decir con seguridad que el arte nuevo será realista. La revolución no puede coexistir con el misticismo ni con el romanticismo”.<sup>90</sup> Además, “el arte nuevo será ateo. Renovará también la comedia, ya que el hombre nuevo querrá reír. Hará que renazca la novela... El arte nuevo revivirá todas las formas que han surgido en el curso del desarrollo del espíritu creador”.<sup>91</sup>

#### f. *Trotsky y el formalismo*

El formalismo, como peyorativamente le llamaron sus detractores, fue una escuela crítica literaria originada en Rusia hacia 1914, tuvo su apogeo en la década 1920-30 y se extinguió en 1930. Inició sus organizaciones con el Círculo Moscovita (1915) y la Nueva Sociedad de Estudios del Lenguaje (1917). Al principio, sus investigaciones se circunscribieron a la poética; luego se profundizaron hacia la lingüística y a problemas que en general, pertenecen a la semiología del arte.

Estuvo por entonces el formalismo ligado al futurismo, sobre la coincidencia de la audacia verbal y metafórica, y del sentido revolucionario de la modernidad literaria. Los mejores críticos de los poetas futuristas —Maiakovski entre éstos— fueron formalistas.

Durante la década 1920-30 se dio un vertiginoso crecimiento de sus estudios sobre enseñanza, identificación de autores e investigaciones científicas sobre la poesía y las demás artes. La conceptualización de todos estos trabajos, realizados en institutos y centros de cultura superior, condujo a la especialización en la lingüística, con teorías y métodos que rompían las tradiciones francesa y alemana.

Los formalistas produjeron una teoría de la literatura necesariamente ensamblada con la estética y la antropología. Uno de sus principios fundamentales era analizar la obra literaria por la especificidad de sus problemas y componentes, abandonando los enfoques filosóficos, psicológicos y sociológicos que dominaban la crítica de arte en Rusia. Según ellos, no se puede explicar la obra a partir de la biografía del autor ni del análisis de la vida social a la que pertenece; esta idea —tanto o más que otras de procedencia formalista— hizo fortuna en Europa y se fundió

con las tendencias de la literatura no comprometida y con la crítica esteticista.

En cambio la idea de estudiar la creación artística a través de sus medios o componentes técnicos, rechazando toda mística oscurecedora del acto de creación, se incorporó a la política cultural de la URSS desde 1917, dada la importancia esencial que entonces se atribuía a la técnica para el desarrollo del socialismo.

Los años siguientes fueron de intenso trabajo para el grupo. Todavía hoy son aprovechables las aportaciones de Eichenbaum, Tomashevski, Tinianov, Skaftimov, Shlovski; y sobre todo de Jakobson, cultor del estructuralismo y miembro del Círculo de Praga, y Propp, referencia forzosa para el análisis del texto literario, por su obra precursora sobre el cuento fantástico.

Las investigaciones posteriores de los formalistas estuvieron guiadas por la diferencia entre forma y función del elemento (signo) literario. La noción de significación funcional permitió colocar en un mismo plano elementos tan diversos como el ritmo, la construcción fónica y las figuras retóricas.<sup>92</sup>

Poco después de 1930, el formalismo pierde su razón de ser entre los tremendos debates ideológicos que sacudían al mundo. Casi no había sector intelectual que no lo atacara; muchos otros simplemente lo ignoraban, por la obsolescencia de sus ideas. Las teorías formalistas en lo puramente literario nunca dejaron de evolucionar; pero simplemente, se volvieron "indeseables" al pretender mezclarse con la ética y la política. En bloque, los teóricos stalinistas rechazaron todos los productos de la escuela, identificándola con "declaraciones" de ésta, como la siguiente: "En el arte, libre para siempre con respecto a la vida, el color de la bandera que corona la fortaleza no puede ser reflejado de ninguna manera".<sup>93</sup>

Es interesante la posición de Trotsky acerca del formalismo. Siempre se dio cuenta de que uno de los problemas culturales de la revolución bolchevique era totalizarse, no sólo en el espacio sino a todos los niveles de la actividad humana. ¿Cómo podía quedar estancada la vida cultural mientras se transformaba hasta los cimientos la economía y la estructura entera de la sociedad? Era indispensable también una revolución en las letras y las artes. Por otra parte, esta revolución la estaban llevando a cabo desde hacía tiempo varios grupos, cuyas dos brújulas eran romper con las tradiciones burguesas y dar rienda suelta al inmenso potencial de la *modernidad* de formas, técnica y crítica, para la liberación del hombre.

