

Colección Trabajo Crítico
director Ricardo Piglia

Josefina Ludmer: *Cien años de soledad: Una interpretación.*

R. Barthes, R. Jakobson y otros: *Polémica sobre realismo.*

Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica.*

Jean-Paul Sartre: *El escritor y su lenguaje.*

G. Bataille, H. Levin y otros: *Balance de Hemingway.*

Edoardo Sanguineti: *Por una vanguardia revolucionaria.*

A. Badiou, P. Macherey y otros: *Literatura y sociedad.*

Próximamente

André Green: *El complejo de Edipo en la tragedia.*

Z. J. Solovév
Pierre Macherey
Louis Althusser
Alain Badiou
Ricardo Piglia
Armanda Guiducci



**Literatura
y
sociedad**



Editorial Tiempo Contemporáneo

T
Tapa
CARLOS BOCCARDO

Indice

Z. J. Solovev: Trabajo artístico y economía capitalista en Karl Marx	9
Pierre Macherey: Lenin, crítico de Tolstoy	37
Louis Althusser: El conocimiento del arte y la ideología	85
Alain Badiou: La autonomía del proceso estético	93
Ricardo Piglia: Mao Tse-tung, práctica estética y lucha de clases	119
Armanda Guiducci: A propósito de la estética en Gramsci	139

IMPRESO EN LA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
© de todas las ediciones en castellano
EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORANEO, S. A., 1974
Viamonte 1453 - Buenos Aires

Trabajo artístico y economía capitalista en Karl Marx

Z. J. SOLOV'EV

La idea de la oposición entre el capitalismo y el arte como forma específica de producción intelectual es una de las ideas centrales de la concepción estética de Marx. Aparece ya en sus primeras obras y encuentra su expresión más acabada en las *Teorías de la plusvalía*. Una etapa fundamental en la formación de esta teoría fueron los *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. * La original ubicación histórica de los *Grundrisse*, eslabón entre el *Capital* y todas las obras precedentes de Marx, hace que el problema filosófico fundamental (el problema de la relación sujeto-objeto) permanezca constantemente en el campo de observación de esta obra que, sin embargo, tiene sobre todo un carácter económico. El ángulo desde el que se considera esta relación permite encerrar el aspecto más vivo del análisis de la realidad artística. Marx aclara cómo se relaciona el hombre con el mundo objetivo creado por su trabajo. El problema siguiente es: de qué modo se modifica él mismo; cómo se modifican sus actividades, los productos de su actividad y cuál es el

* En castellano: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. Bs. As., Siglo XXI.

nexo que lo une a estos productos, en relación con la realidad histórico-social en la que se desarrolla el trabajo.

Los pensadores del pasado sólo podían aproximarse a este planteo del problema. El mérito de Hegel fue haber expuesto por primera vez la cuestión: la idea fundamental de su *Fenomenología* es la descripción de cómo la conciencia individual se apropia, en el curso del desarrollo histórico, de los productos del espíritu absoluto. Marx liberó a esta cuestión de su forma idealista mistificada y la planteó de un modo materialista: ¿de qué modo los individuos reales, en condiciones históricas determinadas, se apropiaban de la riqueza objetiva creada en el curso del desarrollo social?

Ya en las primeras obras de Marx (particularmente en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844) este aspecto del problema había sido claramente individualizado. En oposición a los teóricos burgueses de la economía política, el joven Marx formuló la tesis según la cual la relación del hombre con la riqueza objetiva no es en modo alguno pasiva, natural, independiente de la historia sino, por el contrario, una forma de apropiación que se transforma históricamente. No se puede dejar de ver en esto el resultado de la tarea de esclarecimiento crítico realizado por Marx sobre toda la herencia de la filosofía clásica alemana.

En la economía política burguesa dominaba, y aún domina, una concepción utilitaria de la riqueza. El punto de partida de este utilitarismo, como demostró Marx, reside en la perspectiva del propietario privado, según el cual el hombre posee un objeto cuando toña posesión formal de él mediante la compra en el mercado. Pero, ¿esto alcanza para ga-

rantizar una forma socialmente desarrollada de consumo del objeto? ¿En qué medida esta última depende del desarrollo de la propia individualidad del consumidor? Tales problemas pertenecen a una "zona prohibida" para las teorías burguesas: resolvers los de modo consecuente significa salir de los límites del horizonte burgués.

La economía política burguesa supone que la gama de las necesidades humanas es históricamente inmutable, que estas necesidades pueden, es cierto, transformarse, ennoblecerse y diferenciarse en el curso del proceso histórico, pero que su fundamento es algo dado por naturaleza. El acto mismo del consumo se concibe entonces como una cosa no problemática, dado de una vez para siempre. "La propiedad privada —ironiza Marx al respecto— nos ha hecho de tal modo obtusos y unilaterales que un objeto es nuestro sólo cuando lo tenemos, cuando, por lo tanto, existe para nosotros como capital, o es inmediatamente poseído, comido, bebido, llevado sobre nuestro cuerpo, habitado, etc."¹ Pero, ¿la apropiación por parte del hombre de la riqueza objetiva que lo circunda se agota verdaderamente en el conjunto de estos actos de consumo mediados por la posesión? La creación de todo objeto que surge del seno de la producción contemporánea es el resultado de un largo desarrollo histórico. Cuando más lleva este o aquel producto humano la marca de su origen histórico-social, tanto más la posesión formal se revela como un presupuesto insuficiente para su consumo, tanto más la posesión de este objeto se vuelve irreducible al acto más elemental de consumo. Esto resulta aún más evidente cuando

¹ *Opere filosofiche giovanile*, Roma, 1950, p. 262.

se considera el consumo de los productos artísticos, de los valores estéticos que constituyen parte integrante de la riqueza objetiva que rodea al hombre. La simple adquisición de una obra de arte (pongámosle de un cuadro o de una estatua), es decir, la instauración de una posesión formal, no garantiza para nada todavía que será asimilada en correlación con su valor objetivo. El goce efectivo de la producción artística presupone un nivel bastante alto de desarrollo de las capacidades individuales del hombre (de su gusto estético, de su capacidad de comprender la propuesta artística, de apreciar con justeza su alcance ideal, etc.). Un sistema ampliamente desarrollado de valores artísticos, estéticos, es un factor de la riqueza objetiva cuya existencia supone el desarrollo multiforme de la propia individualidad humana. Por eso, ya en la introducción a los *Grundrisse* Marx recurre al ejemplo de la actividad artística para denunciar la estrechez de las concepciones generales de la economía política burguesa sobre la producción y sobre el consumo: "El objeto artístico —y del mismo modo cualquier otro producto— crea un público sensible al arte y capaz de goce estético. La producción produce por eso no sólo un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto".² Este es un concepto que Marx repite con frecuencia incluso en las siguientes secciones de la obra. Así, en el "Capítulo sobre el capital", al examinar la cuestión del trabajo productivo e improductivo y hablar del músico-intérprete, Marx subraya que con su actividad "no sólo satisfice nuestro sentido musical, sino que, en cierto

² *Per la critica dell'economia politica*, Roma, 1957, Apéndice, p. 180. (Hay edición castellana *Crítica de la economía política*, Bs. As., Estudio, 1967.)

sentido, produce a este último".³ Por eso la necesidad satisfecha del producto artístico es inseparable de una capacidad socialmente desarrollada en el hombre: la capacidad de gozar y comprender el producto artístico. En la medida en que el acto del consumo deja aquí de ser pasivo y carente de contenido, obra como forma específica de apropiación del objeto, como forma de una relación activa del sujeto con el objeto.

Por lo tanto era natural que, al formular contra el dogma burgués de la inmutabilidad y de la predestinación natural de todas las necesidades humanas la tesis de su naturaleza histórico-social, de la creación mediante el trabajo no sólo de los productos, sino de la misma capacidad humana de consumirlos,⁴ Marx recurra constantemente al análisis de la actividad artística. El problema estético surgía necesariamente de la misma estructura del producto económico-social de Marx. El consumo del producto artístico es entendido aquí como modelo, como "muestra" de la relación socialmente desarrollada frente al objeto.

Al encontrarse con ejemplos de tal relación, es decir, con casos en los cuales la necesidad de un objeto determinado no aparece bajo ningún aspecto como "dada naturalmente", los economistas burgueses se veían obligados a definirla como "artificial" y a desembarazarse del objeto correlativo como algo ilegítimo desde el punto de vista de la producción y de la riqueza. Marx ve en esto una prueba de la

³ Cf. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin, 1953, p. 212. (Hay edición castellana: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Bs. As., Siglo XXI, 1970.)

⁴ *Ibid.*, p. 13.

extrema deformación de la concepción económica y señala: "el economista denomina necesidad artificial, en primer lugar, a las necesidades que nacen del ser *social* del individuo; en segundo lugar, aquellas que no derivan de su existencia desnuda como objeto de la naturaleza. Esto revela la desesperada miseria íntima que está en la base de la riqueza burguesa y de su ciencia".⁵

Marx ofrece un análisis circunstanciado de esta relación en el "Capítulo sobre el dinero". La riqueza burguesa encuentra en el dinero su expresión universal. Por eso la posesión de este o aquel producto, obtenido por intermedio del dinero, es la única forma de relación social entre individuo y objeto reconocida sin reservas por la economía política burguesa. "El dinero mismo es la comunidad (*Gemeintwesen*) y no soporta otra comunidad dominante por encima de él".⁶ Sobre este fondo, todos los valores intelectuales aparecen en la economía política burguesa como anomalías viciosas de la riqueza, dado que formas como el arte o la ciencia son ellas mismas sistemas determinados de comunidad; esto resulta evidente tanto en los productos de la actividad intelectual, cuanto en el modo específico de su consumo: la "expresión *directa* de la socialidad —dice Marx— está fundada en la esencia de su contenido y es conforme a su naturaleza".⁷ Por eso en el "Capítulo sobre el dinero" Marx subraya lo cómica que resultaría la aplicación del modo de apropiación de la riqueza objetiva basado en el dinero, a la esfera de los valores intelectuales: "Sería como si, por ejemplo, el hallazgo de cualquier piedra me

diera, de modo absolutamente independiente de mi individualidad, el dominio de todas las ciencias. La posesión obtenida mediante el dinero me coloca en relación con la riqueza (social) en una relación absolutamente idéntica a aquella en la que me colocaría la posesión de la piedra filosofal con respecto a las ciencias".⁸ Lo que aquí se dice de la ciencia vale también para el arte: las "piedras estéticas" son un absurdo no menor que las "piedras filosóficas".

En último análisis la cuestión se reduce a lo siguiente: el nexa social que se afianza en el dinero contra dice claramente la forma del nexa social presupuesta por el arte. El objeto producido por la actividad artística siempre está predestinado a ser objeto de un interés social, de una crítica social, de una valoración social. Por el contrario, el objeto que surge del seno del cambio mediado por el dinero se convierte en objeto de utilización del propietario privado.

La forma de realización que se vislumbra adecuada a la naturaleza del arte es el consumo social del producto artístico. La posesión privada no puede dejar de contradecirlo: la tela de un gran pintor encerrada en el salón del mecenaz cesa de vivir por que está privada de un modo adecuado de realización. Dado que la propiedad privada es el alfa y el omega de la riqueza burguesa, los valores artísticos aparecerán ineluctablemente en el mundo burgués como anomalías y la actividad artística, por su misma naturaleza, siempre aspirará a traspasar sus fronteras. Esta es, por esencia, una contradicción histórica.

⁵ Archivo Marx-Engels, vol. IV, p. 233.

⁶ Ibid., p. 221.

⁷ *Opere filosofiche giovanile*, cit., p. 250.

⁸ Archivo Marx-Engels, vol. IV, p. 219.

En el arte de desnuda la naturaleza histórica del objeto. Toda nueva forma artística individualiza una época determinada y contiene de manera crítica todo el proceso precedente del desarrollo artístico. Esto está en claro contraste con el modo en que se manifiesta la riqueza burguesa. En el dinero la riqueza opera "como metal, como piedra, como mero objeto corporal... que puede encontrarse como tal en la naturaleza y en el cual la determinación de la forma no se diferencia de su existencia natural".⁹

Esta apariencia del origen extrahistórico de la riqueza se arraigó permanentemente también en la ciencia económica burguesa: Marx y luego Lenin han subrayado que la concepción de las relaciones burguesas como relaciones naturales y eternas, constituye uno de los vicios fundamentales de esa ciencia.

Frente al mundo burgués, que pretende ser natural y eterno, el arte como una de las formas de riqueza más desarrolladas, suscita el espectro más temible: el espectro de la historia, revelando que los valores que en el sistema general de las relaciones burguesas aparecen como sus propias filaciones, son en realidad el resultado del desarrollo plurisecular de la producción y de la cultura. La realidad burguesa se perfila entonces frente a la conciencia del hombre como habiéndose formado históricamente y como históricamente limitada: por consiguiente resulta claro que ya existieron en el pasado —y por lo tanto otros nacerán en el futuro— sistemas de riqueza que se oponen radicalmente a la riqueza monetaria, proyectándose por eso como más favorable, por su misma naturaleza, a la actividad artística. Según

⁹ *Grundrisse*, cit., p. 151.

Marx, éste era el caso del sistema vigente en la antigüedad. La producción antigua revela con la máxima evidencia que, en épocas anteriores a la producción capitalista, el desarrollo de una determinada forma de riqueza no estaba separado del desarrollo del hombre mismo en cierta dirección. Por eso, al analizar las relaciones formadas en la antigüedad, Marx señala: "Toda forma de riqueza natural, hasta que no la sustituya el valor de cambio, presupone una relación sustancial entre el individuo y el objeto, de tal modo que el individuo, por uno de sus aspectos, se objetiva en las cosas y su apropiación de la cosa opera al mismo tiempo como desarrollo determinado de su individualidad; la riqueza en ovejas, como desarrollo del individuo en tanto que pastor; la riqueza en trigo, como desarrollo del individuo en cuanto agricultor".¹⁰

En el ámbito de la más inhumana de las formas de explotación, la que se basa en la esclavitud, y en el marco de la comunidad de la polis se constituyeron relaciones tales y tal concepción de la riqueza que aparecen ante los hombres de la sociedad burguesa como "más elevadas" que sus propias relaciones.¹¹ Los antiguos consideraban como medida del desarrollo social y de la riqueza social el desarrollo individual de cada uno de los miembros libres de la república ciudadana, un desarrollo que correspondía por lo tanto al conjunto de las necesidades de la comunidad de la polis. "Entre los antiguos —dice Marx— la riqueza (se entiende el valor de

¹⁰ *Grundrisse*, cit., p. 133.

¹¹ Cf. *Forme che precedono la produzione capitalistica*, Roma, 1956, p. 33. (Hay edición castellana: *Formas económicas precapitalistas*, Bs. As., Cuadernos de Pasado y Presente, n° 20.)

ramente de que no se puede aplicar la medida mercantil a los auténticos valores intelectuales y que, por eso, permanecen siempre fuera de los intereses económicos burgueses. "Nuestro país —dice a propósito de la Francia capitalista— que con tanta preocupación cuida las máquinas, el trigo, la seda, el algodón, no tiene orejas, ojos, manos cuando se trata de los tesoros del espíritu".¹⁶ Balzac entendió claramente que la devaluación, la profanación de la creación artística es la expresión concentrada del carácter antihumanista del progreso burgués en su conjunto y una manifestación de aquella "fuerza uniforme y despersonalizadora" que opera con una cruda crueldad en todas las esferas de la actividad humana.¹⁷ La crítica literaria soviética juzgó correctamente pues a la *Comedia humana* de Balzac como una ilustración artística insuperada del conocido concepto del *Manifiesto del partido comunista* según el cual la burguesía "no ha dejado entre hombre y hombre otro vínculo que el interés desnudo, el despiadado pago al contado... ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio".¹⁸

Si ya en la esfera de la realización (es decir, en la esfera del cambio y del consumo) se advierte el agudo contraste entre el arte y los fundamentos de la economía burguesa, en la esfera de la producción el contraste se hace irreconciliable.

La forma económica en la que existe el trabajo en el capitalismo, es decir, el trabajo asalariado, no puede ser extendida a la actividad artística sin que

¹⁶ Op. cit., p. 302.

¹⁷ *Ibid.*, p. 249.

¹⁸ *Manifiesto del partido comunista*, Roma, 1947, p. 28. (Hay edición castellana: *Manifiesto Comunista*, Ed. Arco, 1956, Bs. As.)

ésta quede destruida hasta la raíz. El trabajo asalariado presupone una serie de relaciones específicas entre los distintos componentes del proceso laboral y, en primer lugar, exige que todas las condiciones materiales del trabajo estén separadas del productor. Los *Grundrisse* dedican una gran atención al análisis de esta relación: se puede decir que tal análisis está en el centro del "Capítulo sobre el capital", la sección principal de la obra. La producción burguesa se caracteriza pues por aquello que se puede llamar la mayor tragedia de la historia: el envilecimiento del trabajo vivo. Esto ocurre porque el trabajo vivo opera aquí como una abstracción de todos los elementos de su "efectiva realidad": "Este completo envilecimiento del trabajo, la existencia meramente subjetiva del trabajo, privado de toda objetividad. El trabajo como *miseria absoluta*: miseria no en el sentido de penuria, sino como completa exclusión de la riqueza objetiva".¹⁹ Fuerza dominante de la producción pasa a ser el trabajo muerto, objetivado, que sojuzga a la actividad humana y la aniquila en sus formas autónomas. El mismo progreso técnico en su realización capitalista se contrapone a las capacidades individuales del productor en constante degradación. El mecanismo interno de esta degradación, ligado a las peculiaridades del propio proceso laboral, es la división capitalista del trabajo que transforma al productor en "obrero parcial" y "desgarra a la individualidad de su fundamento vital".

Este movimiento económico se encuentra sin embargo constantemente con algunas formas, con algunos sectores de la actividad humana dentro de

¹⁹ *Grundrisse*, cit., p. 203.

los cuales, si conservan sus peculiaridades y su valor, es imposible o esta separación del productor de los presupuestos materiales del trabajo, o este vaciamiento del trabajo vivo, o finalmente este predominio del trabajo muerto, o objetivado. La realización de estas condiciones comporta la destrucción de tales sectores: estos son "fortalezas" que la producción burguesa sólo puede conquistar a condición de destruirlas. Y aquí se trata, en primer lugar, de la actividad artística.

El dominio artístico de un cincel se distingue sustancialmente del modo acostumbrado de emplear los instrumentos, ya que el éxito del escultor no depende de manera decisiva de la perfección técnica de sus medios de trabajo (si bien puede existir una perfección). En este caso, son esenciales las dotes personales del productor: el desarrollo de la propia individualidad del artista (de la fantasía, del espíritu de observación, de la fidelidad de la mano, de la precisión del ojo, etc.) es el momento decisivo. En tanto que presupuestos de la actividad, independientes del talento del artista, la tela, los colores, etc., son indiferentes para el arte y no tienen gran valor en sí mismos: el buril, hasta que no sea tomado por un artista grabador, no es todavía un "instrumento" específico del arte gráfica y su valor es irrellevante. Por el contrario, en el interior del proceso mismo de la actividad, como sus elementos, se vuelven inseparables por principio de la capacidad del artista, de su maestría y habilidad, operando como portadores del talento artístico. No es casual si, para expresar nuestra admiración por la perfección cromática de un cuadro, hablamos de "riqueza de la paleta". Al escuchar a Paganini muchos pueden creer que poseía un violín excepcional, incluso si la

reputación de su música no depende *naturaliter* del instrumento. También es conocido que el cuadro *Noche sobre el Dnieper* suscitó entre algunos la sospecha de que Kuindzhi hubiera utilizado colores fabricados según una "fórmula química secreta", aunque lo había pintado con colores enteramente normales. La maestría artística reposa, por lo tanto, no sobre presupuestos materiales, sino sobre el predominio del hombre sobre la materia y sobre el instrumento, hasta el punto de que su manejo pleno por parte del hombre se cambia en propiedad "mágica" de aquéllos. Al contemplar las cosas desde este punto de vista, la exigencia elemental de la producción capitalista —la separación económica del trabajo de "todos los elementos de su realidad efectiva"— aparece para la actividad artística como "una operación con éxito mortal". Bajo esta consideración, la separación del músico, del pintor, del escultor, de las condiciones materiales de su arte es un absurdo análogo a la "separación económica" del cantante de las cuerdas vocales.

Es por esto que la expropiación de determinadas condiciones objetivas necesarias para desarrollar la actividad artística, sólo es posible en formas indirectas que se diferencian notablemente del método acostumbrado de la producción burguesa.

Las salas de concierto y de exposiciones, los teatros, las tipografías y las arenas del circo, necesarios para exponer o llevar al consumidor el producto artístico, son con frecuencia objetos de inversión del capital. De ahí que el escritor, por ejemplo, cuyo trabajo no es un trabajo asalariado dadas las condiciones internas de su desarrollo, obre como trabajador asalariado en relación con el editor de sus

obras.²⁰ En la misma situación se encuentra el actor o el intérprete musical con respecto al empresario.²¹

La unidad inescindible de la actividad artística y de sus condiciones materiales surge de la misma definición, de la naturaleza estética de tal actividad. En cualquier parte que esta relación se presente como necesaria, el trabajo humano adquiere inevitablemente relevancia estética. Puede servir de ejemplo el artesanado medieval en el que, según las palabras de Marx, el productor estaba unido a las condiciones materiales de su actividad como el caracol a su cáscara. Los instrumentos del artesano son relativamente simples. Sólo gracias a su habilidad adquieren esa fuerza milagrosa que quedó impresa en las obras del artesanado medieval. La bondad de la producción se encontraba todavía aquí en dependencia directa con el desarrollo de las capacidades productivas individuales. Según las palabras de Marx, la perfección del producto artesanal se definía de acuerdo con el grado de desarrollo del "trabajo individual, no combinado". Aún no existe la división de las funciones en el interior del unitario proceso productivo y de la cooperación conexas. La combinación orgánica en un solo hombre de múltiples capacidades y su relación creadora con la obra valen a veces mucho más que el desarrollo de tal o cual dote. "Aquí el trabajo mismo todavía es artístico a medias".²² Proyecto artístico y ejecución no están divididos en personas distintas; las "po-

²⁰ Cf. *Storia delle teorie economiche*, Turin, I, p. 397. (Hay edición castellana: *Historia crítica de la plusvalía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.)

²¹ *Ibid.*

²² *Forme che precedono le produzioni capitalistiche*, cit., p. 50.

tencias intelectuales de la producción" todavía no se separaron del proceso material del trabajo. Por eso, Marx señala que en la actividad del artesano operaban no sólo la pericia elaborada por muchas generaciones, sino también los conocimientos, la inteligencia y la voluntad. Los productos artesanales individuales, como los productos artísticos en el sentido propio del término, conservan "la marca del autor" que los ha creado, reproducen su personalidad. Ya Winckelmann notaba al hablar del antiguo artesanado artístico: "el mejor trabajador en el sector más insignificante podía obtener la eternización de su nombre... Con tal fin los griegos, por lo que parece, daban a muchos objetos que les parecían originales, el nombre de los maestros que los habían creado y tales nombres permanecían para siempre en ellos".²³ Incluso las corporaciones artesanales, creadas para reglamentar el trabajo, vigilaban a los maestros más acreditados excluyendo la contraposición profesional de los productores en el ámbito de una misma empresa. La división capitalista del trabajo cambia radicalmente las cosas. La que fue la gran conquista de la organización burguesa de la producción —la unificación de la fuerza productiva del trabajo— se acompañó a su vez con el vaciamiento forzado de las fuerzas productivas individuales.²⁴ La milenaria cultura del trabajo manual (incluso su riquísima cultura estética) quedó por otra parte sin asimilar. Y, esto es aún más esencial, el mismo proceso laboral asumió una forma tal que, en su ámbito, se volvió imposible una

²³ J. WINCKELMANN, *Lebrunng protecedentia i pisma* (Obras y cartas escogidas), Moscú, 1953, pp. 266-267.

²⁴ Cf. *Il Capitale*, Roma, 1952, I, 2, p. 61. (Hay edición castellana: *El capital*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.)

actividad estético-creadora. El desarrollo de un profesionalismo cada vez más estrecho minó en su misma base la relación integral, viva, con el proceso y con el producto del trabajo. El carácter sintético y en medida notable autónomo del artesano popular aparece, en las condiciones de la cooperación burguesa del trabajo, superfluo y hasta dañino. "Los conocimientos, la inteligencia y la voluntad... son requeridos de ahora en adelante sólo para el conjunto del taller. Las potencias intelectuales de la producción ensanchan su escala en una parte porque desaparecen de muchas partes. Aquéllo que pierden los obreros parciales se *concentra* en el capital, en contra de ellos".²⁵ La pérdida de las potencias intelectuales (incluida la artística) por parte del trabajo es vista por Marx como una de las características generales del sistema económico burgués. Por eso Marx subraya en especial que la contradicción fundamental de la sociedad burguesa, el antagonismo entre el trabajo y el capital, entre el obrero y el capitalista, se desarrolla en forma tanto más pura y adecuada cuanto más pierde el trabajo el carácter de arte.²⁶ Marx dedica una atención tan grande a la problemática estética, dentro del sistema general de su análisis económico-social, sobre todo porque por su naturaleza social la actividad artística es idéntica al trabajo humano vivo, integral, autónomo por su forma. En las épocas históricas, en las que el trabajo vivo se encontraba unido —aunque sea relativamente— con las condiciones objetivas de su realización, surgieron también los presupuestos para una expansión de la actividad artística. Por el contrario, allí donde el trabajo se vio separado de

estas condiciones y fue privado de su "actividad objetiva", y vaciado intelectualmente, se verificó una crisis de la producción artística. Así, por ejemplo, la disolución de las idealidades antiguas en el arte helénico se acompañó constantemente con la sustitución del trabajo libre, sobre el que reposaba el florecimiento artístico de Grecia, por el trabajo servil.

Las profundas contradicciones en las que se precipita la producción artística con las relaciones capitalistas desarrolladas, constituyen también un testimonio evidente del vaciamiento completo y de la despersonalización del trabajo vivo. La forma de producción capitalista pone al obrero en una relación estrechamente determinada dentro del mismo proceso de su actividad. "El material que se elabora es un material *extraño*, el instrumento es también un instrumento *extraño*, su trabajo es sólo un accesorio... y se objetiva en lo que no le pertenece." Por eso "el mismo trabajo vivo se contrapone como *extraño* a la fuerza de trabajo viviente, cuyo trabajo es, y de cuya vida externa resulta"²⁷. La relación con el trabajo como una "maldición", el interés por sus resultados y por el éxito sólo dentro de los límites señalados por el salario, y la completa indiferencia ante todo el resto: ésta es la situación típica en la que está colocado el productor en la empresa capitalista.

La economía política burguesa no encontró nada mejor para explicar este hecho que atribuir estas determinadas peculiaridades de la forma burguesa del trabajo al trabajo en general, vale decir al trabajo considerado independientemente de las relaciones

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. *Grundrisse*, cit., p. 204.

²⁷ *Grundrisse*, cit., p. 366.

histórico-sociales en las que se desenvuelve. Ya Adam Smith afirmaba que el trabajo es eternamente "no libre, "manifestación forzada de la vida", un "mal" y un "sacrificio" que el hombre impone a la naturaleza para garantizar su existencia física.

Marx objeta justamente a Smith que se puede extraer una definición auténtica general del trabajo del papel que desempeña en el desarrollo histórico del hombre, en el que el trabajo, pese a la definición smithiana, actuó precisamente como "actividad de libertad". Y a continuación, ejemplificando con la creación del músico —"trabajo realmente libre"— Marx muestra que hasta en el interior del sistema de relaciones analizado por Smith la actividad artística obra como un testimonio viviente de este contenido real del trabajo, en cuanto permanece siempre orgánicamente inherente al hombre mediante la autoactividad.²⁸ Este concepto encontró una formulación aún más clara en las *Teorías de la plusvalía*. "Milton —escribe Marx— produjo el *Paísaio perdido* por el mismo motivo por el cual un gusano de seda produce seda. Era una manifestación de su naturaleza."²⁹

Es necesario recordar constantemente que Marx contraponen la actividad artística no ya a la producción material en general, sino a la forma burguesa del trabajo. Es más: la cuestión es precisamente que el trabajo, en su auténtico significado histórico-social, es la antítesis de la forma burguesa del trabajo y que la actividad artística devalúa su verdadero significado con convincente evidencia. Por eso justamente aquí, en su polémica con Smith, Marx lucha de modo particular, también contra las concep-

ciones romántico-utópicas claramente expresadas en la así llamada teoría de la "ficción", según la cual la actividad libre contrasta no con el carácter burgués del trabajo, sino con el trabajo en general (con su seriedad, su tensión, su finalidad, etc.). Marx subraya por el contrario que la libre manifestación activa del hombre no es para nada "sólo juego, diversión, como creía ingenuamente Fourier según la idea que al respecto tienen las costurerías. Efectivamente, el trabajo libre, por ejemplo una obra musical, es al mismo tiempo una cosa malditamente seria, fuertísima tensión."³⁰ Marx agrega después que el trabajo mismo asumirá en el futuro el carácter propio de la actividad artística y describe las condiciones en las que ello será realizable.³¹

Este concepto individualiza la dirección general de la concepción estética de Marx: contra la teoría burguesa del "arte por el arte", contra la interpretación subjetiva de la libertad de la creación artística. Como se sabe, en los últimos tiempos se intentó sostener de distintas maneras estos principios artísticos mediante una deformación de la concepción marxista del arte. Así, el crítico polaco R. Zimand ha querido encontrar en la concepción estética de Marx el fundamento para criticar la teoría marxista leninista del arte, para defender el subjetivismo. Zimand considera que de la tesis de Marx según la cual la actividad artística tiene como presupuesto una relación activa, práctico-objetiva del hombre con la realidad, debe deducirse que la relación del artista con el mundo es una relación arbitraria, que no tiene en cuenta los factores objetivos, de tal modo que para Marx la esencia del arte atribuiría

²⁸ Cf. *Grundrisse*, cit., pp. 505-506.

²⁹ *Storia delle teorie economiche*, cit., p. 388.

³⁰ *Grundrisse*, cit., p. 505.

³¹ *Ibid.*

en que "aplica al mundo la concepción del artista".³² En la base de esta interpretación subjetivista hay una noción errónea de la relación práctico-actividad de la práctica humana constituyé, si se sigue el pensamiento de Marx, la antítesis directa de la relación subjetivista con el mundo y se explica en que el hombre es capaz de apropiarse de los objetos conforme a la estructura interna de éstos. La concepción marxista de la práctica no quiebra sino confirma la vocación del arte por la reproducción objetiva de la realidad. Sólo en este camino se pueden plantear tareas que exijan del artista una auténtica seriedad, riqueza de contenidos, tensión en el proceso de creación. La teoría del "arte por el arte", al contrario, está estrechamente emparentada con las variedades idealístico-subjetivas de la teoría de la "ficción"; es una teoría para sostener la cual Zimand debe rever los principios estéticos marxistas. Esta teoría surge en el terreno de la concepción burguesa de la práctica, en el terreno de la apología teórica de formas y condiciones del trabajo con las que la actividad artística es incompatible.

Por donde se considere la creación artística, siempre se capta su irreducible oposición a las bases mismas del sistema burgués del trabajo. Aquí también reside el secreto del completo silencio de las teorías económico burguesas con respecto a la producción artística. Tal limitación resulta particularmente evidente en su modo de distinguir el trabajo productivo y el trabajo improductivo: "Trabajo productivo —en el sistema de producción capitalista— es... el trabajo que produce *plusvalía* para quien

³² *Myśl filozoficzna*, n. 1, 1957.

lo emplea".³³ Todo otro trabajo se manifiesta como improductivo.

Esta distinción específicamente burguesa era entendida por la economía política como diferencia natural de las actividades, hasta caer en auténticas paradojas. "No es quizá paradójal —escribe Marx—... que el fabricante de pianos sea un *trabajador productivo* y el *pianista* un *trabajador improductivo*, a pesar de que sin el pianista el piano sería un absurdo... El fabricante de pianos reproduce el *capital*, el pianista por el contrario cambia sólo su propio trabajo por una remuneración". Establecido esto, el economista burgués no tiene más que concluir que "el pianista produce música y satisface nuestro sentido musical". Desde el punto de vista burgués, su trabajo aparece "tan poco productivo como el trabajo del impostor que produce engaños".³⁴ Pero ¿por qué el trabajo del artista se proyecta como improductivo en el sistema de producción burguesa? Porque no crea *plusvalía*. ¿Y por qué no puede producir *plusvalía*? Porque como se mostró más arriba, no puede convivir con el trabajo asalariado. El capital industrial, que supone la separación del productor de las condiciones del trabajo, no puede penetrar en la esfera de la producción artística donde la unidad de estos elementos constituye precisamente su especificidad. "Aquí se queda uno —dice Marx— mayormente en las formas de pasaje hacia la producción capitalista: los distintos productores científicos o artísticos, artesanos o (intelectuales) trabajan para un capital comprador común, el editor. Se trata de una relación que no tiene nada que ver con el modo de producción

³³ *Storia delle teorie economiche*, cit., I, p. 383.

³⁴ *Grundrisse*, cit., p. 212.

capitalista propiamente dicho y que incluso formalmente no se puede reconducir a él".³⁵

La no subordinación de la producción artística a las formas económicas del sistema burgués del trabajo encuentra su expresión superficial en el hecho de que el producto artístico no tiene valor en el mercado. El trabajo que se realiza como valor es trabajo abstracto, indiferente a la naturaleza específica de las formas individuales de la actividad. Pero en las obras de arte no se pueden abstraer particularidades concretas individuales e irrepetibles de tal o cual cuadro, libro o estatua como particularidades concretas del trabajo del artista. No podemos reducir el trabajo de un auténtico artista a trabajo abstracto, definido por el tiempo de trabajo socialmente necesario para producir la mercancía. El tiempo de trabajo socialmente necesario para producir la mercancía sólo se puede establecer porque en el mercado existe una multiplicidad de mercancías similares y que tienen el mismo valor de uso. Pero los valores de uso de las distintas obras de arte no son fungibles. En toda obra de arte resalta un autor bien determinado, un hombre completamente definido de una época histórica; toda auténtica obra de arte es única e irrepetible. Una tela de Tiziano no puede sustituirse jamás por una tela de Rembrandt (y viceversa) con la misma adecuación con que, por ejemplo, un *puñal* de trigo canadiense se puede sustituir por un *puñal* de trigo de Francia meridional. Toda obra de arte tiene una connotación individual que la distingue de toda otra y esta especificidad integra su autónomo significado social. Por eso las obras de arte no son reducibles a trabajo abs-

³⁵ *Storia delle teorie economiche*, cit., I, p. 397.

tracto, que abstrae peculiaridades individuales de toda actividad particular, y no poseen valor. Según Marx, las relaciones mercantiles de valor son aquí aplicables "sólo formalmente", únicamente como "comparaciones de formas particulares de utilidad", de tal modo que las obras de arte sólo superficialmente asumen la característica económica del precio. Bajo este aspecto, son similares a aquellos objetos que, en las presentes condiciones históricas, no pueden ser creados en general por el trabajo. Este es el caso, por ejemplo, de las antigüedades que se compran y venden.

La exclusión de las obras de arte de la esfera económica "normal" está bien formulada en el siguiente razonamiento de Ricardo: "Existen mercancías, cuyo valor (en el sistema de Ricardo valor y precio no se diferencian, E.S.) está determinado exclusivamente por su rareza. No se puede aumentar su cantidad con ningún trabajo y por eso su valor no puede disminuir con el aumento de la oferta. A este género de mercancías pertenecen algunas estatuas y algunos cuadros raros... Su valor no depende para nada de la cantidad de trabajo originariamente necesaria para producirlos y varía en relación con las variaciones de la riqueza y de la propensión de las personas que desean procurárselos".³⁶

Hay que resaltar aquí la motivación bastante característica y muy precisa que da Ricardo: la cantidad de auténticos valores artísticos no puede aumentar "con ningún trabajo". Esta afirmación es justa si se considera que por trabajo en general se entiende el trabajo en su forma burguesa. Ricardo es bastante coherente al respecto. Toda forma par-

³⁶ D. RICARDO, *Sociedad* (Obras), Moscú, 1955, vol. I, p. 34.

ticular de trabajo (el trabajo como creador de valores de uso) es reconocida por él sólo en cuanto no se opone por su estructura interna a los presupuestos capitalistas del proceso laboral (separación del productor de las condiciones objetivas del trabajo, predominio del trabajo muerto sobre el trabajo vivo, etc.); en cuanto se puede hacer abstracción de su especificidad al determinar su forma social. Precisamente en esto consiste la reducción de toda actividad al trabajo abstracto como esencia del valor. Sólo con la realización de estos presupuestos, "en el cambio de capital contra trabajo, el valor ya no es la medida para el cambio de dos valores de uso, sino es el mismo *contenido del cambio*".³⁷

Por lo tanto no se puede reducir la actividad artística a trabajo abstracto precisamente porque por su estructura interna aquélla se opone al trabajo asalariado (cambio de capital contra trabajo). Su carácter social no está más allá de su forma concreta, individual, sino precisamente en ella. Encontrar por eso una expresión capitalista abstracta media para los productos artísticos sólo se puede en el camino de su inmediata estandarización como valores de uso.

En la época del capital monopolista esta estandarización se convirtió en el principal método de expansión del capital en el campo de la producción artística. La aplicación a la industria cinematográfica norteamericana del así llamado "sistema estelar", la lucha por la "estabilidad de los sujetos", la utilización en el cine de los métodos acostumbrados de la cooperación burguesa del trabajo conducen a la creación de productos estereotipados, des-

personalizados que, en ningún sentido, obran como "manifestaciones reales de la naturaleza creadora". La producción artística resulta golpeada en su fundamento y entonces se pone a la orden del día la destrucción del arte. Los duros avatares del arte contemporáneo son el desarrollo consecuente de las contradicciones generales en las que se encuentra la producción artística en el mundo burgués. Y, lo que resulta particularmente importante, estas mismas contradicciones son la prueba de una relación aún más general, de una tragedia aún más temible del mundo burgués: la tragedia del trabajo humano vivo, creador, autónomo en sus formas. Es por eso que las obras económicas de Marx dedican una atención tan grande a la problemática estética.

³⁷ *Grundrisse*, cit., p. 373.

Lenin, crítico de Tolstói

PIERRE MACHÉREY

Marx y Engels no dejaron de preocuparse por la producción literaria o artística. La mencionan constantemente; extraen ejemplos de ella (referencias, indicios u objetos a criticar). Ninguno de los dos, sin embargo, consagró un estudio completo a los problemas del arte. Aluden a ellos, los estudian al pasar (Eugenio Sue en *La sagrada familia*), sientan las bases de una reflexión teórica (*Introducción a la crítica de la economía política*) pero no la desarrollan. Manifestaron pues por este tema un interés constante, aunque nunca lo hayan tratado de una manera autónoma. Hasta tal punto que a comienzos de nuestro siglo —si se exceptúa la obra de Plejánov y los ensayos de Lafargue sobre el arte y la vida social— sólo existía el proyecto de una estética marxista, proyecto muchas veces afirmado, pero nunca realizado.

No obstante se sabe que debía realizarse, y por el mismo Marx, que había decidido reservar el tiempo que le dejara el *Capital*, una vez terminado, para un estudio sobre Balzac. Marx y Engels estaban enterados de lo más importante que “se hacía” en literatura. Si no construyeron nada sobre esa información, completada sin cesar, es porque no tuvieron

tiempo. Debieron dedicar lo que podría denominarse su existencia teórica a elaborar científicamente los principios de la lucha del proletariado. El mundo de la literatura se vincula con esas preocupaciones pero de un modo indirecto: así, se lo debió sacrificar provisoriamente.