Pero a su vez, los grupos intelectuales que iniciaban la revolución cultural nada o muy poco tenían que ver con la escalada del proletariado en la URSS, ni siquiera con el marxismo. Para Trotsky, el balance en materia de valoración no ofrecía y no podía ofrecer duda alguna. Sus ataques contra todos ellos fueron frontales y globales. Faltó de su parte, y de parte de todos los grandes bolcheviques, un juicio histórico que habría sido fascinante: ¿Qué habría ocurrido si la Unión Soviética, desde

comienzos de su gigantesca obra transformadora de la sociedad, hubiera incorporado el futurismo, el formalismo y el constructivismo a la revolución socialista? ¿Cómo sería hoy el arte socialista, de no haberse producido el estrangulamiento del realismo staliniano?

Intuyendo posiblemente estas perspectivas, Trotsky siempre criticó al formalismo ruso con ponderación, casi a la búsqueda de rescatar todos sus aspectos positivos. Lo vio como la primera *escuela* que en arte se aproximaba a una base científica; dentro de ciertos límites, anota, los métodos formalistas pueden ayudar a esclarecer las peculiaridades artísticas y psicológicas de la forma, abriendo al artista otro camino para la comprensión del mundo y de sus relaciones con el medio social. Pero añade también que el formalismo “desciende de Kant”, representa un “idealismo frustrado” aplicado al arte y que su método sólo tiene un valor instrumental y técnico —especie de microscopio aplicado a detectar los componentes gramaticales del texto y proporcionar estadísticas de su frecuencia.<sup>94</sup>

#### g. *Literatura y poder*

El arte y la literatura requieren del bienestar y la demasia para prosperar; es la enajenación por el trabajo la que veda las plenas posibilidades de su creación y goce. Esas formas culturales tampoco pueden desarrollarse “sin una atmósfera de simpatía a su alrededor”.<sup>95</sup> Todo ello implica, inevitablemente, problemas políticos, problemas de relación entre el artista y el poder, y entre el artista y la clase dominante.

Trotsky probablemente hubiera podido suscribir estas ideas generales a lo largo de su vida; muchas otras, en cambio, llevan impreso el sello de sus visiones coyunturales, por ejemplo aquellas en que se negaba a conculcar el principio de “*toda libertad en arte*”.<sup>96</sup> Este punto de vista corresponde por igual al tiempo en que el poder soviético trataba de atraerse a los intelectuales y creía sinceramente en la posibilidad de generalizar la revolución libertaria hasta en las superestructuras y a los años de la lucha más enconada contra el realismo socialista, cuando Trotsky y André Breton formaron un solo frente.

Las primeras ponderaciones a la libertad absoluta en materia de arte, aunque todavía oponiéndose a la normativa partidista para limitar el contenido de las obras, surgieron de la posición coincidente de Lenin y Trotsky contra las tesis del “Proletkult”, cuyo reclamo hacia la cultura proletaria parecía a ambos una peligrosa suficiencia de los pequeños círculos, un error teórico y una tendencia falsificadora de las perspectivas y proporciones del proceso revolucionario.<sup>97</sup>

Poco después, sin embargo, Trotsky —como Lenin— derivó hacia el concepto político en el cual se iban a inspirar más tarde los gobiernos socialistas y el partido Comunista para ajustar la libertad en arte y letras a su visión de la lucha de clases. El triunfo histórico del proletariado, decía Trotsky, permitirá llegar a la sociedad sin clases, con su respectiva

cultura; pero mientras tanto, las tendencias artísticas deberán resolver la disyuntiva: "con la revolución o contra ella". La libertad completa vendrá después.<sup>98</sup>

#### *h. La aportación de Trotsky a la estética marxista*

El tránsito político de Trotsky se observa con bastante claridad a lo largo de sus escritos sobre literatura y arte. Ese tránsito genera, a veces, un discurso atrabiliario; sin embargo, no afecta la consecuencia de los principios fundamentales que maneja y sus bases teóricas, que se remontan hasta Marx y Engels. Incluso, diríamos que sus ideas sobre literatura adolecen de las mismas contradicciones en las cuales incurren muchos materialistas históricos posteriores a él cuando se trata de confrontar la libertad de creación y el poder, la doctrina marxista leninista con su práctica en el contexto de un Estado socialista. Estamos tentados a creer que este es uno de los problemas de dilucidación y deslinde teóricos más arduos en el campo de las superestructuras sociales.