Es por eso que los escritos que Lenin dedicó a Tolstói, en los últimos años de la vida del escritor y en el momento de su muerte, constituyen, en la historia del marxismo científico, una obra *excepcional*. Es la primera vez, y una de las más raras, que un dirigente político y teórico científico trata de un modo completo un problema literario, en forma demostrativa y dentro de ciertos límites. En efecto, no se trata de un libro en el cual se desarrolla completamente un problema como lo es, por ejemplo, el del método científico en *Materialismo y empiriocriticismo*, sino de una serie de artículos de circunstancia, escritos entre 1908 y 1911, que retoman un mismo problema en diferentes aspectos (*León Tolstói, espejo de la literatura rusa*); no se trata tampoco de una serie organizada, en la que se tratan los elementos sucesivos de un problema: la distribución es aparentemente más arbitraria (de hecho más necesaria), puesto que se trata de la *repetición* del mismo artículo, en el que finalmente se dice lo mismo pero en una forma lo suficientemente variada como para que los seis artículos sólo puedan ser leídos en conjunto.

Los estudiaremos de esta manera, como un texto único, sin tratar de establecer distinciones entre los diferentes *estados del texto*: ese estudio nos enseñaría mucho, sin duda, sobre la evolución del pensamiento político de Lenin en esos tres años, pero finalmente poco sobre el mismo Tolstói. Digamos

solamente que el primer artículo (1908) subraya la *actualidad* de la obra de Tolstói, mientras que el último (1911) insiste en el hecho de que la era del tolstoianismo ya ha pasado (el año 1905 "puso un término histórico al tolstoianismo").

La primera característica de estos textos es que son el producto de un trabajo político, y no literario o teórico: de allí el modo de su presentación (al día: a medida que se manifiesta la necesidad política de renovarlos). Lenin no eligió dar a su reflexión sobre Tolstói la forma que dará a *Materialismo y empiriocriticismo*, cuyo sentido también es político, pero de una manera menos inmediata (de allí la forma de *libro*). La serie "*Tolstói, espejo...*" corresponde a la actividad de Lenin en los años 1908-1911; la *sigue* rigurosamente, y no hubiera sido escrita si no se vinculara directamente con la reflexión política que desarrollaba Lenin en otra parte. Este período (que es el *tiempo* de la estética leninista), es el que sigue a la revolución de 1905, y que Lenin dedica a ajustar la actividad del partido socialdemócrata a las nuevas condiciones creadas por el año 1905. La tarea teórica inmediata es pues *caracterizar* el año 1905, saber por qué inaugura una nueva época.

El año 1905 marca un giro en la historia del partido: termina otro período, del que es posible y necesario brindar una definición general. Los años 1905-1910 se dedican a ese retorno teórico sobre el período democrático burgués (1861-1905) que se lleva a cabo en la revolución "campesina" de 1905: ese retorno no es un desvío sino la tarea política del momento; sin él sería imposible fijar nuevos objetivos, adaptados al período que acaba de comenzar. Se trata de mostrar que el fracaso de la

revolución campesina tiene un sentido positivo (que ha hecho surgir algo nuevo): en el movimiento de esta demostración es cuando se introduce Tolstoi. Lenin quiere demostrar que la obra de Tolstoi no tiene un valor transhistórico (y por lo tanto, a fin de cuentas, ideológico), sino que sólo adquiere sentido si se la relaciona precisamente con el período 1861-1905, que ha *producido* la obra y la ideología tolstoianas. En este sentido es que Tolstoi merece ser llamado "espejo de la revolución rusa" (por supuesto, se trata de la revolución campesina de 1905). Del mismo modo, los años 1908-1911 produjeron la crítica de Tolstoi: la contribución de Lenin a la estética marxista se liga con la elaboración del socialismo científico. Si los artículos literarios pueden servir aparentemente para esta elaboración, Lenin ha descubierto, en ciertas circunstancias muy determinadas, una nueva función de la crítica literaria, dándole su lugar en la actividad teórica general. Escribir sobre Tolstoi, sobre novelas, no es una diversión ni una evasión; no se trata solamente de *rendir homenaje* a un gran hombre sino de otorgar a la producción literaria su verdadera función en el momento en que podía cumplirla. Teoría estética y teoría política se vinculan estrechamente; y la reflexión de Lenin sobre Tolstoi tenía prolongaciones prácticas:

"Más de una vez escuché a Vladimir Ilitch decir que debíamos examinar con cuidado toda la obra de León Tolstoi y, además de la edición académica completa, editar muchos de sus relatos, artículos, extractos, en folletos y libritos separados, y difundirlos por centenas de millares de

ejemplares en todas partes, tanto entre los campesinos como entre los obreros."

(Bontch-Bruevitch, citado en Lenin, *Sobre la literatura y el arte*. (La edición argentina, Editorial Anteo, Bs. As., 1963, no incluye este texto, que figura en la pág. 211 de la edición francesa).)

Proyecto que adquiere todo su sentido si se lo vincula con la idea, cada vez más dominante en el pensamiento de Lenin, de una política (no de una administración) cultural. Lenin nos da pues, a su manera, la imagen completa y la primera imagen de lo que podría ser una crítica comprometida. Merece llamarse también espejo de la crítica.

Así, la tendencia general que caracteriza el método crítico de Lenin es que la obra literaria sólo tiene sentido por su relación con la historia; es decir, que aparece en un período histórico determinado y no puede separarse de él. Extrae de este período sus rasgos distintivos, pero también permite caracterizarlo (cf. *Sobre la literatura y el arte*, pág. 78 la nota referente al escritor populista Engelhardt: un estudio científico de la economía puede apoyarse en el testimonio de las obras literarias). Entre la obra y la historia hay, pues, una relación necesaria, que de entrada aparece como recíproca.

Interpretar la obra por su relación con la historia adquiere por lo tanto un sentido muy preciso: hay que definir, es decir limitar, el período histórico al cual corresponde la obra, poner en evidencia dos formas de coherencia, dos unidades, una literaria y la otra histórica. No habría que creer que el problema se resuelve diciendo: este período coincide con la vida del autor, por lo menos con su vida de

escritor. Aunque este sea el caso, falta construir este período, es decir, mostrar que constituye un conjunto histórico, determinado por ciertas tendencias convergentes. De todos modos, lo que se dice en una obra literaria no corresponde necesariamente a la época de su autor: la relación de una obra con la realidad histórica no se reduce a la espontaneidad ni a la simultaneidad; algunos escritores se relacionan con tendencias secundarias de su época o con supervivencias de épocas superadas; de un modo general, puede decirse que un escritor está siempre retrasado respecto del movimiento histórico, aunque más no fuera porque habla de él siempre a posteriori: cuanto más se ocupa de cosas que le son próximas (materialmente), más dificultades experimenta para escribir. La pregunta: ¿con qué período se vincula un escritor? no es, pues, una pregunta simple. La respuesta no es obvia. Es, metodológicamente, la primera pregunta de la crítica científica. En efecto, gran parte de los artículos de Lenin se consagra al desarrollo de esta pregunta. La época del tolstoiánismo se extiende desde la reforma de 1861 a la revolución de 1905.

“Perteneciendo *sobre todo* a la época que va desde 1861 a 1904, Tolstoi encarnó en sus obras, con una nitidez extraordinaria (como artista, como pensador y como predicador) los rasgos *históricos particulares* de la primera revolución rusa” (pág. 127).

“La época a la que pertenece Tolstoi y que se reflejó con una nitidez notable en sus obras de arte geniales así como en su doctrina, se extiende desde 1861 a 1905” (pág. 143).

Notemos la precisión: *sobre todo*; ella indica que la relación de Tolstoi con “su” época no es inmediata: debe determinarse cuidadosamente. En efecto, esa época, que corresponde a un gran período de la historia rusa, posee características complejas. Sus rasgos particulares resultan de la combinación de influencias diversas, que hacen que esa historia pueda describirse en muchos niveles; de hecho, en cuatro niveles diferentes.

Aunque la reforma de 1861 marca en rigor el término del período feudal, el período siguiente conserva los caracteres esenciales de la economía feudal. La aristocracia terrateniente desempeñó siempre un papel preponderante en el campo, papel que aun se vio reforzado, o al menos prolongado, por la reforma. Ella conserva, de hecho, la dirección del Estado, cuya estructura no ha sido modificada. Sobrevivencia de la servidumbre, preponderancia del Estado feudal: la Rusia posterior a 1861 sigue siendo “la Rusia del terrateniente” (pág. 129).

Sin embargo, esta permanencia de una estructura económica y política es puramente aparente: define una realidad precaria, un estado de cosas que, precisamente, está deshaciéndose. El período 1861-1905 puede describirse *también* como la “dilocación” de la vieja Rusia patriarcal: entonces se pone el acento en la perturbación del orden anterior y en la constitución de un orden nuevo (cf. pág. 147). El hundimiento de todo un sistema económico, social, político, que se manifiesta en el hecho característico, mencionado constantemente, de la huida hacia las ciudades, corresponde al desarrollo *acelerado* del capitalismo. La Rusia burguesa está edificándose a través de esta revolución.

Pero el elemento dominante en el campo político es la protesta campesina, que es una rebelión contra las sobrevivencias feudales¹ y al mismo tiempo contra "el capitalismo en marcha". Esta rebelión, necesariamente inadecuada puesto que no sabe contra qué se levanta, de qué medios puede disponer (pág. 123), sólo tiene éxito provisorio en la medida en que es dirigida por la burguesía, cuyos intereses fundamentales garantiza, y que ayuda a liquidar los restos de la Rusia feudal. En particular, toma de la burguesía sus medios ideológicos: esta será la aventura populista. La Rusia campesina sólo pasa a primer plano de la historia comprometida en una alianza necesariamente provisorio, sobre la base de un compromiso ciego (págs. 127-128). De allí una ideología contradictoria² (perpetuamente equilibrada entre la protesta y la renuncia) y como culminación: la fracasada revolución de 1905, de la que Lenin dice que muestra todos los rasgos de la historia en el campo, tal como acaba de llevarse a cabo. Esta colusión de las masas campesinas y de los intereses capitalistas dará a toda esta época, que sólo tiene unidad por su carácter transitorio, la función de un *intermedio*. Ya en 1905, en *La organización del partido y la literatura de partido*, Lenin escribía:

¹ "Las aspiraciones revolucionarias igualitarias de los campesinos, que luchan por la renovación completa del poder de los propietarios terratenientes, por la abolición de la gran propiedad feudal" (artículo de 1912 sobre Herzen).
² Es el período *democrático* de la historia rusa: democracia campesina y democracia burguesa. De allí la denominación compleja que se repite a menudo en Lenin: la revolución burguesa-campesina.

"La revolución no ha terminado todavía. Si el zarismo es ya incapaz de vencer a la revolución, la revolución no es aún capaz de vencer al zarismo" (pág. 86).

Este movimiento del *no todavía* al *ya*, que podría caracterizar la *estructura* campesina de este período, se encuentra en todos los momentos de la descripción de Lenin: "... la época posterior a la reforma, pero anterior a la revolución" (pág. 129). O aún: "... todos esos millones de hombres que ya odiaban a los amos de la vida actual, pero que todavía no habían llegado a la lucha consciente..." (pág. 135). (Lenin es quien subraya.)

La revolución de 1905, "la gran revolución rusa", que será una revolución campesina, conservará ese carácter intermedio y provisorio: al explicarla Lenin llega a mostrar que tiene un sentido positivo. Pero todas estas explicaciones son incompletas, pues dejan de lado un cuarto "término" que no aparecerá en persona sino al fin de este período, para tomar un carácter dominante en el período siguiente: se trata del proletariado. Lo que ocurre en Rusia desde 1861 hasta 1905, tanto en la Rusia feudal como en la Rusia burguesa y en la Rusia campesina, alcanza un sentido pleno si se sabe que en ese momento se constituye la clase obrera y su partido, productos de la dislocación del campo por el desarrollo capitalista:

"La revolución de 1905 lo confirmó totalmente: por una parte, el proletariado tomó, en tanto fuerza independiente, la dirección de la lucha revolucionaria, creando un partido socialdemócrata obrero..." (pág. 49: *A propósito de Herzen*).

"El período de 1862 a 1904 fue precisamente una época de transformación violenta en Rusia: el antiguo estado de cosas se derrumbó para siempre ante los ojos de todos, y el nivel no hacia más que ordenarse, mientras que las fuerzas sociales que trabajaban en esta transformación solamente se manifestaron por primera vez en 1905, en gran escala, en escala nacional, por una abierta acción de masa en los campos más diversos" (pág. 146).

Rusia, aparentemente feudal, se estaba transformando en la Rusia burguesa. De hecho, la revolución campesina se realizaba en una revolución obrera. 1905 marca el momento en que la clase obrera puede tomar un papel dirigente: este año marca pues el término de un período histórico, que es también el término histórico del "tolstoianismo".

Un análisis científico de este período exige tener en cuenta todos estos términos. El primer paso a dar es, por lo tanto, *identificarlos*: sobre todo no hay que confundirlos, tomar los intereses de una clase por los de otra, lo cual falsearía completamente la explicación y arrastraría la acción política en un camino erróneo. Estos cuatro términos, que corresponden a la influencia de cuatro clases diferentes, son distintos: la dificultad proviene de que adquieren, cada uno a su modo, una importancia equivalente, sin estar en el mismo plano. Puede decirse también que la función dirigente en este período es desempeñada por la aristocracia terrateniente (que aún detenta el poder), por la burguesía (que conquista en la economía el lugar determinante), por las masas campesinas (que encabezan el movimiento de protesta social), por la clase obrera (que

está organizándose). Según se ponga el acento en uno u otro de estos términos, se da una explicación diferente del período: estas diferencias son evidentes, sobre todo, en las descripciones de este período que nos ha dejado la literatura rusa. Esquemáticamente un poco podría decirse que la Rusia de Dostoiévski sigue siendo esencialmente feudal; que la de Chejov está marcada por el ascenso de la burguesía; que la de Tolstoi, como veremos, por el espíritu campesino; que la de Gorki por la "institución" del proletariado urbano. Pero es evidente que un análisis verdaderamente científico debe tener en cuenta por igual todos estos aspectos, entre los cuales, si debe establecer relaciones (separando lo esencial de lo que no lo es), no puede tomarse la libertad de elegir.

Por eso, hablar de una Rusia feudal, de una Rusia burguesa, de una Rusia campesina y de una Rusia proletaria no es más que un artificio de lenguaje. Caracterizar el período, mostrar lo que constituye su unidad, es mostrar que esos términos son inseparables, que uno no existe sin el otro: lo esencial es su relación, su combinación. No podemos conformarnos con aislar estructuras parciales: hay que mostrar cómo se organizan en una estructura de conjunto.

Existe un franco conflicto entre las masas campesinas y la aristocracia terrateniente, así como entre la clase obrera y la burguesía capitalista. Paradójicamente hay contradicción entre esos dos conflictos, porque no pueden desarrollarse aisladamente sino que, al contrario, deben apoyarse en términos intermedios. El campesinado está obligado a tomar de la burguesía sus medios de lucha, y la lucha del proletariado no puede concluir más que si llega a unirse con las masas campesinas. Estas, por su

situación histórica, son llevadas necesariamente, sin saberlo, a jugar un *juego doble*: al retomar las formas burguesas de reivindicación política se ponen objetivamente del lado de la burguesía:

"Esa masa —sobre todo el campesinado— mostró durante la revolución cuánto era su odio por el antiguo estado de cosas, con qué intensidad sentía todo el peso del régimen actual, qué grande era su irresistible deseo de desembarazarse de él y de encontrar una vida mejor" (pág. 135), 1910. "La revolución de 1905 lo confirmó totalmente: ... por otra parte, los campesinos revolucionarios (los "trudoviks" y la "Unión campesina"), que luchaban por todas las formas de abolición de la gran propiedad terrateniente, incluyendo "la sujeción del derecho de propiedad privada sobre la tierra" combatieron precisamente como patrones, como pequeños empresarios" (pág. 49, artículo sobre Herzen), 1912.

Las masas campesinas no están pues solamente en un estado de espíritu, sino sobre todo en una *situación* contradictoria: en el momento en que el conflicto se hace manifiesto se ubica contra la propiedad burguesa, mientras que su lucha contra la propiedad es también necesariamente una lucha contra el capitalismo. Lo que caracteriza la época son por lo tanto, menos los *conflictos* reales que una *colusión* fundamental, que se basa en una contradicción latente (contradicción económica, política e ideológica). La estructura global del periodo podría articularse, pues, alrededor de esta contradicción principal pero no evidente de un modo inmediato (y que tampoco es la única contradicción o la forma general de la contradicción).

Pero la culminación de este periodo, la revolución de 1905, muestra el carácter provisorio de esta estructura, y muestra también que la lucha contra el feudalismo y la lucha contra el capitalismo sólo pueden llegar a su fin si son conducidas en conjunto, con un espíritu nuevo, y según formas de organización todavía inéditas (el partido socialdemócrata que, solamente a partir de ese momento, muestra que es capaz de dirigir la lucha). Entonces, en un mismo frente, la clase obrera arrastrando consigo a las masas campesinas, podrán llevarse a cabo conjuntamente la lucha política contra el Estado feudal y la lucha económica contra la sociedad capitalista.

El estudio del tolstolismo sólo es posible sobre la base de este análisis (del que, evidentemente, sólo se proponen las grandes líneas). Estudiar la obra de Tolstoi consiste en mostrar qué relaciones mantiene con la estructura histórica determinada de este modo.

Es manifiesto que la obra de Tolstoi no contiene ese tipo de análisis: no puede confundirse lo que ella pretende enseñarnos sobre su época y lo que su análisis nos enseña efectivamente sobre ella. La relación de Tolstoi con la historia puede parecernos evidente desde el comienzo: pero no es espontánea (sino en los términos de una falsa espontaneidad). Permanece en cierto modo escondida. Esto no quiere decir, por ejemplo, que Tolstoi no haya entendido su época: nos da de ella cierta idea, que no es a priori falsa, pero que debe ser una idea parcial. Lenin dirá: "Tolstoi nos da de la historia cierto *"punto de vista"* (cf. especialmente pág. 135). Esto nos propone una primera síntesis de la *situación* del escritor. Está muy *comprometido* en el mo-

vinimiento de su época, pero comprometido de manera tal que no puede darnos de ella una visión completa. No puede: si lo hiciera ya no sería un escritor, sino que se definiría por una nueva relación con el saber y con la historia. El escritor no está para definir la estructura completa de una época: debe darnos una *imagen* de ella, una síntesis privilegiada que, en derecho, no es reemplazable por otra. Este privilegio proviene de su lugar en la sociedad, donde existe en dos formas, como individuo y como escritor. La función del escritor es, por así decirlo, la de "hacer vivir" la estructura histórica relatándola. Un punto de vista puede ser políticamente falso pero conservar cierto valor literario después de la revolución, en un artículo feliz ("Un libro de talento", 1921), Lenin mostrará, sin ironía, que puede haber buenos escritores reaccionarios. Si Tolstoi es mejor escritor que Gorki o a la inversa, esto debe surgir de motivos puramente "literarios" (este punto, muy difícil, será estudiado más adelante), pero no en la relación de la literatura con la historia: todo lo que puede decirse es que la obra de Gorki corresponde más bien al período que sigue a 1905, y por lo tanto "conviene" mejor que la de Tolstoi a los lectores de ese período. Un escritor sólo puede interesarnos si nos aporta cierto saber sobre su época ⁸ (Lenin dice, por ejemplo, que el mérito de los escritores populistas es que nos enseñan mucho sobre la vida en el campo), pero ese saber no es necesariamente el mismo que el del lector. El lugar del escritor le confiere, pues, cierto número de derechos: sobre todo el derecho al error. Ahora debemos determinar ese lugar: la estructura

⁸ Pero esa época no está determinada por una contemporaneidad mecánica.

histórica global, definida precedentemente, sólo determina en verdad la obra de Tolstoi si nos permite explicar también su punto de vista específico. El punto de vista de Tolstoi como individuo está determinado por su origen social: el conde Tolstoi representa espontáneamente, si puede decirse, la aristocracia terrateniente. Pero como escritor, es decir, como productor de una obra y de una doctrina (veremos que estos dos aspectos deben ser disociados), adquiere cierta movilidad en el interior del esquema de la sociedad: recibe un estatuto de persona desplazada. En su obra, Tolstoi inaugura una relación inédita (para él) con la historia de su tiempo, apoyándose en una ideología que no es "naturalmente" la suya: ⁴ la de las masas campesinas. Sus ideas sobre la sociedad rusa a partir de la reforma no son las de un conde propietario: Tolstoi *se ha dado* una doctrina, el "tolstoinismo", que en rigor pertenece a otra clase de la sociedad. Según Gorki, Lenin decía: "Es que antes de ese conde no había un mujik auténtico en la literatura" (pág. 212).

Ese conde con alma de mujik (entendamos: con los modos de pensamiento de un mujik, que Lenin llama todavía "el asiatismo campesino") está así, a través del *intercambio* de ideas que lo habita, en el centro del conflicto manifiesto de su época. La doctrina recibe su carácter, más que contradictorio, incompleto, de esa relación específica pero no estrictamente individual con la estructura de la sociedad. Tolstoi captó bien las características de su época, pero desde cierto ángulo, con todas las

⁴ "Por su nacimiento y su educación, Tolstoi pertenecía a la nobleza terrateniente rusa; rompió con todas las opiniones vigentes en ese medio..." (p. 133).

insuficiencias propias de su punto de vista: él ve que su tiempo es el tiempo de la perturbación, pero no puede determinar el orden que preside ese desorden. Sensible a las consecuencias del desarrollo capitalista (que cuestiona completamente los datos de la existencia del conde como del *muik*), es incapaz de caracterizar el poder de la burguesía, tanto más amenazante en su obra cuanto que se manifiesta de un modo sordo.⁵ Tolstoi está presente en la historia sobre todo por sus ausencias: el desarrollo material de las fuerzas le es completamente oscuro. El "punto de vista" está más determinado por lo que oculta que por lo que demuestra positivamente. Esas limitaciones caracterizan, por cierto, tanto a la época como a la estructura fundamental: no serviría de nada conocer la relación de fuerzas si no se supiera al mismo tiempo cómo se incluyen en esa relación las fuerzas particulares: todos esos "compromisos" contribuyen a la definición de la relación. La fragmentación de los puntos de vista, que determina una serie de relaciones parciales con el esquema general de la época, engendra las ideologías particulares: diferentes seguramente por su contenido, pero igualmente reaccionarias en su forma (la ideología del proletariado sólo tomará otro carácter a partir del momento en que se organice científicamente en el marco de la acción del par-

5 Y el destino póstumo de la obra de Tolstoi está determinado por ese defecto (en el sentido de carencia): nada impedirá a la burguesía en otro momento de su desarrollo, cuando su conflicto con el proletariado borre todos los demás, retomar por su cuenta la obra de Tolstoi para hacer de ella un arma contra la revolución proletaria. Lenin escribe sus artículos para arrancarle ese arma y para devolver la obra de Tolstoi a su público verdadero. Véase en particular, para este tema, el quinto artículo, "Los héroes de la pequeña reserva" (diciembre de 1910).

tido socialdemócrata). En síntesis, un período histórico no produce una ideología espontánea, sino una serie de ideologías determinadas por la relación global de fuerzas: cada ideología se define pues por el conjunto de presiones ejercidas sobre la clase que ella representa.

Por "un viraje en toda su concepción del mundo", Tolstoi introduce en la literatura "el punto de vista del ingenio campesino patriarcal" (pág. 133). Así, Tolstoi produjo una obra y esa obra le pertenece: para estudiarla conviene no confundirla con ninguna otra; pero esa obra se apoya en una doctrina que, fundamentalmente, pertenece a otros. Por medio de ellos la obra de Tolstoi se define históricamente:

"... Esa época que hubiera debido engendrar la doctrina de Tolstoi, no como fenómeno, individual, no como un capricho o un deseo de originalidad, sino como ideología de las condiciones de existencia en las que de hecho se encontraron millones y millones de hombres durante cierto período de tiempo" (pág. 196).

La relación de Tolstoi con la historia de su tiempo no está determinada directamente por su situación individual: pasa por el giro, por la mediación de una ideología específica, término común sobre el que puede establecerse la relación. Entre la obra de Tolstoi y el proceso histórico que ella "refleja" (podemos conservar este término provisoriamente), está la ideología de las masas campesinas. Sería pues un grave error interpretar el "tolstianismo" como una doctrina original (es lo que harán precisamente los críticos burgueses en 1910). El escritor no es sino aparentemente el autor de la ideología conte-

nida en su obra; de hecho, esta ideología se ha constituido independientemente de él. Se la *encuentra* en sus libros, así como él mismo la ha *encontrado* en la vida. La originalidad de la obra de Tolstoi deberá buscarse pues en otra parte y no en esa ideología que no tenía necesidad de él para existir: los escritores no están para fabricar ideologías.

La obra literaria deberá estudiarse pues en una doble relación: relación con la historia; relación con una ideología de esa historia. No se la puede reducir a uno ni al otro de estos términos. Efectivamente, en la obra de Tolstoi podrán encontrarse las contradicciones de su época y los defectos que implica su relación parcial (el punto de vista) con las condiciones. En este sentido puede decir Lenin: la obra de Tolstoi refleja las condiciones, algunas de las condiciones, que la vieron nacer. Por eso Lenin puede llamar a Tolstoi: "espejo de la revolución rusa".

Pero con este título el análisis no hace más que comenzar. La obra de Tolstoi, según vimos, no puede *reducirse* a la ideología que contiene: debe haber en ella otra cosa.⁶ Junto a la doctrina hay que determinar pues otro término, sin el cual la obra no podría existir como relación: confundir esos dos términos es precisamente el procedimiento ensegue-

⁶ Esa reducción sólo es legítima en *circunstancias* particulares. Como lo subraya Lenin, Herzen tiene razón al escribir: "En un pueblo privado de libertad política, la literatura es la única tribuna desde la cual se pueden escuchar los gritos de su indignación y su conciencia." (*Obras completas*, VI).

Entonces la literatura *reemplaza* a la expresión ideológica: pero esa utilización, perfectamente justa, deja pendiente el problema de la definición de la literatura.

cedor de la crítica burguesa. La ideología no aparece en el libro sino porque se la confronta con meritos estrictamente literarios: hay que plantear por lo tanto el problema del *pasaje a la forma*, que no es una traducción mecánica (por otra parte, para traducir, hay que disponer de entrada de *dos* lenguas: sin esto se podría aplicarlas una sobre otra). Hacer novelas (por ejemplo) con ideología implica cierta idea de lo que es una novela, definida con normas que no sean ideológicas (la crítica burguesa, también y sobre todo, cuando pone en primer plano la idea de la literatura pura, del arte por el arte, utiliza precisamente normas ideológicas; y cuando se ocupa de literatura "comprometida" es para operar una reducción análoga a la ideología). Si una ideología es siempre en cierto aspecto, como acabamos de verlo, incompleta, quizá las formas literarias tienen, a su manera, con qué *completarla*. La obra literaria sólo puede dissociarse artificialmente de su contenido ideológico: éste es el primer punto de la demostración de Lenin; pero esto implica que es posible en cierto modo distinguir una del otro. Lenin nos da una idea de esta distinción cuando dice, a propósito de Gleb Uspensky: "Con su conocimiento perfecto del campesinado (entendamos: de los problemas campesinos y del espíritu campesino) y su gran talento de artista que penetraba hasta el fondo de las cosas" (pág. 77). Esta idea del "gran talento de artista" es lo que ahora hay que aclarar.

Pero la distinción, cuya necesidad se impone así, sigue siendo confusa. La obra detentaría su contenido ideológico no solamente a partir de un punto de vista ideológico, sino por el trabajo de una forma específica: esta forma, que es el "talento" del

escritor, y que permite separar los "buenos" escritores de los menos "buenos" y de los malos, consiste en cierta manera de "percibir" el proceso histórico y las motivaciones ideológicas. Se dirá: el gran escritor es aquél que nos propone una "percepción" aguda de la realidad. Pero esta noción de "percepción" plantea muchos problemas: evidentemente no se la puede confundir con la de saber teórico; lo que el escritor sabe de la realidad no se confunde con la explicación científica que el partido marxista dará de esa realidad, precisamente porque el escritor utiliza medios que le son propios. Podría decirse que el saber del escritor es un saber implícito, que ignora su alcance y sus razones: pero entonces no se trata de un saber, si es cierto que éste no puede reconstituirse a partir de sus huellas. Tampoco puede decirse que se trata de un saber ideológico (aprehendido y transmitido por medio de una ideología), si es cierto que la literatura debe definirse independientemente de la ideología con la cual *debate*. Aun cuando la "percepción" literaria pueda definirse como el *andlogo* de un saber, como cierta *manera* de saber, habría que poder decir a qué se refiere ese saber: ¿a una captación ideológica de la realidad o a la realidad misma? En el primer caso la literatura sólo tendría una función de información (transmite materiales ideológicos); en el segundo caso no sería más que un receptáculo de datos materiales. Cuando trata, por ejemplo, de saber cómo podría utilizarse la obra del populista Engelhardt ("pintor de la vida rural"), Lenin dice (pág. 78) que hay que distinguir cuidadosamente en ella: la doctrina (cierto modo de ver las cosas, de interpretarlas) y los datos (elementos de realidad, reproducidos por una

observación aguda); y como la doctrina es inadecuada a los datos, la estructura de la obra es contradictoria. La función de la literatura como tal, lo que queda de la obra si se omite todo lo que, en ella, está tomado de la ideología, ¿sería acaso producir observaciones, diferentes de la doctrina, que posean el privilegio de constituir los elementos de un verdadero saber?

"El tomar como base de los juicios sobre el campo los datos y las observaciones aportadas por Engelhardt... sería no solamente interesante e instructivo, sino que constituiría un procedimiento legítimo para un investigador en economía. Si los hombres de ciencia confían en el material de las investigaciones, en las respuestas y testimonios de gran cantidad de propietarios muchas veces parciales, pero competentes, que no han elaborado una concepción que se sostenga, que no fundamentan sus opiniones en nada sólido, ¿por qué no confiar en las observaciones reunidas durante once años por un hombre dotado de un notable espíritu de observación, de una sinceridad absoluta, de un hombre que estudió perfectamente eso de lo cual habla?" (Nota de la página 78).

Al hacer esta sugerencia, que fundamenta la utilización científica de los textos literarios, Lenin sustituye al escritor por el observador científico que puede encontrarse en él. El libro sólo existe, entonces, como transparencia, y los medios propiamente literarios de su confección serían un "buen sentido notable", "una manera simple y directa de caracterizar la realidad" y, como lo dice más ade-

lante, de "desnudarla despiadadamente" (pág. 78-9). El escritor "de talento" es un "observador despiadado"; esta noción debe detenernos; una observación, para ser verdadera, no necesita ser despiadada: no se entiende cómo esa observación directa podría, sin ser transformada, servir de objeto para un saber teórico; no se entiende tampoco cómo se podría *brindar* esa observación en el libro.

Si el libro ofreciera elementos directamente utilizables para una información científica, es porque en él se encontrarían ciertos datos espontáneos que corresponderían inmediatamente a lo real. Así se resolvería fácilmente el problema planteado por la carta a Gorki de 1908: ¿cómo puede ser "justa" una obra literaria a partir de una doctrina falsa? Porque la censura de la doctrina deja pasar algunos recuerdos reales, con los cuales se debate. Así se comprende que pueda existir un realismo reaccionario (cf. pág. 183 y sigs. a propósito de Averchenko): los sueños ideológicos siguen siendo visitados por la realidad que quisieran destruir. Pero esta idea de una reproducción mecánica de la realidad es ambigua: toda la teoría del saber que Lenin elabora en otras partes la cuestiona. La idea de una presencia fantasmal de lo real en el libro (el libro obsesionado por lo real) tiene el carácter fantástico de una ilusión.

El libro no puede acceder directamente a la realidad histórica: entre ésta y aquél se interponen una serie de pantallas o de intermediarios. Hemos visto que la ideología (*una* ideología) aportaba una primera mediación; vimos también que entre la ideología y el libro se instauraba una nueva relación: sería absurdo, y puramente tautológico, decir que esa relación se funda en la presencia de elementos

de realidad. El libro no es un reflejo directo de lo real y por lo tanto no existe un espontaneísmo de la significación (más adelante desarrollaremos con detalle este punto); aparece con motivo de una doble serie dialéctica:

- | | | |
|-----------------------|---|-----|
| 1 — proceso histórico | } | (1) |
| 2 — ideología | | |
| 3 — ideología | } | (2) |
| 4 — ? | | |

Ahora tratemos de identificar el cuarto término (preguntándonos por lo que hay de específicamente literario en el libro): no sirve de nada confundirlo con el primero para resolver la cuestión.

Es decir que el análisis de una obra literaria no puede conformarse con los conceptos científicos que sirven para describir el proceso histórico, ni tampoco con conceptos ideológicos. Requiere nuevos conceptos que permitan explicar lo que hay de literario en el libro. Sobre este punto Lenin parece más inerte y pobre precisamente de conceptos (pero no nos inquietemos, la crítica burguesa es aún más pobre que él: precisamente sólo dispone de conceptos ideológicos). Cuando quiere caracterizar esa mirada específica, despiadada, que el escritor dirige a la realidad histórica y a la ideología, Lenin dice: es un artista de gran talento, un pintor incomparable, supo brindar con gran nitidez...; así lo hace a propósito del libro de John Reed: "Brinda un cuadro exacto y extraordinariamente vivo..."

(pág. 182). "Porque Tolstoi es un gran escritor" supo más que otro... Nos encontramos en el mismo punto que cuando Engels escribía:

"Una novela de tendencia socialista cumple perfectamente su misión cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de las relaciones, quebranta el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, aun cuando el autor no indique las soluciones, aun cuando, llegado el caso, no tome partido abiertamente". (*Sobre la literatura y el arte*, pág. 314).

El escritor *encarna, expresa, traduce, refleja, brinda*...: todos estos términos, inadecuados en diferente medida, son los que nos plantean, ahora, problemas. No es seguro que este problema sea diferente del anterior.

La imagen en el espejo

Hay que retomar completamente el análisis de estos textos críticos desde un punto de vista nuevo: por ahora disponemos de una explicación completa a su modo, de la obra de Tolstoi; completa en los límites de su insuficiencia. Sabemos lo que iremos a buscar en la obra de Tolstoi: su relación con la historia; pero no sabemos *cómo* puede llevarse a cabo ese estudio ni *sobre qué* se aplica prácticamente. Es como si en la interpretación que se acaba de proponer se hubiera eliminado la obra en beneficio de su contenido: se ha explicado todo,

salvo los libros de Tolstoi y su naturaleza propia. No es lo mismo saber lo que hay en la obra de Tolstoi que saber de qué está hecha.

Hay que delimitar, pues, lo que en la empresa de Lenin permite explicar el *trabajo del escritor*. Esta nueva descripción está, evidentemente, separada de la primera por razones de comodidad: pero de hecho se mezcla con ella. Los artículos sobre Tolstoi introducen cierto número de conceptos importantes que, elucidados y justificados, podrían ser los conceptos básicos de una crítica científica. El problema consiste en que Lenin utiliza esos conceptos pero no plantea el problema de su justificación teórica; los *práctica* con una gran seguridad, pero sin vincularlos con una teoría de la literatura, como lo hará, al contrario, con los conceptos de la crítica científica (*Materialismo y empiriocriticismo*). Aparecidos en el campo de la teoría política (vimos que los artículos de Lenin son esencialmente políticos), esos conceptos de crítica literaria pueden estudiarse, sin embargo, fuera del campo de su utilización política. Aun cuando, en circunstancias determinadas, la práctica fuera justa como para ser extendida a otras circunstancias, es necesario que pase por la mediación de la teoría. Esta mediación es la que hay que tratar de establecer ahora.

Los conceptos críticos en los que se cristalizó esencialmente la eficacia de estos artículos son los de *espejo, reflejo y expresión*. Lenin nos dice, y esta es su definición de la literatura: la obra es un espejo. La proposición recuerda inmediatamente cierto espejo desplazado que sirve de alegoría ritual para designar una literatura realista. Pero la palabra espejo, para Lenin, remite a un concepto y no a una imagen. Entonces debe rodearse, por lo menos, de

una definición. En efecto, pronto surge una precisión que dice que la "cosa" no está allí por sí misma: "No se puede, sin embargo. Llamar espejo de un fenómeno a eso que, con toda evidencia, no lo refleja de manera exacta" (pág. 121). El espejo es, pues, espejo sólo en apariencia: por lo menos refleja de una manera que únicamente le pertenece a él. No se trata pues de cualquier superficie de reflejo, donde cualquier cosa, en el gesto de un reflejo, llegue a reproducirse directamente. Lenin piensa no tanto en la idea fácil de una deformación, sino en la de una fragmentación de la imagen. ¿El espejo sería un espejo roto?

En efecto, la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es parcial: el espejo opera una elección, selección, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece. Esta elección no se opera al azar; es característica y debe ayudarnos, pues, a conocer la naturaleza del espejo. Ya conocemos las razones de esa elección: por su relación personal e ideológica con la historia de su tiempo, Tolstoi sólo puede tener de ella una visión incompleta. En particular, sabemos que es incapaz de captarla como *fase revolucionaria*: no es, pues, porque refleja la revolución, que merece llamarse espejo de la revolución. Si la obra es un espejo, no lo es ciertamente en virtud de una relación manifiesta con el período "reflejado". Tolstoi "no lo ha comprendido *manifiestamente*", y se ha "desviado de él *manifiestamente*" (pág. 121). Lo que se verá en el espejo de la obra no es exactamente lo que Tolstoi, él mismo y como representante ideológico, ha visto. La imagen de la historia en el espejo no será pues un reflejo en el sentido estricto de una reproducción. Sabemos, por otra parte, que esa re-

producción es imposible. El hecho de que la época sea reconocible en sí misma a través de la obra de Tolstoi no prueba que Tolstoi la haya conocido realmente. Tolstoi se encuentra, por lo tanto, en la misma relación con su espejo (por lo menos en una relación análoga) que ciertos obreros de la revolución con su época: participaron en la revolución de un modo inmediato, y su función pudo ser eficaz, pero sin que conocieran su alcance ni sus razones.

Esto se explica, ante todo, por el hecho de que la revolución es un fenómeno *complejo*: no hay un conflicto simple, sino una lucha definida por la multiplicidad de sus determinaciones (véase el análisis precedente); el proceso histórico se desarrolla a la vez en muchos planos y se traba de diversas maneras. Es posible, pues, participar en él por una sola de sus *partes*, permaneciendo inmediatamente extranjero al resto (pero esta condición de extranjero es, como veremos, puramente aparente). En la "gran revolución" hay un elemento campesino que hasta es el más manifiesto. Mediante ese elemento Tolstoi y su obra se sitúan en la historia: "Tolstoi debió reflejar *por lo menos algunos* de los aspectos esenciales de la revolución" (pág. 121). Pero se trata precisamente de un elemento: la relación inmediata es necesariamente incompleta no solamente por su contenido sino en su forma misma. Todos aquellos que han ocupado un lugar en esa revolución, ¿y quién no ha ocupado un lugar?, han entrado en una relación inmediata con uno, por lo menos, de los elementos de la situación; pero esa relación sólo en apariencia era inmediata; de hecho, estaba necesariamente determinada por el conjunto de la situación. Las nociones de *elemento de la si-*

tuación, de parte tomada en la situación, serían por lo tanto engañadoras si nos conducen a un análisis *mecánico*. El elemento de reflejo, que se da como inmediatamente fiel, depende de hecho, puesto que está determinado por su lugar en la estructura compleja, de todas las influencias que se ejercen sobre él, no solamente a corto sino a largo plazo. Su presencia positiva importa menos, entonces, que el hecho de que está como ahuecado desde el exterior, porque su inserción supone el pasaje por todas las condiciones que lo suscitaron indirectamente. Quizá la obra sea un espejo precisamente porque registra el reflejo como un reflejo parcial, porque refleja una realidad incompleta, puesto que la capta sólo a nivel de sus elementos, y su privilegio consistiría en que, para lograrlo, no necesita pasar efectivamente por el conjunto de las condiciones: solamente *muestra* su necesidad, que puede leerse en ella. A la crítica científica corresponde realizar esa lectura. Si el espejo puede hacernos ver eso, es porque no está allí para reproducir mecánicamente imágenes, necesariamente ciegas (y que solamente merecen ser denunciadas), ni para desempeñar la función de un instrumento de conocimiento (el conocimiento tiene sus instrumentos, que le son suficientes): es un *revelador* irremplazable. La función de la crítica es, entonces, la de ayudarnos a descifrar las imágenes en el espejo.