Ninguno de los marxistas clásicos escribió tanto como Trotsky sobre letras. Sus ideas al respecto proporcionan un bagaje lo más parecido a un sistema materialista que se había propuesto hasta su hora. Pero en Trotsky ya no quedan rezagos hegelianos; la herencia de Plejanov, aunque inconfesa, está por completo asimilada. La aportación de Trotsky incorpora el optimismo —las palabras "vida", "dinamismo" y "vigor" abundan en su textos— que da la seguridad en el triunfo de la revolución mundial permanente, la profunda transformación del conocimiento que significa el descubrimiento de las leyes de la relatividad, y la inmensa perspectiva que abre a los fines de explicar la conducta del hombre en sociedad, el método para descifrar su conciencia y su subconciencia —aunque Trotsky no mencione a Freud, se refiere bastante a esos términos y más aún a la "psicología individual" y a la "psicología social".

Como obra de culminación y a la vez de transición, la de Trotsky resulta indispensable para comprender la evolución contemporánea de las teorías del materialismo histórico sobre arte y literatura.

<sup>1</sup> Este trabajo sirvió de base al concentrado resumen que figura en el prefacio a *Literatura, ideología y Lenguaje*, obra en prensa de los mismos autores y de Sara Sevchovich y Gilberto Giménez realizada en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. Es una exposición crítica de las ideas de Marx, Engels, Plejanov, Lenin y Trotsky sobre estética y particularmente sobre literatura. Los límites de su contenido se deben a que la gran mayoría de esas ideas figuran, transcritas o glosadas, en conocidos antecedentes. Citamos, con especial respeto, la vasta obra de Adolfo Sánchez Vázquez, uno de los especialistas sobre el tema.

<sup>2</sup> Marx, C. y Engels, F., *Sobre el arte y la literatura*, Buenos Aires, Estudio, 1967,

<sup>3</sup> En el presente trabajo se reproduce varias veces este juicio, sustentado por todos los fundadores, a partir de Marx y Engels, y por no pocos de los teóricos materialistas contemporáneos. Creemos que se trata de un juicio político —en el mejor

sentido de la palabra—, congruente con el ataque frontal y totalizador contra la burguesía.

Pero la historia del arte y la literatura de los siglos XIX y XX demuestra todo lo contrario, aunque no fuera sino por el desarrollo de la economía y de la cultura de masas en ese lapso. Baste recordar el florecimiento de la pintura, la escultura y la arquitectura; buen número de los grandes descubrimientos de la plástica surgida durante la hegemonía burguesa carece de antecedentes y figura entre lo más vigoroso y refinado que en esta rama crearon hasta ahora los hombres. Minusvaluar este arte frente al clásico europeo es una posición absolutamente reaccionaria, antihistórica. El desarrollo de la técnica, por otra parte, ha hecho posible una rica diversidad de nuevas formas artísticas; si bastase una sola de ellas para definir nuestra época, recordemos, el cine. Nunca antes fue la producción musical superior tan vasta; a los dos últimos siglos corresponden la música sinfónica, la música electrónica y la concreta, el uso de nuevas escalas, y en el orden de la reproducción, las orquestas sinfónicas, el disco y los medios radiales y televisivos de comunicación. Sería inútil inventariar la literatura y el discurso que sobre ella ha llegado a constituir una ciencia; para ajustar la perspectiva a la novela —sin duda el género literario típico de la hegemonía burguesa—, recordemos tan sólo algunos nombres de nuestro siglo: Proust, Joyce, Thomas Mann, Kafka y la narrativa realista de los Estados Unidos, cuya extraordinaria calidad estilística, social y política —inclusive— hizo a Sartre llamar a nuestro tiempo “la época de la novela norteamericana”.

Al complejo de orfandad histórica y al designio de promover y manejar ideológicamente las superestructuras, debe la burguesía su enorme interés por el arte y la literatura. Por medio de los museos, los teatros y las salas de conciertos, transformó el concepto de la colección privada y del espectáculo elitista en servicio público o en mercancía cultural para las masas. La enseñanza de arte y literatura forma parte de la escolaridad general; ningún presupuesto nacional de un país capitalista omite substanciales partidas para la promoción y la difusión de la cultura. Funciona una considerable red de premios y estímulos para la creación: galerías, editoriales y bibliotecas incorporan la producción artística y literaria a la economía y a la vida social; el antiguo mecenazgo de la aristocracia y de la Iglesia fue asumido por la burguesía. Todo esto no lo hace una clase dominante enemiga del arte y la literatura. Otra cosa —explicada en capítulo posterior— es la explotación comercial y la utilización ideológica de esas obras y de sus autores.