Por lo tanto el secreto del espejo debe buscarse en la forma del reflejo, tal como aparece en el espejo: cómo hace para mostrar, a falta de demostraciones, la realidad histórica de manera tal que sin denunciar sus zonas de ceguera las haga visibles?

El concepto de espejo adquiere, pues, un sentido nuevo si se lo completa con la idea de análisis (que

64

define el carácter parcial del reflejo). Pero esta idea de análisis es, en sí misma, ambigua, porque tiende a representar la realidad como el producto mecánico de un montaje. Hay que interpretarla de tal modo que no disipe la complejidad real. De hecho, no es suficiente con decir que a través del espejo la realidad aparece en su fragmentación: la imagen misma dada por el espejo está fragmentada. Por su propia complejidad la imagen evoca las estratificaciones reales. La obra de Tolstoi no es una obra homogénea: no tiene la continuidad, la limpieza, el carácter insecionable que nos sugiere la *imagen* del reflejo; no es de una sola pieza. Percibirla de este modo sería *idealizarla*, negarse a comprenderla, que es lo que hace la crítica liberal y burguesa (pág. 147). Encontramos la idea de que el espejo no es una *simple* superficie que refleja: la obra misma de Tolstoi está compuesta de elementos. Y, del mismo modo que, según Freud, para interpretar el sueño hay que descomponerlo previamente en sus elementos constituyentes, Lenin nos dice que la obra literaria sólo puede estudiarse de esta manera, no desde el punto de vista de una ilustración totalidad, sino en su división necesaria y real. Para reconocerse en la obra de Tolstoi como en un espejo, el revolucionario debe cuidarse, pues, de las traiciones de la crítica reaccionaria y de la crítica liberal. Es necesario que sepa reconocer en la obra de Tolstoi lo que es espejo en lugar de tratar de retomarla toda entera a cuenta suya; lo cual nunca es sino una profesión de fe política o ideológica, para la que la obra literaria sirve solamente de pretexto. Así como no es un reflejo global, la obra de Tolstoi tampoco es un reflejo elemental,

65

simple y completo en su figura particular. Frente a la complejidad del proceso histórico, hay que saber erigir la *complejidad del libro*.

"No es en metal, ni en un bloque, ni sin aleación que se modeló la gran figura de Tolstoi. Y todos esos admiradores burgueses "honraron su memoria poniéndose de pie" no precisamente porque era "de una sola pieza" sino precisamente porque no lo era" (pág. 141).

Los juicios burgueses sobre Tolstoi no son, en efecto, resultado de la incomprensión o de la ignorancia. Se trata de un desprecio significativo. La lectura burguesa de la obra de Tolstoi es uno de los productos de esta obra; es un indicio que nos permite, desde el comienzo, apreciar su desequilibrio. Lo primero que hay que hacer es, pues, distinguir cuidadosamente en la obra de Tolstoi la doble herencia, la que hay que rechazar y la que hay que mostrar, entre las cuales no hay síntesis posible (cf. pág. 137). "Lo que, en Tolstoi, expresa sus prejuicios y no su razón, lo que en él pertenece al pasado y no al porvenir" y "en su herencia, lo que no se hundió en el pasado, lo que pertenece al porvenir". "El proletariado ruso recoge y estudia esa herencia" (págs. 130 y 131). Todo esto es, en sí mismo, revelador. En 1910 parece que Tolstoi ha legado al mismo tiempo una herencia burguesa y una herencia proletaria; pero, por lo que ya sabemos, Tolstoi no es un escritor burgués ni un escritor proletario sino un escritor campesino. A través de la multiplicidad de sus posibles usos, su obra aparece como *descentrada*, despojada de sus caracteres propios; sólo mantiene consigo misma una relación que se

sustrae. Esta división en el interior de la obra es, asimismo, la que marca en ella la presencia, como enclavada, de la ideología:

"Esta transformación rápida, penosa, violenta de todos los antiguos fundamentos de la antigua Rusia es la que se ha reflejado en las obras del artista Tolstoi y en las concepciones del pensador Tolstoi" (pág. 133).

"Al estudiar las obras de arte de León Tolstoi la clase obrera aprende a conocer mejor a sus enemigos, mientras que al ver con claridad la doctrina de Tolstoi el pueblo ruso entero deberá comprender en qué consistió su propia debilidad que le impidió llevar hasta el fin la obra de su liberación" (pág. 135).

Ya sabemos que no había que confundir la obra de Tolstoi, en tanto obra literaria, con la ideología tolstoiiana que no le pertenece sino que surgió de bases totalmente diferentes; pero esta indicación adquiere un sentido nuevo: en el interior de la obra se instituye, entre ella misma y su contenido ideológico, una relación de cuestionamiento y no ya solamente de contigüidad. Así, en el hecho de que se dirige a la vez a públicos diferentes (acabamos de ver un nuevo ejemplo: la obra literaria pertenece a la clase obrera cuando la doctrina es un medio de comprensión para el pueblo ruso entero, pág. 135), encontramos siempre la misma idea: la obra literaria es, en profundidad, asimétrica. En ella hay muchos espejos, y las imágenes que proponen no se prolongan entre sí. El libro, en su multiplicidad luminosa, remite a más de una luz.

La dificultad consiste en no interpretar esa multiplicidad, por ejemplo, otorgando a la obra un carácter equívoco. Vayamos ya al ejemplo esencial; Lenin escribe en su primer artículo (en 1908):

“Por eso hay que juzgar las contradicciones de las opiniones de Tolstoi, no desde el punto de vista del movimiento obrero contemporáneo y del socialismo contemporáneo (ese juicio es, por cierto, necesario, pero no basta), sino desde el punto de vista de la protesta contra el avance del capitalismo, contra la ruina de las masas despojadas de sus tierras, protesta que debía provenir del patriarcal campo ruso” (pág. 123).

Dos años más tarde, en su segundo artículo, escribe:

“Por eso sólo es posible formular un juicio exacto sobre Tolstoi situándose en el punto de vista de la clase que, por su función política y su lucha en ocasión del primer ajuste de sus contradicciones, durante la revolución, demostró su vocación de jefe en el combate por la libertad del pueblo y por la liberación de las masas explotadas, demostró su adhesión indefectible a la causa de la democracia y sus capacidades de lucha contra la estrechez y la inconsecuencia de la democracia burguesa (incluyendo a la democracia campesina); ese juicio sólo es posible desde el punto de vista del proletariado socialdemócrata” (página 129).

La oposición es manifiesta hasta el punto de parecer molesta a primera vista: Lenin nos propone, de hecho, formular sobre Tolstoi “dos juicios exac-

tos”, uno que se apoya en el mismo punto de vista por el cual se define la mirada de Tolstoi, el otro que, negando a la obra su falsa interioridad, la exhibe mediante una confrontación decisiva. No hay nada que nos permita elegir entre estas dos empresas que finalmente sólo se oponen mediante su equivalencia, su relación necesaria. Tolstoi se anuncia ante nosotros como escritor precisamente por ese poder que tiene la obra de operar en sí una variación precisa: precisa, porque se sustrae a toda actuación de ambigüedad. El deslizamiento de los puntos de vista en el interior de la obra de Tolstoi no es “o bien, o bien”, “no se sabe cómo”, sino *los dos a la vez*, situados exactamente en el interior de su conflicto. Una vez más, encontramos la idea de una doble lectura, pero esta vez en un sentido más fuerte: puesto que se trata de dos lecturas *exactas*. Entonces la exactitud resulta quizá de su encuentro. Por eso la verdad de la obra de Tolstoi —y debe haber en ella alguna cosa verdadera, alguna cosa sobre la cual se pueda saber la verdad— debe buscarse en la presencia de un conflicto: más precisamente, diremos que el contenido de la obra de Tolstoi tiene algo que ver con la contradicción. En efecto, Lenin dice: la obra de Tolstoi es grande porque refleja las contradicciones de la época. ¿Quiere decir que refleja términos por término los elementos de la contradicción, produciendo o reproduciendo así una imagen de la contradicción? Responder de este modo sería negar la obra de Tolstoi en tanto obra, sustraerla en provecho de una explicación muy directamente satisfactoria: es evidente que las contradicciones de la época son, y deben seguir siendo, exteriores a la obra, porque son de otra naturaleza. Si en la obra hay contradicción,

debe tratarse pues de otro tipo de contradicción, que obedece a las leyes de una transposición más sutil.

La pregunta de la crítica, tal como la formula Lenin, se enuncia del siguiente modo: ¿qué se ve en el espejo? La respuesta dice: el objeto en el espejo tiene algo que ver con la contradicción. Ocorre pues, una vez más que el espejo no refleja las cosas, en cuyo caso la relación entre el reflejo y su objeto se elaboraría término por término, mecánicamente. La imagen del espejo es engañadora: el espejo nos hace captar únicamente las relaciones de contradicción. Mediante imágenes contradictorias el espejo representa, evoca las contradicciones históricas del periodo, lo cual Lenin llama también "los defectos y las debilidades de nuestra revolución". El mecanismo del espejo funciona, pues, de este modo:

contradicciones del libro defectos históricos
↑
reflejo en el espejo

Falta identificar estos términos, es decir de qué contradicciones se trata. Determinar las contradicciones reales de un periodo histórico plantea otros problemas, de los que no nos ocuparemos aquí. ¿Pero cuáles pueden ser las contradicciones en la obra de Tolstoi, y qué relación mantienen con las contradicciones reales?

Lenin dedica todo el tercer párrafo de su primer artículo (pág. 122) a enumerar las contradicciones en la obra de Tolstoi (aquí tomamos la palabra obra en su sentido más amplio: todo lo que Tolstoi ha hecho, es decir, tanto sus libros como su doctrina y su influencia):

70

(1) artista genial
protesta } propietario terrateniente
que pasa por un inocente de
pueblo abstención (en todas
sus formas)

(2) crítica
realismo } no violencia
predicación

La primera contradicción pone en relación a la obra de Tolstoi, en tanto se define a partir de criterios estéticos, con la situación real de Tolstoi, en tanto define al sujeto de sus relatos (¿quién hablar?). Pero ese segundo término de la contradicción es, a su vez, contradictorio, puesto que supone el conflicto entre la situación natural de Tolstoi (su relación por su nacimiento con la historia) y su situación ideológica (que le permite desplazar su relación con la historia); de este conflicto depende la producción del libro; puesto que Tolstoi no tiene otra razón para cambiar su relación con la historia que la de llegar a ser un escritor, y puesto que su predicación sigue siendo esencialmente una predicación por el libro. La primera contradicción se sitúa, pues, entre el libro mismo y las condiciones (contradictorias) de su producción. La segunda contradicción, que sigue siendo la misma —enunciada de tres modos diferentes— define el contenido mismo de la obra. La contradicción ataca al libro desde el interior y desde el exterior.

Esas contradicciones son "chillonas", es decir, son lo suficientemente aparentes como para no construir en la obra la arquitectura de un secreto. Sin em-

71

bargo no son manifiestas: la obra de Tolstoi nos habla de ellas sin decir las. Están en la obra, pero como uno de sus contenidos explícitos; en estas condiciones están presentes solamente *algunas* contradicciones reales (por ejemplo: la contradicción entre la violencia política y la comedia de la justicia, denunciada por Tolstoi). Las contradicciones estructuran el conjunto de la obra constituyéndola sobre el modelo de una disparidad fundamental.⁷

Esas contradicciones definen la obra de Tolstoi, puesto que le dan al mismo tiempo sus límites y su sentido, y ese sentido sólo se concibe a partir de los límites. Los límites: Tolstoi no podía tener un *conocimiento completo* del proceso histórico (y como su conocimiento es incompleto, se trata de otra cosa que de un conocimiento). El sentido: esos límites son necesarios si es cierto que "las contradicciones no son efecto del azar" (pág. 123). Ese sentido definido por sus límites, ese contenido que se determina desde el exterior, permiten decir que la obra de Tolstoi es *expresiva*, que se define por su relación con otra cosa que ella misma. Reencontramos, en forma inversa, algo que ya conocíamos: vimos que la obra sólo puede incluir una ideología, que por sí misma no le pertenece, si la instala en una relación de diferencia consigo misma; vemos ahora que la obra sólo puede existir si introduce en sí este término extraño que hace estallar en ella la contradicción.

"Expresión de condiciones contradictorias", la obra debe pues, independientemente de su realidad parcelaria (se dispersa en la multiplicidad de sus tér-

⁷ La imagen en el espejo podría sustituirse quizá por "la imagen en el tapiz", ilustrada por la célebre novela corta de Henry James.

minos, términos distintos o por lo menos analizables), "reflejar" el conjunto de las contradicciones que define la situación histórica como defecto. Ese conjunto no se confunde con tal o cual contradicción particular (por ejemplo, con alguna que Tolstoi describe directamente), ni con una contradicción simple, general, que resultaría del producto de todas las otras. La obra tiene el privilegio, pues, de dar a su manera *una visión completa* de la complejidad histórica: su punto de vista es completamente significativo. Vimos precedentemente que la obra se definía como tal por lo que le faltaba, por su carácter incompleto. Decimos ahora que la obra es completa, es decir, que es suficiente para su sentido. Estas dos afirmaciones no se anulan; al contrario, se prolongan: la obra no está en defecto en relación con otra obra donde se llenarían las carencias, se corregirían las insuficiencias; más bien son esas ausencias las que, en lugar de reducirla, la hacen existir tal que no podría ser de otro modo: irremplazable. El espejo es expresivo tanto por lo que no refleja como por lo que refleja. La ausencia de ciertos reflejos, o expresión, es el objeto verdadero de la crítica. El espejo es, en ciertos aspectos, un espejo ciego: pero es espejo también por ser ciego.

En razón de las condiciones contradictorias en las que se produce, la obra literaria es a la vez (y esta conjunción es la que nos importa) reflejo y ausencia de reflejo: por esto ella misma es contradictoria. No hay que decir, pues, que las contradicciones de la obra son el reflejo de las contradicciones históricas, sino más bien las consecuencias de la ausencia de ese reflejo; una vez más vemos que entre el objeto y su "imagen" no puede haber correspondencia me-

cánica. Expresión que no quiere decir reproducción directa (ni aun conocimiento), sino figuración indirecta suscitada por los defectos de la reproducción. Así, la obra tiene un sentido que se basta a sí mismo y por lo tanto no necesita ser completo; ese sentido resulta de la organización, en el interior de la obra, de reflejos parciales y de cierta imposibilidad de reflejar. La función de la crítica es ju-
marrlo

El concepto de expresión es pues mucho menos ambiguo que el de reflejo, puesto que permite definir la estructura de conjunto de la obra: un contraste que se basa en una ausencia. La contradicción, o defecto, *Lena* la obra de Tolstoi; diseña su arquitectura general. La dialéctica en *el libro* (recuérdese la idea de Brecht de una "dialéctica sobre el teatro") nace de la relación dialéctica entre el libro y la dialéctica real (el proceso de la historia). El debate mismo (contraste, conflicto), tal como aparece en el libro, es uno de los términos del debate real. Por eso las contradicciones en el libro no pueden ser las de la realidad; son su producto, al término de un proceso dialéctico de elaboración, que hace intervenir los medios propios de la literatura. Tolstoi es el *intérprete* de las contradicciones históricas. El intérprete es aquel que está en el centro de una relación de intercambio; por su obra, Tolstoi pone a nuestra disposición la historia misma, pero para hacer esto se pone (o está puesto: es lo mismo) en el interior del debate histórico. Situado así en el centro del intercambio, explora los caminos de una economía inédita.

Falta comprender cómo se opera esta "interpretación", es decir, conocer los términos de la dialéctica en el libro. ¿Entre qué y qué la obra de Tolstoi

exhibe la contradicción? A esta pregunta se ofrecen muchas respuestas: entre la ideología (como dependiente) y la obra (definida por su relación con la literatura); entre las preguntas, planteadas realmente, y las respuestas, dadas idealmente; entre los datos y la observación que los restituye. Pero todas estas respuestas se reducen paradójicamente a una sola: cuando Lenin habla de las contradicciones en la obra de Tolstoi, piensa siempre en las contradicciones de la ideología.

"Las contradicciones en las ideas de Tolstoi son un verdadero espejo de las condiciones contradictorias en las que se desarrolló la actividad histórica del campesinado durante nuestra revolución" (pág. 124).

Al mismo tiempo que instala en él un contenido ideológico, el libro presenta su contradicción: ese contenido sólo existe envuelto en la forma de un cuestionamiento. Se comprende entonces que haya al mismo tiempo contradicción en "las ideas" y contradicciones entre las ideas y el libro que las presenta.

Casi no es necesario insistir en las contradicciones de las ideas, cuya línea es muy simple. Esencialmente, se trata de la conjunción y del contraste entre la protesta vehemente y una actitud hecha de absolución y el olvido. Sabemos que esta duplicidad no pertenece propiamente a Tolstoi, sino que la exhiben "millones y millones de personas", las masas campesinas:

... Tolstoi se sitúa en el punto de vista del ingenuo campesino patriarcal, traspone la psicología de ese campesino a su crítica, a su doctrina. Si la crítica de Tolstoi se distingue por tanta fuerza de sentimiento, por tanta pasión, si es tan persuasiva, fresca, sincera, intrépida en su deseo 'de ir hasta la raíz', de encontrar la causa verdadera de las desgracias de las masas, es porque esa crítica refleja efectivamente un cambio en las opiniones de millones de campesinos que, liberados de la servidumbre, acaban de acceder a la libertad, y que se dan cuenta de que esta libertad significa nuevos horrores, la ruina, la muerte por hambre, la vida sin abrigo entre los vivillos de la ciudad... Tolstoi refleja su estado de espíritu con una fidelidad tal que introduce en sus enseñanzas su misma ingenuidad, su alejamiento de la política, su misticismo, el deseo de huir del mundo, la 'no resistencia al mal', las maldiciones impotentes dirigidas al capitalismo y al 'poder del dinero'. La protesta de millones de campesinos y su desesperación es lo que se ha fundido en la doctrina de Tolstoi" (pág. 134).

El espejo refleja, pues, término por término, los elementos del estado de espíritu campesino. A través de esa imagen, esos términos aparecen como contradictorios. Queda por saber qué sentido tiene hablar de contradicciones ideológicas, y en qué condiciones es lícito hacerlo.

Si nos preguntamos sobre la naturaleza de la ideología en general⁸ se hace evidente enseguida que

⁸ Para esa investigación, véase Louis Althusser, "Marxismo y humanismo", en *La revolución teórica de Marx*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1968.

no puede haber allí contradicción ideológica, salvo, por supuesto, si se pone a la ideología en contradicción consigo misma, si *se le produce* la contradicción, en el marco, también ideológico, de un diálogo. Por definición, una ideología sabe responder en un debate contradictorio (puesto que está hecha para eso); está allí precisamente para borrar toda huella de contradicción. Así, una ideología en tanto tal sólo se derrumba ante los problemas reales; pero para esto es necesario que ella no pueda entenderlos, es decir, que no sepa traducirlos a su lenguaje. En la medida en que la ideología es la resolución falsa de un debate verdadero, es siempre adecuada a sí misma *como respuesta*. Evidentemente lo esencial es que nunca pueda responder a la pregunta. Es completa en el sentido en que logra prolongar constantemente su carácter inacabado; de este modo, está siempre, también, en falta, acosada por ese peligro fundamental que nunca podrá examinar en sí mismo: la *pérdida de realidad*. Una ideología sólo es fiel a sí misma en la medida en que resulta inadecuada para la pregunta que al mismo tiempo le sirve de fundamento y de pretexto. La debilidad esencial de una ideología es que nunca podrá reconocer por sí misma sus límites reales: en rigor, será capaz de aprenderlos en otra parte, en el movimiento de una crítica radical, no por una denuncia superficial de su contenido; la crítica de la ideología es reemplazada entonces por una *crítica de lo ideológico*.

Hay que decir pues que una ideología, más que alienada o contradictoria, está prisionera. ¿Pero prisionera de qué? Si se responde: prisionera de sí misma, se recae en las ilusiones, la falsa contradicción. Hay que decir pues que es prisionera de sus

límites, lo cual no es lo mismo ni tampoco es evidente. Está encerrada, y su defecto es hacerse pasar por ilimitada (es decir, que tiene respuesta para todo) en el interior de sus límites. Por eso una ideología no puede constituir un sistema, lo que sería la condición de la contradicción (sólo puede haber contradicción *en el interior* de un sistema estructurado: de otro modo hay únicamente oposición); es una falsa totalidad porque no se ha dado sus límites, porque es incapaz de reflexionar la limitación de sus límites. *Los ha recibido*, pero no existe más que para olvidar esa donación inicial. Esos límites impuestos que permanecen, permanentemente y definitivamente latentes, se encuentran en el origen de la discordancia que estructura toda ideología: entre su apertura explícita y su cierre implícito.

Así, el trasfondo ideológico, que otorga a todas las formas de expresión, a todas las manifestaciones ideológicas su soporte real, es radicalmente silencioso, reticente; se diría: inconsciente. Pero hay que insistir. Este inconsciente no es un conocimiento silencioso, sino el desconocimiento completo de sí mismo. Si se calla, es respecto de eso: sobre lo cual no tiene nada que decir. Se debe conservar toda la ambigüedad de la expresión "trasfondo ideológico": ella remite a ese horizonte ideológico, inagotable, que sólo guarda reserva en lo que nunca termina de ser narrado, pero también a ese vacío sobre el que se construye la ideología misma y que le da su estatuto. Mundo construido alrededor de un gran sol ausente, una ideología está hecha de eso de lo que no habla; existe porque hay cosas de las que no hay que hablar. En este sentido Lenin puede decir que *los silencios de Tolstói son elocuentes*.

En el límite, cuando se interroga una ideología, cuando se le presenta un *interrogatorio*, se puede comprobar la existencia de sus límites porque se los encuentra como un obstáculo imposible de franquear; están allí pero no se los puede hacer hablar. Para saber lo que quiere decir una ideología, para *expresar su sentido*, hay que salir, por lo tanto, de la ideología; atacarla desde el exterior, en el esfuerzo por dar forma a lo informe; lo cual no significa que se la describa: no es en sus respuestas donde se encontrará un signo de debilidad —siempre podrán organizarse en un encadenamiento en sí mismo irreprochable—, sino en las preguntas que quedan sin respuesta.

Por lo tanto, cuando Lenin nos dice que "las ideas de Tolstói son el espejo de las debilidades, las insuficiencias..." (pág. 125), esto significa que el estatuto de la imagen en el espejo no es puramente ideológico. Entre la ideología y el libro que la expresa algo ha pasado; su distancia no es de pura conveniencia. Mientras que una ideología, en sí misma, suena siempre plena, irrisoria y abundante, cuando se presenta en la novela se pone a hablar de *sus ausencias*. Recibe su medida al mismo tiempo que una forma visible. A través del libro, pasando por el libro, se hace posible salir del campo de la ideología espontánea, de una falsa conciencia de sí de la historia y del tiempo. El libro presenta cierta imagen de esta ideología: le da *contornos que ella no tenía*, la construye. Y así la reencuentra implícitamente como un objeto en lugar de vivirla, desde el interior, como si estuviera en la intimidad de una conciencia; la explora (así como Balzac explora el París de *La comedia humana*, por ejemplo), la somete a la prueba de la palabra escrita, de esa mi-

rada en acecho donde cuaja toda subjetividad, cristaliza en el advenimiento de una situación objetiva. La ideología espontánea (no es espontánea en su producción, sino porque los hombres creen acceder espontáneamente a ella) en la que viven los hombres no se refleja simplemente en el espejo del libro; es rota por él, dada vuelta, puesta al revés de sí misma, en la medida en que el pasaje a la obra le da un estatuto diferente al del estado de conciencia. Al desdeñar por naturaleza el punto de vista ingenuo sobre el mundo, el arte o, por lo menos, la literatura, instala el mito y la ilusión en su función de *objetos visibles*.

La obra de Tolstoi está empeñada en una crítica social estéril, pero detrás de esta respuesta generosa y vana, está presente, a nuestro alcance, una cuestión histórica que tiene el privilegio de figurar en ella. Así, la obra se determina por su relación con la ideología, pero esa relación no es simplemente analógica (como lo sería una reproducción): es siempre más o menos contradictoria. Una obra se constituye contra una ideología tanto como a partir de ella. Siempre implícitamente, contribuye a denunciarla o por lo menos a fijar sus límites; de allí el absurdo de toda tentativa de "desmitificación" aplicada a las obras literarias, que se definen en sí mismas por esta empresa.

Pero no hay que decir que el libro inaugura un diálogo con la ideología: esta sería la peor manera de caer en su juego. Al contrario, su función es la de presentar la ideología en una forma que no sea ideológica. Para retomar la distinción clásica entre forma y contenido, cuya utilización, sin embargo, no podría generalizarse, puede decirse que la obra tiene un contenido ideológico pero que da a ese contenido

una forma específica. Aun cuando esta misma forma sea ideológica existe, en virtud de esa *reduplicación*, un desplazamiento de la ideología en el interior de sí misma que, por el efecto del espejo, introduce en ella una carencia reveladora que hace aparecer diferencias y discordancias, o una disparidad significativa.

De este modo puede medirse la distancia que separa la obra de arte de un saber verdadero (un conocimiento científico), pero que también los acerca en su distancia común respecto de la ideología. La ciencia suprime la ideología, la borra; la obra la recusa sirviéndose de ella. Si la ideología puede presentarse como un conjunto de significaciones, un conjunto no sistemático, la obra propone una *lectura* de esas significaciones al organizarlas como signos: la función de la crítica es la de enseñarnos a leer esos signos.

Así parece agotado el sentido del concepto de espejo: en él se encuentran los reflejos que adquirieren forma sobre el fondo de una superficie ciega: como los colores, llegado el momento, *cuaján* en un cuadro sobre la tela. Lenin nos enseña que no es tan simple mirar en los espejos: él comenzó a dirigirles una mirada rigurosa.

En el anexo a la *Carta sobre los ciegos*, Diderot nos habla de una de ellas, la señorita de Salignac: "Ella hacía a veces la broma de pararse ante un espejo para arreglarse y de imitar todos los gestos de una coqueta que se alista para el combate. Esta monería eran tan verídica que hacía estallar en carcajadas." Es mejor *cerrar los ojos* respecto de esta risa. Si se

trata de una burla, se puede preguntar quién es el burlado, el espejo que responde o aquél que cree ver a la ciega porque considera su reflejo. Pero en este juego, la que no ve guía con seguridad: próxima a su imagen, la dirige. De la misma ciega se nos dice: "Cuando oía cantar, distinguía voces morenas y voces rubias." La noche hace estallar la mirada y la desafía: la sustituye por una visión más segura. "Cuando se acercaba la noche, ella decía que nuestro reino estaba por terminar y el suyo por comenzar." Queda por saber si la noche, esa "reina", triunfa sobre las imágenes, las hace desaparecer o las preserva; ¿las conoce solamente?. De este modo la *Carta sobre los ciegos*, esta vez con el célebre Sanderson, nos introduce necesariamente a una *ciencia de los reflejos*. "Yo le preguntaba qué entendía por espejo: una máquina, me respondió, que pone a las cosas en relieve lejos de sí mismas, si se encuentran situadas convenientemente en relación con ella. Es como mi mano, que no es necesario que yo la ponga junto a un objeto para sentirlo."

"Una máquina que pone a las cosas en relieve lejos de sí mismas": el espejo da una nueva medida de las cosas; las profundiza en otras que ya no son totalmente el mismo objeto. Prolonga el mundo: pero también lo capta, lo infla, lo arranca. En él, la cosa se realiza y se separa al mismo tiempo: *disiecta membra*. Si el espejo construye, lo hace en el movimiento inverso del de una génesis: lejos de dilatar, rompe. De esta desgarradura salen las imágenes. Ilustrados por ellas, el mundo y sus poderes aparecen y desaparecen, desfigurados en el momento

mismo en que comienzan a figurarse; de allí el miedoso infantil ante los espejos, de ver en ellos *otra cosa* cuando siempre es la misma. Por esto la literatura puede denominarse espejo: al desplazar las cosas, conserva su reflejo. Proyecta su superficie delgada sobre el mundo y la historia. Los atraviesa, los corta. Detrás de ella, en su estela, se levantan las imágenes.

El conocimiento del arte y la ideología

LOUIS ALTHUSSER

Debes saber ante todo que soy perfectamente consciente del carácter *muy esquemático* de mi artículo sobre el Humanismo. Como has visto bien, presenta el inconveniente de dar una idea "masiva" de la ideología, sin entrar en un análisis de los detalles. Como en él no se habla de arte, comprendo que se pueda plantear la cuestión de saber si el arte en cuanto tal debe ser incluido o no en las ideologías, y muy precisamente si el arte y la ideología son una y la misma cosa. Creo que es así como tú has tenido la tentación de *interpretar* mi silencio.

El problema de las relaciones entre el arte y la ideología es un problema muy complejo y muy difícil. No obstante, puedo decirte cuáles son las vías que siguen nuestras búsquedas. *Yo no sitúo el arte verdadero entre las ideologías*, aunque mantiene una relación muy particular y específica con la ideología. Si quieres darte una idea de los primeros elementos de esta tesis y de los desarrollos muy complejos que anuncia, te aconsejo que leas atentamente el artículo de Pierre Macherey "Lenin, crítico de Tolstói" en un número de *La Pensée* de 1965 (véase en este mismo volumen pág. 37). Por supuesto, este artículo no es más que un comienzo, pero plantea

bien el problema de las relaciones entre el arte y la ideología y la especificidad del arte. En esta vía estamos trabajando, y esperamos publicar, dentro de unos meses, estudios importantes sobre este asunto. Este artículo te dará asimismo una primera idea de la relación entre el arte y el conocimiento. El arte (me refiero al arte auténtico y no a las obras de un nivel medio o mediocre) no nos da *en sentido estricto* un *conocimiento* y no reemplaza por lo tanto, al conocimiento (en sentido moderno: el conocimiento científico): sin embargo, lo que nos da mantiene cierta *relación específica* con el conocimiento. Esta relación no es una relación de identidad sino de diferencia. Me explicaré. Creo que lo propio del arte es "*hacernos ver*", "*hacer percibir*", "*hacer sentir*" algo que *añade* a la realidad. Si tomamos el ejemplo de la novela, las de Balzac o Soljenitsin ya que los citas, nos hace *ver*, *percibir* (y no *conocer*) algo que hace *alusión* a la realidad. Hay que tomar en su sentido estricto las palabras que constituyen esta primera definición provisional para evitar caer en una identificación de lo que nos da el arte y de los que nos da la ciencia. Lo que el arte nos hace *ver* o nos da en forma de un "*ver*", un "*percibir*" y un "*sentir*" (que no es la forma del "*conocer*") es la ideología de la que nació, en la que se sumerge, de la que se destaca en cuanto arte y a la que hace *alusión*. Macherey lo ha demostrado muy bien con respecto a Tolstói, prolongando los análisis de Lenin. Balzac y Soljenitsin dan una "vista" de la ideología a la que la obra no deja de hacer alusión y de la que no cesa de nutrirse, una vista que supone un *retroceso*, una *toma de distancia interior* sobre la ideología misma de la que han surgido sus novelas. Nos hacen "percibir" (y no conocer) en

cierto modo *desde adentro*, por una *toma de distancia interior*, la ideología misma en la que están prendidos.

Estas distinciones que no son simples matices, sino diferencias específicas, deben permitirnos resolver, *en principio*, cierto número de problemas.

En primer lugar, el problema de las "relaciones" entre el arte y la ciencia. Ni Balzac ni Soljenitsin nos dan un *conocimiento* del mundo que describen; sólo nos hacen "ver", "percibir" o "sentir" la realidad de la ideología de ese mundo. Al hablar de ideología, debemos saber que la ideología se desliza en todas las actividades de los hombres, que es idéntica a lo "vivido" mismo de la existencia humana; he ahí por qué la forma en que se nos hace "ver" la ideología en la gran novela, tiene por contenido lo "vivido" de los individuos. Lo "vivido" no es un *dato*, el dato de una "realidad" pura, sino lo "vivido" espontáneo de la ideología en su relación propia con lo real. Esta observación es importante, porque nos permite comprender que el arte no tiene que habérselas con una realidad que le es *propia*, con un *dominio propio* de la realidad que le es *propia*, con un *dominio propio* de la cual tendría el monopolio (lo que tiendes a decir cuando afirmas que "con el arte el conocimiento se vuelve humano" o que el objeto del arte es "lo individual"), en tanto que la ciencia tendría que ver con *otro dominio* de la realidad (digamos, en oposición a lo "vivido" y a lo "individual": la abstracción de las estructuras). La ideología es también el objeto de la ciencia, lo "vivido" es también el objeto de la ciencia, lo "individual" es también el objeto de la ciencia. La verdadera diferencia entre el arte y la ciencia radica en la *forma específica* en que nos dan, de modo

totalmente diferente, el mismo objeto: el arte en la forma de un "ver", "percibir" o "sentir", y la ciencia en forma de conocimiento (en sentido estricto: mediante conceptos).

Lo mismo puede decirse en otros términos. Si Soljénitsin nos "hace ver" lo "vivido" (en el sentido que se ha definido anteriormente), no nos da de ninguna manera el conocimiento del "culto" y de sus efectos: este conocimiento es el conocimiento conceptual de los mecanismos complejos que acaban por producir lo "vivido" de que habla la novela de S. Si yo quisiera hablar aquí el lenguaje de Spinoza, diría que el arte nos hace "ver" unas "conclusiones sin premisas", en tanto que el conocimiento nos permite penetrar en el mecanismo que produce "conclusiones" a partir de "premisas". Esta distinción es importante, porque permite comprender que una novela sobre el "culto", por profunda que sea, si bien puede llamar la atención sobre los efectos "vividos" del culto, *no puede hacernoslo comprender*; si puede poner la cuestión del "culto" al orden del día, no puede *definir los medios* que permiten llevar al remedio esos mismos efectos.

Del mismo modo, estos principios elementales, nos permitirán quizás, señalar la vía por la cual cabe esperar respuesta a otra de las cuestiones que plantea: ¿Cómo es posible que Balzac, a despecho de sus opciones políticas personales nos haga "ver", en forma crítica, lo "vivido" de la sociedad capitalista? No creo que se pueda decir, como dices, que ha sido "empujado por la lógica del arte a abandonar en su labor de novelista, algunas de sus concepciones políticas". Pero sabemos que Balzac, por el contrario, *no ha abandonado* nunca sus posiciones políticas. E incluso sabemos más: que sus propias posi-

ciones políticas reaccionarias, han desempeñado un papel decisivo en la producción del contenido de su obra. Esto es sin duda una paradoja, pero es así, y la historia nos ofrece numerosos ejemplos sobre los cuales Marx ha llamado la atención (y sobre Balzac te remito al artículo de R. Fayolle en el número especial de *Europe* de 1965). Se trata de casos de distorsión muy frecuentes en la dialéctica de las ideologías. Mira lo que dice Lenin de Tolstói (cf. el artículo de Macherey): la posición ideológica personal de Tolstói forma parte de las causas profundas del contenido de su obra. Que el contenido de la obra de Balzac y de Tolstói se "destaque" de su propia ideología política y la haga "ver" en cierta forma desde afuera, la haga "percibir" mediante una toma de distancia interior respecto de esta ideología, *supone esta ideología misma*. Se puede decir ciertamente que el producir ese distanciamiento interior de su ideología, que nos la hace "percibir", es un "efecto" propio de su arte como novelista, pero no se puede decir, como dices, que el arte "posee una lógica propia" que "hace que Balzac abandone sus concepciones políticas". Por el contrario, justamente porque las conserva, puede producir su obra; o sea, porque se adhiere a su ideología política, puede producir en ella la "distancia" interior que nos dará de ella una "visión" crítica.

Como ves, para poder responder a la mayor parte de las cuestiones que nos plantea la existencia y la naturaleza específica del arte, nos vemos obligados a producir un conocimiento adecuado (científico) de los procesos que producen el "efecto estético" de una obra artística. Dicho en otros términos: para

responder a la cuestión de las relaciones entre el arte y el conocimiento, debemos producir un conocimiento del arte.

Eres muy consciente de esta necesidad. Pero debes saber también que, en este punto, estamos muy lejos de llegar a un acuerdo. El reconocimiento (Incluso político) de la existencia y de la importancia del arte no constituye un conocimiento del arte. Ni siquiera creo que se pueda considerar como embriones de conocimiento los textos que citas e incluso el de Joliot-Curie, citado por Marcenac. Para referirme a una palabra de la frase atribuida a Joliot, ésta contiene una terminología: "creación estética, creación científica", ciertamente muy extendida, pero que, a mi juicio, debe ser abandonada y reemplazada por otra para poder plantear adecuadamente el problema del conocimiento del arte. Sé muy bien que el artista, como el aficionado al arte, se expresa espontáneamente en términos de "creación", etc. Es un lenguaje "espontáneo", pero después de Marx y Lenin sabemos que todo lenguaje "espontáneo" es un lenguaje ideológico, y que transmite una ideología; en este caso, del arte y de la actividad productora de los efectos estéticos. Como todo conocimiento, el conocimiento del arte supone una ruptura previa con el lenguaje de la espontaneidad ideológica, así como la constitución de un cuerpo de conceptos científicos que lo reemplacen. Hay que tener conciencia de esta ruptura con la ideología para poder emprender la construcción del edificio de un conocimiento del arte.

Es aquí donde yo me permitiría expresar una franca reserva respecto de lo que dices. Tal vez yo no hablé exactamente de lo que quieres o quisieras decir: hablo de lo que dices efectivamente. Cuando

90

opones "la reflexión rigurosa sobre conceptos del marxismo" a "otra cosa", y en particular a lo que el arte nos da, creo que estableces una comparación deficiente o ilegítima. El arte nos aporta efectivamente otra cosa que la ciencia; pero entre el arte y la ciencia no hay oposición, sino una diferencia. En cambio, si se trata de conocer el arte, hay que emprender necesariamente por "la reflexión rigurosa sobre los conceptos fundamentales del marxismo": no hay otra vía. Y cuando digo: "hay que emprender" ... no basta decirlo, hay que hacerlo. De lo contrario se puede salir fácilmente del apuro con una corrección de este género: "Althusser propone volver a un estudio riguroso de la teoría marxista. Esto me parece indispensable. Permitaseme pensar que ello no bastará..." Esta es la única crítica verdadera que te haré: hay una manera de declarar que esa exigencia es "inexcusable" y que consiste precisamente en excusarse de ella, en excusarse de meditar cuidadosamente sobre todas las implicaciones y consecuencias—dando un sombrero—para poder pasar rápidamente a "otra cosa"... Ahora bien, creo que la única manera de poder llegar a un conocimiento real del arte, de profundizar en el carácter específico de la obra artística y conocer los mecanismos que producen el "efecto estético", es precisamente demorarse largamente y con la mayor atención en los "principios fundamentales del marxismo" y no apresurarse a "pasar a otra cosa", pues si se pasa demasiado pronto a "otra cosa", se caerá no en un conocimiento del arte, sino en una ideología del arte: por ejemplo, en la ideología humanista latente que puede ser introducida quizás por lo que dices de las relaciones del arte y lo "humano", de la "creación" artística, etcétera.

91

Si hay que recurrir (y este trabajo es largo y arduo) a los "principios fundamentales del marxismo" para poder plantear correctamente, en conceptos que no sean los conceptos *ideológicos* de la espontaneidad estética, y, por lo tanto, conceptos necesariamente *nuevos*, no es para pasar el arte en silencio, o sacriticarlo a la ciencia, sino pura y sencillamente para *conocerlo*, y devolverle lo que le pertenece.