El propio marxismo podría explicar satisfactoriamente este fenómeno de la superioridad artística y literaria, y de su auge, incluso en plena época de decadencia del sistema capitalista y burgués, como explicó la calidad del arte y la literatura griegos correspondientes a una sociedad tan elemental desde el punto de vista económico.

- 4 Marx y Engels, *op. cit.*, p 372.
- 5 Kristeva, J., “Ideología del discurso sobre la literatura”, Barberis, P. *et al.*, *Literatura e ideología*, Alberto Corazón, 1972, p 122.
- 6 Marx y Engels, *op. cit.*, p 676.
- 7 Arvon, H., *La estética marxista*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972, p 10.
- 8 Algún francés dijo: “Quien escribe poesía a los veinte años tiene veinte años; quien la escribe a los cuarenta es poeta”.
- 9 Engels, F., en Marx y Engels, *op. cit.* Michael Knieriem, conservador del Museo Friedrich Engels, de Wuppertal —tierra natal de Marx—, descubrió recientemente el manuscrito de una obra teatral de Engels hasta ahora desconocida. “El texto, escrito en una caligrafía de viejo estilo gótico, acompañado de graciosos bosquejos de personajes, armas y cabalgaduras, fue identificado como un drama inconcluso basado en la figura del tribuno romano *Cola di Rienzi*, que da título a la obra”. Este personaje histórico del siglo XVI, se había propuesto restaurar la

grandeza del imperio romano "haciéndolo volver al régimen republicano y proclamando la soberanía del pueblo".

Así, "se comprende el interés que el joven Engels, picado de literatura y teatro, asiduo participante de las tertulias literarias de la época (1839-43) podía encontrar en este héroe que también llamó la atención de Wagner y del novelista Bulwer-Lytton". La obra, trabajada hasta el tercer acto, tiene el fin de mostrar que "el pueblo puede actuar un importante papel e instaurar la soberanía popular". "La clase patricia es puesta en solfa por la muchedumbre airada, y un personaje femenino, Camila, dibujada por Engels en el manuscrito como una marimacho de pelo revuelto y espada en mano, encarna el arquetipo de la mujer emancipada, individualista y combativa". "Letras, letrillas, letrones", *Plural*, México, II/1975, No. 41, p. 79.

- 10 Engels, F., *Dialéctica de la naturaleza*, México, Grijalbo, 1961, p. 18.
- 11 Solovev, Z. J., "Trabajo artístico y economía capitalista en Karl Marx", Althusser, L., *et al. Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 30.
- 12 Justamente por la vía del estudio del subconciente y del proceso de su formación y de su concientización, buscan los freudianos marxistas la correlación y la interdisciplina con los teóricos del materialismo histórico. Esta vertiente es en particular rica —y parecería que hasta indispensable— para el estudio del discurso y la pesquisa de la ideología en él contenida.
- 13 Marx y Engels, *op. cit.*, p. 392.
- 14 *Dialéctica de la naturaleza, op. cit.*, p. 196.
- 15 Marx, C. y Engels, F., *La ideología alemana*, Montevideo, Pueblos Unidos, 1973, p. 31.
- 16 Lacan, J., *Escritos*, citado en Kristeva, *op. cit.*, p. 131.
- 17 Arvon, *op. cit.*, p. 8, 52 y 61.
- 18 Plejanov, J., *Cartas sin dirección*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, s/f, p. 41 y s.
- 19 *Id.*, p. 47 y 49.
- 20 *Id.*, p. 7 y s.
- 21 *Id.*, p. 102 y s.
- 22 *Id.*, p. 135 y s.
- 23 *Id.*, p. 11.
- 24 *Id.*, p. 15 y s.
- 25 *Id.*, p. 18.
- 26 *Id.*, p. 23.
- 27 *Id.*, p. 19.
- 28 *Id.*, p. 38.
- 29 *Id.*, p. 37.
- 30 *Id.*, p. 76.
- 31 *Ibid.*
- 32 *Id.*, p. 76 y s.
- 33 *Id.*, p. 4.
- 34 *Id.*, p. 111.
- 35 *Id.*, p. 5.
- 36 *Id.*, p. 113.
- 37 Plejanov, J., *El arte y la vida social*, México, Roca, 1973, p. 128.
- 38 *Id.*, p. 156.
- 39 *Id.*, p. 97.