La autonomía del proceso estético

ALAIN BADIOU

Las reflexiones que siguen tienen por función clarificar las implicaciones de los dos enunciados dogmáticos:

Enunciado 1

El arte no es la ideología. Es absolutamente imposible explicarlo por la relación homológica que podría sostener con lo real histórico. El proceso estético descentra la relación especular en la cual la ideología perpetúa su infinitud cerrada. El efecto estético es efectivamente imaginario: pero este imaginario no es el reflejo de lo real, puesto que es lo real de este reflejo.

Enunciado 2

El arte no es la ciencia. El efecto estético no es un efecto de conocimiento. No obstante, el arte, en tanto que realización y denuncia diferenciadora de la ideología, se encuentra estructuralmente más cerca de la ciencia que de la ideología. El arte produce la realidad-imaginaria de aquello de cuya realidad-real se apropia la ciencia.

En la tradición marxista, el arte está clasificado entre las "formas ideológicas".¹ Y, sin embargo, en esta misma tradición, la evaluación de las obras implica criterios derivados del concepto de *verdad* (la obra es "reflejo real de la vida"), cuyo uso asimila implícitamente ciertos *niveles* de la obra al funcionamiento de un saber teórico. Sucede como si la *teoría general* del arte fuera una región de la teoría de las ideologías; y como si, *al mismo tiempo*, la *práctica crítica* tendiera a diferenciar al arte de la ideología, confiriéndole una función compleja, simultáneamente descriptiva y crítica, mediante cuyo ejercicio la ideología resulta denunciada y lo "real" exhibido. En suma, encontramos allí como una discordancia *cruzada*: la teoría asigna al arte una función ideológica. Pero el correcto uso (ideológico) de esta función, la determinación de la obra *auténtica*, presupone una suerte de relación clandestina entre la obra y lo verdadero, por lo tanto entre la obra y la práctica teórica. La forma de esta relación es lo que sostiene la evaluación: Tolstoi, explica Lenin, debe ser valorado en tanto reflejo real de las condiciones del campesinado ruso. En cambio Dostoievsky es "archi-malo"²; si esto se puede decir, *por las mismas razones*: en tanto que reflejo real, él también, pero de una clase contrarrevolucionaria. La gran obra es representada así como una esencia teórica (lo Verdadero que ella envuelve) *velada*

¹ Esta tradición es suficientemente fuerte como para que, en 1963, L. Althusser pueda escribir todavía: "(la ideología, ya sea religiosa, política, moral, jurídica o artística...)" (*Pour Marx*, p. 168). (Hay edición castellana: *La revolución teórica de Marx*, Bs. As., Siglo XXI.)
² Cfr. Carta a Inés Armand del 5 de junio de 1914.

por una existencia ideológica (lo imaginario de las formas). De allí la ambigüedad de las tareas críticas del realismo socialista. Esta tarea crítica consiste, en efecto, en determinar la existencia ideológica de las obras de arte, produciendo los conceptos de su pertenencia histórica. Pero consiste, *también*, en *desvelar* la esencia teórica por la cual se singularizan las "grandes obras", las que tienen derecho al pan-teón socialista. En estos términos generales Mao Tse-tung caracteriza la relación crítica con la tradición estética antigua: "*Discutir el proceso de desarrollo de la brillante cultura antigua, desembarrasarla de sus escorias de naturaleza feudal y asimilar su esencia democrática, es una condición indispensable para el desarrollo de la nueva cultura nacional*".³ La interioridad democrática de la obra es así el residuo inalterable de una *reducción* crítica. Esto quiere decir que la teoría de la literatura feudal *como feudal* hace aparecer lo mismo que esa teoría *no podía* prever: su antifeudalismo esencial. O también: la teoría de la literatura como proceso histórico tiene por verdad no lo que ella significa: la historicidad de la obra, sino lo que es impotente para significar: su valor transhistórico y profético. Se ve, entonces, que este enfoque sólo puede sostenerse si se piensan los productos estéticos conforme a operadores esencialmente *bastardos*: ni Teoría, ni Ideología, la Obra es la apariencia ideológica de lo teórico, lo no-verdadero como envoltura gloriosa de lo verdadero. En realidad, tiene exactamente el mismo estatuto que Platón atribuye a la opinión justa: verdad de azar, verdad producida en

³ *La culture et la démocratie nouvelle*, enero de 1940. (Hay edición castellana: Mao Tse-tung, Obras Escogidas, Ed. Platón, Tº II: *Sobre la nueva democracia*, p. 163).

tanto que puro hecho, la obra de arte se mantiene entre el ser y el no ser. Y este carácter bastardo es tan fundamental que Lenin termina por reconocer en la *falsedad* teórica una condición casi inevitable de la eficacia práctica de las obras. En Arte, el eclecticismo es de rigor. Lo que le permite escribir a Gorki:

*"Estimo que el artista puede sacar mucho provecho de cada filosofía (...) en los problemas de la creación artística, Ud. es el mejor juez, y, tomando similares concepciones de su experiencia artística y de una filosofía, así sea idealista, Ud. puede llegar a conclusiones que serán de un provecho enorme para el Partido obrero."*⁴

Como en el caso de la opinión justa, la validez conclusiva del arte puede avenirse con premisas falsas. Ahora bien, todas estas observaciones indican, en efecto, el verdadero problema: el de la ambigüedad del arte respecto del par de opuestos Ciencia/Ideología. No se puede declarar, a la vez, que hay una esencia democrática del arte feudal y que este arte es un puro reflejo ideológico con vocación universal hacia lo "vivido" de la clase dominante. No se puede señalar que el arte produce lo verdadero a partir de lo falso, y declarar, como lo hace cierto realismo socialista, que la verdad *teórica* condicciona en última instancia la validez *estética*.

Mao Tse-tung lo ha notado tan bien, que para elucidar la relación que la producción estética mantiene con la realidad teóricamente construida de las clases, necesitó por lo menos *cuatro* conceptos,

⁴ Carta a Gorki, 25 de febrero de 1908.

allí donde la crítica marxista perezosa establece una simple bisección entre el sentido de la obra y la ideología de una clase. Mao Tse-tung distingue en efecto:

— El *ser de clase*: la clase a la cual el escritor pertenece por su nacimiento.

— La *posición de clase*: el espacio problemático general a partir del cual toda práctica teórica se define: el escritor progresista debe ubicarse "en las posiciones" de la clase obrera. Dicho de otra manera, plantear los problemas desde la "perspectiva" de la clase obrera: la posición es el *espacio de las preguntas*. Pero en el sentido en el que Camguillem dice que se puede *estar en* lo verdadero sin *dejar* lo verdadero, se puede *estar en* una posición de clase sin que, al mismo tiempo, la práctica teórica *específica* sea la de la clase.

— La *actitud de clase*: la aplicación de la posición de clase a un problema práctico particular. La actitud estructura, entonces, no la problemática, sino la articulación de los problemas en la problemática. La actitud es el *espacio de las respuestas*.

— El *estudio de clase*: la estructura y los instrumentos de lo teórico, en tanto ellos tienen la misión de producir la legitimación de la posición de clase.⁵

Es claro que estos términos no están necesariamente ligados: si se toma, por ejemplo, el caso de Tolsstoi, sobre el cual volveremos, se puede decir:

— que su ser de clase lo define como propietario terrateniente, y lo fija en el feudalismo; — que su posición de clase es la del campesinado;

⁵ *Causettes sur la littérature et l'art*. Yenán, mayo de 1942. Alocución de apertura. (Hay edición castellana: Tº II, p. 285: *Charlas sobre arte y literatura en el foro de Yenán*, Introducción, p. 285.)

— que su actitud de clase es compleja y depende de la estructura, negativa o positiva, del problema: actitud *coherente con la posición* en la crítica al régimen feudal; coherente, en cambio, con el *ser de clase* en la vehemencia anti-socialista, y hasta en el estilo de su hostilidad hacia el liberalismo burgués; — que su cultura de clase es esencialmente burguesa. Se ve que los conceptos planteados por Mao Tse-tung al solo efecto de rescatar la validez de las obras antiguas, quiebran la relación simple del escritor con su clase, desarticulan y recomponen esta relación de tal suerte que aparecen una serie de descentramientos entre lo real histórico, la ideología y el proceso estético. Es esta distorsión la que Lenin subrayaba en una frase célebre a propósito de Tolstoi: “*Antes de este conde, no existió un verdadero mujik en la literatura.*”

Desgraciadamente, tanto Lenin como Mao toman estos descentramientos como discordancias explicables por cierto, pero en última instancia lamentables: apenas determinados teóricamente, son designados prácticamente como lo que el arte revolucionario debe *reducir*. Así reaparece la discordancia cruzada de la teoría — el Arte es ideológico — y la crítica — el Arte dice lo Verdadero — pero en forma *invertida*: en la *evaluación* de las obras del pasado, importa descubrir por reducción una esencia teórica sumergida en una apariencia ideológica. En la *producción* de las obras del porvenir, conviene reducir la apariencia ideológica de tal suerte que se manifieste *directamente* la verdad teórica. La reducción regresiva, que implicaba los conceptos del descentramiento, se invierte acá en reducción progresiva, que disuelve la especificidad de ese descentramiento. A partir de aquí se toman posibles

las aberraciones dogmáticas del realismo socialista. Si se quiere formular un juicio equitativo sobre estas descripciones, se podrá decir, creo, esto: ellas han señalado lo esencial (el descentramiento) pero lo han transformado pronto en inesencial. El Arte deseado no caía ya bajo los conceptos del Arte real. El aspecto programático de la crítica marxista disimulaba el alcance teórico verdadero de las descripciones y evaluaciones sobre las cuales este programa pretendía establecer su verdad: ejemplo notable de un proyecto teórico literalmente *reprimido* por las producciones *normativas* que él mismo hace posibles.

Es — a mi entender — a Pierre Macherey que se debe la constitución en *problema* de aquello que era *practicado* en la discordancia cruzada de la descripción y de la evaluación. En un artículo en *La Pensée*,⁶ Macherey plantea, en efecto, el principio de la irreductibilidad del proceso estético. No se podrá, declara, confundirlo ni con la aprehensión teórica de la realidad, ni con el proceso ideológico, aunque, evidentemente, y según la expresión misma de Macherey, el escritor se “debate” con la ideología:

“El análisis de una obra literaria no puede contentarse con los conceptos científicos que sirven para describir el proceso histórico, ni con conceptos ideológicos. Le son necesarios conceptos nuevos que le permitan explicar lo que hay de literario en el libro.”⁷

⁶ *Lenin critique de Tolstoi*, La Pensée, junio de 1965.

⁷ Op. cit., p. 89.

Yendo más lejos, Macherey introduce expresamente el concepto de inversión⁸ para caracterizar la operación a la cual la obra somete los contenidos ideológicos: "La ideología espontánea (...) no es simplemente reflejada por el espejo del libro; por él, la ideología es quebrada, invertida, puesta al revés de sí misma, en la medida en que la puesta en obra le confiere otro estatuto que el de estado de conciencia."⁹ Para Macherey, la obra no es lo que produce la ideología, ni lo que la desvanece: es lo que la hace visible, descifrable, en tanto que le confiere la unidad discordante de una forma: exhibida como contenido, la ideología habla de aquello que, en tanto que tal, ella no puede hablar: sus contornos, sus límites. La "puesta en obra", en tanto puesta en forma, es decir, la organización de significaciones en una red de signos, asigna, si así se puede decir, a la ideología, una exterioridad que es su inevitable inversión, dado que la ley de funcionamiento de la ideología es la infinitud cerrada de la relación espectral, infinitud cerrada que no puede, sin quebrar el espejo en el que se multiplica, mostrar su cierre.

En la metáfora de lo visible, de la ideología no conocida pero mostrada, Macherey encontraba cómo indicar, si no operar, la determinación de la autonomía estructural del proceso estético, al mismo tiempo que anunciaba el parentesco "polémico" del arte y de la ciencia.

Estoy convencido, sin embargo, de que P. Macherey no ha desarrollado su idea hasta el fin. Quisiera

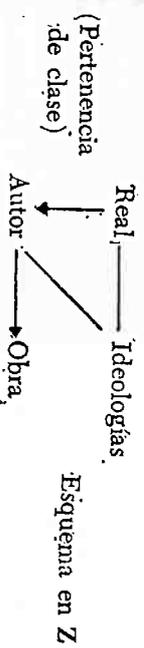
⁸ Véase más adelante la función del concepto de inversión en la definición de un modo de producción estético.
⁹ Op. cit.

ra fundamentar mi convencimiento comentando el enunciado dogmático siguiente, en el cual figura el concepto de inversión:

Enunciado 3

Es necesario concebir el proceso estético no como redoblamiento, sino como inversión. Si la ideología produce el reflejo imaginario de la realidad, el efecto estético produce a su vez la ideología como realidad imaginaria. Se puede decir, entonces, que el arte repite en lo real la repetición ideológica de este real. Sin embargo, esta inversión no reproduce lo real: realiza su reflejo.

Negándose a identificarla con el conocimiento, Macherey problematiza sin embargo el descentramiento de la producción literaria en relación con la ideología. ¿Cómo esquematiza este descentramiento, y cuáles son, para él, las operaciones sucesivas de la teoría estética? Si entiendo bien, es necesario tener en consideración no dos términos (la obra y lo real), sino cuatro: el pensamiento de la relación de la obra con lo real histórico implica la representación de un doble desenganche de esta relación: el desenganche ideológico y el desenganche "tópico", que concierne al "lugar" o punto de vista del autor. Tendríamos, en suma, un esquema que funcionaría así:



Fijemos bien el sentido, de las palabras:

— Por *real* es necesario entender la estructura histórica global científicamente determinada. Por ejemplo, en el caso de Tolstoi, lo real se produce como combinación de cuatro términos en una estructura de *dominante desplazable*:¹⁰ Aristocracia terrateniente, burguesía, masas campesinas, clase obrera.

— Las *Ideologías* son organizadas en *serie*. La *teoría* de las ideologías las describe como reflejos significativos fragmentarios. Son definidas “por el conjunto de presiones ejercidas sobre la clase que ellas representan”.¹¹ Es así que la ideología campesina refleja la posición estructural del campesinado en relación con la dominación económica y cultural de la burguesía, política de la aristocracia terrateniente, orgánica y teórica de la clase obrera. De ahí proviene que en ella se yuxtapongan una representación revolucionaria de los fines (crítica de la propiedad terrateniente) y una representación arcaica de los medios (no violencia evangélica).

— Por *autor*, no debe entenderse evidentemente una subjetividad creadora, una interioridad proyectiva, etc. El autor es el concepto de un *lugar*. Está definido como punto de vista, es decir, *situado* por la teoría en la serie ideológica. Así es que a Tolstoi se le asigna un lugar *móvil*, un lugar desplazado: representante espontáneo de la aristocracia terrateniente, es un ideólogo campesino. Sin duda alguna, es acá donde los conceptos de Mao —ser, posición, actitud y cultura— deben ser aplicados. Dicho de

¹⁰ Para el concepto de estructura dominante, cfr. Louis Althusser, *Pour Marx*, pp. 206 y sig.

¹¹ P. Macherey, op. cit.

otra manera, el concepto de autor no es un concepto psicológico, sino exclusivamente un concepto *tópico*.

— Finalmente la *obra* mantiene con su producción la relación de descentramiento específico que no es *traducción* del punto de vista, sino adjudicación de forma y, por consiguiente, exhibición de los límites. En este sentido, las novelas de Tolstoi no son tratados de ideología campesina, sino, según la expresión de Lenin, el “espejo” de una revolución rusa que Tolstoi, sin embargo, de ningún modo comprendió.

Tal es el sentido complejo del esquema en Z. Y, tal como es, este esquema responde bien a la pregunta que plantea Macherey, a la estructura de su problema: “*Estudiar la obra de Tolstoi, consiste en mostrar las relaciones que mantiene con la estructura histórica*”.¹² Esta relación, nos muestra el esquema en Z, no es diagonal, directa, ni aun simplemente mediatizada por el autor. De hecho, es una relación doblemente descentrada:

— por lo que podría llamarse el “desfiladero” ideológico, donde la estructura histórica global se anuncia en el reflejo metonímico producido por uno de sus elementos bajo la “presión” de los otros.

— por la *tópica* singular en la que Tolstoi aparece como elemento desplazado.

Si, sin embargo, esta descripción no nos satisface enteramente, es porque el problema mismo que ella plantea no está completamente comprendido de una percepción ideológica de la obra literaria. La teoría

¹² Op. cit., p. 84.

literaria se queda, para Macherey, en la descripción de una *conexión*, es decir, la puesta en relación de la obra como ser, u organización de signos, con su *exterior* (ideológico o histórico). Sin duda, *deforma* así el esquema vulgar de la crítica ideológica en dos puntos esenciales:

— La obra no es, para él, una totalidad, sino una multiplicidad efectiva de niveles.

— La relación que ella sostiene con su entorno no es causal o analógica, sino descentrada.

Sin embargo, se trata de una deformación más que de una ruptura. Y veo el signo de ese carácter preteórico en el mantenimiento de la obra como *unidad pertinente* del examen crítico. Para Macherey, el objeto cuyo desequilibrio debe representarse sigue siendo, en el fondo, la relación Real-Obra, concebida como dato problemático último.

Pero en realidad, es en la concepción que él tiene del proceso estético, donde debemos discernir a la vez el último obstáculo que separa a Macherey de la construcción conceptual de ese mismo proceso, y la posibilidad de esa construcción. Visiblemente, Macherey piensa que el arte elabora contenidos ideológicos. O, aún más, ubica la autonomía del proceso estético en los *operadores* de transformación, pero no en los contenidos transformados. El desequilibrio que se capta en el interior mismo de la obra se funda justamente en el hecho de que allí figuran elementos *heterogéneos*, generalidades ideológicas: "La obra no puede existir más que si introduce en sí ese término ajeno que hace estallar en ella la contradicción."¹³ En la obra se encuentra el otro

¹³ Op. cit.

como tal, mostrado en su diferencia. Se sigue que la determinación de los elementos ideológicos y heterogéneos está presupuesta en la explicación de la obra como producción de una diferencia. Desde este punto de vista, la obra queda *intertoramente* ligada con aquello de lo que difiere: no es de admirar que, en este punto, Macherey pueda reencontrar y salvar el vocabulario de la causalidad expresiva: conexión interna con su alteridad, contradicción inmanente, la obra es el fenómeno de la diferencia interna, y lo que en ella pertenece a la presencia obtiene su valor manifiesto de lo que no se manifiesta, de lo que se mantiene en ausencia: "La ausencia de ciertos reflejos, o expresión, es el objeto verdadero de la crítica. El espejo es, en ciertos aspectos, un espejo ciego: pero es también espejo por ser ciego."¹⁴ En mi lenguaje, yo diré que para Macherey el efecto de presencia¹⁵ es producción de aquello que toda significación ideológicamente producida sólo puede mantener en la ausencia. Pero la presencia de esta ausencia se determina como extrañeza en el corazón de aquello que hace presente la ausencia misma. Ella es el *material*.

Nosotros nos proponemos mostrar, por el contrario, que la autonomía del proceso estético impide pensarlo como *relación*. En ese proceso, el efecto de presencia no se sobreañade a un efecto de significación producido fuera de sí, o por así decir, *ingredido* como testigo de la diferencia. En efecto, ningún elemento del proceso es *de por sí* ideológico o estético. El problema del *pasaje* de la ideología al arte no puede ser planteado. Un elemento es *pro-*

¹⁴ Op. cit.

¹⁵ Véase más adelante. Para mí, el efecto estético es la *presencia* de una significación.

ducido como ideológico en la estructura del modo de producción estético. *Inversión* no significa, en rigor, que el proceso estético produce un efecto de presencia de la significación (el proceso, en ese caso, bajaría materiales ideológicos). *Inversión* significa que el proceso produce un efecto de significación de la presencia, presencia que es, ella misma, un efecto del proceso. Por eso, el modo de producción de la inversión está *doblemente* articulado: el efecto de significación es *producido*, del mismo modo que el efecto de presencia.

De hecho, yo he cometido durante mucho tiempo el mismo error que Macherey. Y creo que se debe a un fenómeno muy evidente de la producción literaria, que es la existencia, en el objeto inmediato, de contenidos ideológicos *separables*.