- 40 *Id.*, p 76 y s.
- 41 *Id.*, p 84.
- 42 *Id.*, p 89.
- 43 *Id.*, p 94 y s.
- 44 *Id.*, p 110 y s.
- 45 *Id.*, p 139 y s.
- 46 *Id.*, p 146 y s.
- 47 *Id.*, p 133.
- 48 *Id.*, p 153.
- 49 Sánchez Vázquez, A., "Notas sobre Lenin y el arte", Barnst, R. *et. al.*, *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, p. 131.
- 50 Macherey, P., "Lenin, crítico de Tolstoi", Althusser, L., *et. al.*, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 38.
- 51 Lenin, V. I., "La organización del partido y la literatura del partido", *Obras escogidas*, Moscú, Progreso, 1971, p. 148 y s.
- 52 *Id.*, p 149.
- 53 Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p 135.
- 54 Lenin, *Ibid.*
- 55 Lenin, "¿Qué hacer?", *Obras completas*, Buenos Aires, Cartago, 1957, t V, p 351 y s.
- 56 Lenin, "Tareas de las juventudes comunistas", *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1968, p 136.
- 57 Lenin, "La cultura proletaria", *La literatura y el arte, op. cit.*, p 150.
- 58 Lenin, "Más vale poco que mucho", en Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México. Era, 1970, t II, p 223 y s.
- 59 Sánchez Vázquez, "Notas sobre Lenin y el arte", *op. cit.*, p 131.
- 60 Krupskaya, N. K., "Lenin y Chernyshevski", en Lenin, *La literatura y el arte, op. cit.* p 242 y s.
- 61 Solovev. *op. cit.*, p 22.
- 62 Arvon, *op. cit.*, p 37.
- 63 Sánchez Vázquez, "Notas sobre Lenin y el arte", *op. cit.*, p 136 y s.
- 64 *Id.*, p 136.
- 65 Lenin. "León Tolstoi, espejo de la revolución rusa", *La literatura y el arte, op. cit.*, p 25.
- 66 *Id.*, p 27 y s.
- 67 Sánchez Vázquez, "Notas sobre Lenin y el arte", *op. cit.*, p 138.
- 68 *Id.*, p 132.
- 69 *Ibid*
- 70 Ver. cap. IX de esta obra, para un tratamiento específico de esta idea lenineana.
- 71 Mann, T.. "Un hermano", ensayo publicado en 1938.
- 72 Trotsky, L., *Literatura y revolución*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1969, 2 vols., p 120.
- 73 *Id.*, p 160 y 162.
- 74 *Id.*, p 116, 160 y 162.
- 75 Marx, C. Engels, F., *La ideología alemana, op. cit.*, p 39.
- 76 Trotsky, *op. cit.*, p 38.
- 77 *Id.*, p 13. 120 y 122.
- 78 *Id.*, p 5 y 91.

- <sup>79</sup> *Id.*, p 45 y 114.
- <sup>80</sup> *Id.*, p 90 y 119. Tradicionalmente, ilustra bien la idea de proceso histórico la famosa metáfora de Marx sobre construir la cultura socialista con los "ladrillos de la burguesía"; usamos esta metáfora varias veces en el curso de nuestra obra.
- <sup>81</sup> *Id.*, p 14, 116 y s, y 185.
- <sup>82</sup> *Id.*, p 37 y s, y 185.
- <sup>83</sup> *Id.*, p 44.
- <sup>84</sup> *Id.*, p 185 y s, y 196.
- <sup>85</sup> *Id.*, p 57, 126, 132, 158 y 184.
- <sup>86</sup> *Id.*, p 160.
- <sup>87</sup> *Id.*, p 161.
- <sup>88</sup> *Id.*, p 93.
- <sup>89</sup> *Id.*, p 183 y s.
- <sup>90</sup> *Id.*, p 161 y s.
- <sup>91</sup> *Id.*, p 168.
- <sup>92</sup> Jakobson, R. *et. al.*, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, p 11 y s.
- <sup>93</sup> Cit., por Jakobson, *op. cit.*, p 8.
- <sup>94</sup> Trotsky, *op. cit.*, p 110.
- <sup>95</sup> *Id.*, p 106.
- <sup>96</sup> *Id.*, p 197.
- <sup>97</sup> Ver cap .VII.
- <sup>98</sup> Trotsky, *op. cit.*, p 11.