Llamaré "enunciado ideológico separable" a un enunciado del discurso novelístico que obedece a las tres condiciones siguientes:

- I) Produce por sí solo un efecto de significación completo e independiente.
- II) Tiene la estructura lógica de una proposición universal.
- III) No está contextualmente ligado a una subjetividad.

Tomemos algunos ejemplos en *El Hombre sin cualidades* de Musil:

a) Un enunciado como: "Estoy convencido de que es la nube impenetrable del pretendido progreso que le ha hecho descender de nuestras bóvedas" no obedece a ninguno de los tres criterios. Es *absolutamente inseparable*:

— El "Je" es un enclave cuyo sentido no es determinable más que por el contexto.

El enunciado no produce ningún efecto de significación completo.

— Es una proposición singular con "agente individual".

— Es una frase pronunciada por Ulrich: "Ella es del tipo X [d'(Y)]

(X dice o piensa que Y tiene tal propiedad)

b) Un enunciado como: "Del fondo de las estrechas calles, los autos destilan en el resplandor de los lugares sin profundidad" (I, 9) o como: "El hombre Ulrich" (I, 21), no obedecen a la condición II. Esos son enunciados no separables. Son del tipo d'(A) o d'(X). (Un objeto, o un personaje, tienen tal propiedad).

c) Un enunciado como: "Todo el desorden psíquico de la humanidad, con sus preguntas siempre sin respuesta, se adhiere a cada pregunta particular en la forma más repugnante." (I, 164), satisface las condiciones I y II, pero no la condición III: es, en efecto, un enunciado "entre comillas", una frase dicha por Ulrich. Los enunciados de este tipo se dicen habitualmente inseparables. Son del tipo X[S]. (X piensa que tal afirmación es universalmente verdadera.)

d) Por fin, un enunciado como: "La voz de la verdad está siempre acompañada de parásitos muy sospechosos, pero los más interesados en ello no quieren darse por enterados" (I, 339) obedece a las tres condiciones. Es absolutamente separable.¹⁶ Lo llamaremos del tipo S.

¹⁶ Trataremos de mostrar en otra parte que la eficacia específica de la subjetividad novelística, concebida como modo de producción estético, se liga a los enunciados habitualmente inseparables, del tipo X [...S...]. En este caso, en

La existencia —frecuente— de enunciados separables (o del tipo S) parece así introducir *dentro de la obra* testigos ideológicos de la diferencia producida por la obra. En efecto tales enunciados no dependen a la estructura de la obra. Funcionan aisladamente. Testimonian, entonces, en la estructura literaria, lo que no es ella misma. De ahí, la obra aparece como la indicación interna de su escisión, y la esencia de su poder puede bien ser, como lo indica J. A. Miller en un texto inédito, la fisura que ella abre para querer cerrarse. O, mejor: la fisura que ella *opera* transgrediendo hacia la Presencia de su propio texto aquello que en otra parte ese texto significa. Si comparamos en efecto las reglas de un enunciado del tipo S y de un enunciado del tipo X[S]: sea, en Musil:

I) “*La voz de la verdad está siempre acompañada por parásitos sospechosos*” (S)

II) “*Todo el desorden de la humanidad se adhiere a cada pregunta particular en la forma más repugnante*” (X[S], pensado por Ulrich).

Nada *los separa* en su estructura lógica. Pero su *posición* en la estructura del discurso novelesco les asigna dos funciones diferentes, de tal suerte que esa diferencia exhibe lo que separa la *enunciación* novelesca, con su eficacia propia, de la *enunciación ideológica*: en el primer caso, S está validado como tal. No se acompaña de ninguna exterioridad, sino de su negación. Es producido entonces como *verdad* y requiere una evaluación. En el segundo efecto, la *inseparabilidad* del enunciado ideológico S no es automática. Es un *resultado*, que depende de condiciones complejas. Dicho de otra manera, es posible que el enunciado S funcione de hecho como separable, aun si cae en el campo de una subjetividad.

caso, S está *invertido*, puesto que diferenciado: es, en efecto, una frase pronunciada por Ulrich. Dicho de otra manera, el enunciado está esta vez afectado por una *exterioridad*, que es el sistema de las condiciones que hacen posible *para Ulrich* esta enunciación antes que cualquier otra: la discriminación entre el enunciado y su negación no es acá una cuestión de evaluación, es una cuestión de coherencia subjetiva que requiere la exterioridad de la *fórmula de coherencia* propia del sistema de la subjetividad novelesca. Esta exterioridad es también, para S, la asignación de una *presencia*. Este enunciado está *presente*, en efecto, puesto que eso de lo cual extrae su legitimidad es el sistema novelesco del “alguien-habla”. Este sistema es la *base* de su presencia.

La distancia entre S y X [S] sería, en este caso, el producto de la estructura novelesca. Y esta distancia estaría atestiguada en la novela misma, por la mención de un S no transformado:

S \longleftrightarrow X[S] sería el espacio de recorrida del proceso, espacio *figurado* en la obra misma.

Pero, en realidad, pienso que no es así como deben presentarse las cosas. Porque si S funciona de un extremo a otro como *ideológico*, entonces no puede indicar en el *interior* del proceso el efecto de ese proceso. Le es, en efecto, integralmente *exterior*. Acá todavía es necesario cuidarse de no confundir el objeto tal como se da (la novela) y el proceso estético. Un enunciado absolutamente separable figura empíricamente en el objeto. Pero está excluido por principio de lo que garantiza la inteligibilidad de ese objeto, puesto que el efecto de significación que produce no debe nada a la ley propia del proceso estético. En realidad, ese enunciado es produ-

cido *ideológicamente* y reenvía a la teoría de las ideologías. Tomar en serio la autonomía del proceso estético es pues, desde un principio, desechar de este proceso mismo todo elemento cuyo conocimiento sea producido por la sola teoría de las ideologías. Y tal es, por definición, el caso de los enunciados separables.

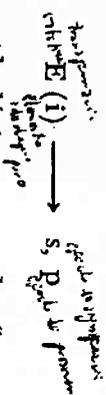
Más generalmente, es necesario comprender bien que aquello sobre lo que "trabaja" la práctica estética, las generalidades que ella transforma, no pueden ser elementos heterogéneos: la "materia prima" del proceso de producción es ella misma, "ya", estética. La práctica estética es impotente para estetizar elementos ideológicos (por ejemplo): por el contrario, sabe significar ideológicamente elementos "perceptibles", presencias específicas producidas según modos de producción determinados. Haremos de estas observaciones el objeto de un cuarto enunciado dogmático:

Enunciado 4

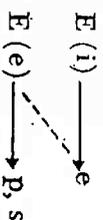
Aquello que el proceso estético transforma es *diferencialmente homogéneo* de lo que transforma. La "materia prima" de la producción estética es ya en sí misma producida estéticamente. Hay, por lo tanto, una autonomía regional de la historia del arte. Pero esta historia no es, de ninguna manera, la de los creadores ni la de las obras. Es la teoría de la *formación* y de la *deformación* de las Generalidades Estéticas.

Para fijar las ideas, llamemos E () a la función de transformación estética aplicada a un elemento (lo que equivale a decir que el elemento tiene lugar en

una estructura y se encuentra sometido a la eficacia de la causalidad estructural) ¹⁷. Llamemos *i* a un elemento ideológico "puro" (por ejemplo un enunciado absolutamente separable), *e* a un elemento estético, *s* al efecto de significación, *p* al efecto de presencia. Considero inadecuado el esquema:



Los elementos ideológicos no pueden "entrar" como tales en el proceso estético para allí ser invertidos en presencia. O todavía: *i* no puede "entrar" en el proceso si no está de entrada ubicado como estético por la estructura. De modo que el esquema sería el siguiente (con la reserva de que distinguimos dos operaciones que no hacen más que una):



Daré un ejemplo tomado de una traducción francesa de Dostoievsky: se trata de una escena de *Los Demonios*, en la que Várvara Petrovna expulsa al marido liberal que ella protege, Stefan Trofimovich:

"(...) lo que me dejó estupefacto por sobre todo, fue la dignidad de su actitud (...) ante la "maldición" de Varvara Petrovna. ¿De dónde extraña él ésta fuerza anímica? (...) Era un dolor profundo

¹⁷ La teoría de la causalidad estructural es todavía muy oscura. Creo que tal teoría es imposible, si se pretende producir modelos formales. Es de temer que sólo sean posibles teorías regionales. Desde este punto de vista, y a diferencia de L. Althusser, temo mucho dificultades graves en el "pase" del materialismo histórico al materialismo dialéctico.

y real esta vez, por lo menos a sus ojos, para su corazón. Pero a este dolor venía a sumarse aún otro: la conciencia de haber actuado cobardemente. Me lo confesé más tarde con toda franqueza. Pues un dolor real, incontestable, puede volver algunas veces serio y valeroso, aunque sea por poco tiempo, al hombre más liviano, más indigente. Aún más, un verdadero dolor es capaz de conferir inteligencia a un imbecil, siempre por un tiempo, naturalmente. Es una de las características del dolor. Si es así, son imaginables los cambios que podían producirse en un hombre como Stefan Trofimovich. Se trató entonces de una transformación total, pero, claro está, temporarily.

*El se inclinó con dignidad delante de Varvara Petrovna sin proferir una palabra...*¹⁸

Es claro que el pasaje subrayado (desde "un dolor..." hasta "características del dolor") es un segmento separable, un enunciado del tipo S : entendemos por ello que podría figurar como tal en una antología de máximas, puesto que anuncia las propiedades generales del dolor, y que nada en él anuncia la singularidad, la presencia del efecto novelesco: es una proposición abstracta.

¿En qué condiciones, sin embargo, figura en una escena de novela? ¿Cuál es la regla de posibilidad de su pertinencia novelesca? Está claro que al final del párrafo, la universalidad ideológica del enun-

¹⁸ Les Démons, traducción de P. Pascal, ed. La Pléiade, p. 214.

ciado aparece como la forma de un gesto determinado de Stefan Trofimovich, como una condición de la plausibilidad de este gesto. Pero precisamente la presentificación de lo universal ideológico en la "salida" del personaje requiere una pretransformación: la estetización "primera" de este elemento está asegurada por asideros sintácticos que lo liberan de su autosuficiencia ideológica: es el "Pues" inicial y el "Si es así" final que transforman el cierre ideológico del enunciado separable en una apertura por la cual se presenta dentro del proceso como ya transformado. Tenemos —linealmente— el modo de ocurrencia siguiente:

X [d(X)] — Pues...S... — Entonces — d(X)

Los asideros marginales de S no afectan su separabilidad en cuanto al contenido. Pero, abriéndolo a enunciados inseparables, producen un desvanecimiento formal de la separabilidad.¹⁹ El "mismo" acá una comparación topológica.

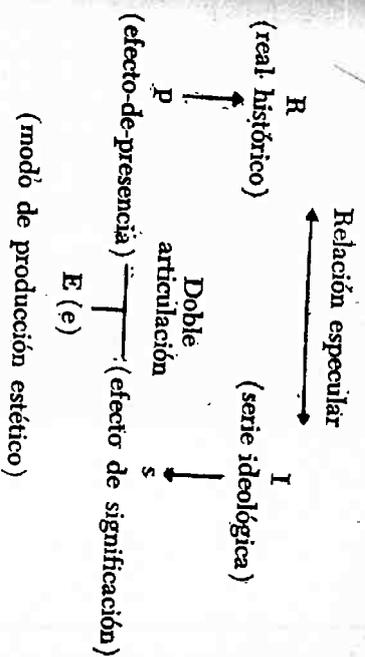
¹⁹ Digo: una comparación. El estatuto epistemológico de la topología en el psicoanálisis y la teoría del significante es, según J. Lacan, mucho más ambicioso. Es "realmente" y no figuradamente, que la relación significante/significado puede verse presentificada en la cinta de Möbius. Permítame encontrar aventurada esta afirmación. Porque si se trata de una identidad real, será necesario anunciar claramente que, en adelante, la teoría del significante es una rama de la topología, una matemática especial. Inversamente, si se trata de una analogía, de una metáfora, no se trata, mediante este rodeo, brindar aunque más no fuera una sospecha de cientificidad suplementaria a esta teoría. Bachelard, cuyas enseñanzas permanecen desconocidas a pesar de las referencias con que se lo abruma, ha mostrado que la relación de las matemáticas con las ciencias que se apoyan en ellas no era una relación de identidad, ni una relación analógica, ni una relación instrumental. Falta mucho para que entre la cinta de Möbius y las enseñanzas

tervalo puede ser considerado como un abierto [a,b] o como cerrado [a,b]. Un cerrado está, si puede decirse, sellado por sus límites, que él contiene. En cambio, un abierto sumergido en la recta no tiene nada que lo pueda distinguir. Diremos que un enunciado separable sólo entra en la homogeneidad del proceso estético si está abierto, en el sentido en que está cerrado, pero *no contiene su cierre*. En el ejemplo precedente, el elemento *i* liberado de su cierre por sus asideros sintácticos, es un elemento *e*. Puede por lo tanto funcionar a su vez en la producción del efecto de presencia de la escena: de hecho, bajo su forma abierta está totalmente *invertido* al fin, en la dignidad con la cual Stefan se inclina. Ese gesto contiene en la presencia la implicación de la inteligencia del dolor. Es la presencia de la Generalidad abierta.

Se ve cómo entendemos preservar la autonomía del proceso estético. Sin duda la presencia es un efecto de realidad. Sin duda, también, una significación remite en última instancia, (en el nivel de su "recepción") a la serie ideológica. Pero el *doble efecto* se articula en forma homogénea en el interior del proceso estético, sin que allí puedan entrar y subsistir generalidades de otro orden. De suerte que sería necesario sustituir el esquema en Z de Macherey por el esquema problemático siguiente:

saussurianas, entre la concatenación significativa y el ritmo por el cual Frege trata —por otra parte en vano— de construir el número, se anuden esas relaciones específicas que garantizan el rigor de un nuevo objeto de conocimiento. Porque cada vez, o bien lo que opera no es más que una impotente *imagen*; o bien lo que se encuentra, no *producido*, sino *varanamente producido*, es decir repetido, no es más que el rigor del primer objeto: el objeto matemático.

114



Sobre esta base podría desarrollarse la teoría de los modos de producción estéticos, o simplemente la Estética Teórica. No es cuestión de dar acá idea de los problemas que incorpora esta disciplina todavía evanescente. Pero, dado que he comenzado por enunciados dogmáticos, terminaré en la misma forma, consciente sin embargo de plantear más enigmas de los que he intentado resolver.

Enunciado 5

Por modo de producción estético, entendemos la combinación de factores cuyo efecto es *operar* la inversión. Operar la inversión, es hacer funcionar ideológicamente elementos reales-imaginarios, regionalmente producidos por un estado históricamente determinado del proceso estético.

Enunciado 6

Más precisamente: Un modo de producción estético es una estructura invariante invisible que distribuye funciones de vínculos entre elementos reales, de

115.

modo que estos elementos puedan *funcionar* como ideológicos.

Nota: Un modo de producción no es de ninguna manera un *arte*, como la música o la pintura. Los modos de producción son transversales a la clasificación de las artes. El *espacio figurativo*, cuya genealogía trata de establecer Francastel en *Pintura y sociedad*, es un modo de producción, no la pintura en general. Igualmente son, sin duda, modos de producción el *sistema tonal*, el sistema de la métrica del verso griego, el sistema de la subjetividad novelesca.

Enunciado 7

Un modo de producción se manifiesta en una doble articulación:

— aquella que organiza los operadores de transformación. [Efecto de presencia].

— aquella que concierne a los elementos transformados por el lugar que los operadores les prescriben. [Efecto de significación].

Pero la realidad estructural del modo de producción se basa en el mecanismo por el cual los primeros "encuentran" a los segundos. En efecto, los operadores no están en ninguna otra parte que en los elementos, pues la estructura como tal es invisible. Hay por tanto una realidad vectorial, u orientada, del proceso de producción: se puede representarla por un "campo" donde se *distinguen* dos regiones jerarquizadas. Una es la región de los operadores, la otra la de los elementos temáticos. Pero los operadores son ellos mismos temáticos, de modo que su presencia en el campo estructurado está simplemente

te dada como encuentro, o *doble función*, con esa disimetría característica que hace que la primera función *haga posible* a la segunda, según una regla (*! visible*) que es la estructura misma.

Enunciado 8

La teoría de un modo de producción estético supone:

I) La definición de su articulación elemental.

II) La ley sincrónica de su efecto (producción de una realidad nueva como ideológica).

III) La ley diacrónica de las condiciones de *conservación* de su eficacia. (Un elemento real "ideologizado" corre, en efecto, el riesgo de ser luego ideológicamente repetido, es decir, *no-transformado*. En este caso permanece ideológico, sin duda. Pero el proceso que lo integra a "la obra de arte" es él mismo ideológico y no estético. O, todavía, en el interior mismo del proceso estético, el elemento ideológico funciona como tal *por su propia cuenta*.)

Enunciado 9

La inteligibilidad completa de un modo de producción estético supone que se conceptualice su *genealogía*: es decir, el proceso de disolución del modo, anterior o coexistente, cuyos elementos rearticula el modo estudiado.

Mao Tse-tung: Práctica estética y lucha de clases

por RICARDO PIGLIA

I

1. Función estética: demanda social y sistema literario

¿Para quién escribir? ¿Desde dónde? ¿Quién nos puede leer? toda la reflexión "estética" de Mao está destinada a definir la producción artística como res- puesta específica a una demanda social, diferencia- da, que nace en la lucha de clases. El efecto estético, la significación ideológica, el modo de producción, las formas de distribución y de consumo, los mate- riales y los instrumentos de trabajo, es decir, el sis- tema literario en su conjunto, está determinado por los intereses de clase y son los intereses de clase los que en cada caso determinan qué cosa es el arte y a quién (para qué) "sirve". "No hay arte por en- cima de las clases (escribe Mao). Negamos que haya un criterio artístico abstracto y absolutamente invariable; en toda sociedad, cada clase tiene sus propios criterios políticos y estéticos". Al definir a la literatura como social y de clase, el verosímil que excluye o retiene dentro suyo la propiedad de lo literario varía según las clases y las épocas. De este modo, lo que la lucha de clases reestructura sin cesar es la función literaria: no sólo su efecto social, sino además la frontera que hace entrar y salir de un sistema literario ese elemento errático que los

formalistas rusos llamaban la "literaridad". "Los hechos artísticos (escribía B. Eikhenbaum) testimonian que la diferencia específica del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra, sino en la utilización particular que se hace de ellos. La función estética no es una propiedad "real" del objeto, un "dato" de su esencia o de su estructura: es un proceso que está determinado a la vez por los pasajes de un modo de producción a otro en el desarrollo immanente del sistema literario y por el movimiento y el desplazamiento de las estructuras de conjunto de la sociedad.

En la estética idealista, como ha dicho Brecht citando una frase clásica, "el producto se emancipa de la producción, se borran las huellas de su origen". Se trata de una operación destinada tanto a suprimir el hecho mismo de la producción (en beneficio de una metafísica de la "creación" y del artista inspirado) como a diluir la presencia de la demanda social y de las condiciones de producción. Para Mao, la ruptura con "el arte feudal y de la burguesía" nace antes que nada en el reconocimiento de estas "huellas": instancia de la producción material, el arte es también el escenario de la lucha de clases y las contradicciones con "el arte feudal y de la burguesía" son antagónicas porque son antagónicas las necesidades y la demanda social que cada una de estas prácticas trata de resolver específicamente. En este sentido Mao reproduce las críticas de Marx a los economistas clásicos: lo fundamental del proceso de producción no es tanto crear productos, en este caso "obras de arte", sino producir el sistema de relaciones, los vínculos sociales que ordenan la estructura de significación dentro de la cual la obra se hace un lugar que la condiciona y la descifra. Combina-

120

ción determinada de modos específicos de producción, circulación, distribución y consumo, el sistema literario es el verdadero resultado del proceso de producción en su conjunto. "La producción tiene sus propias condiciones y premisas que constituyen sus momentos (escribe Marx en la *Introducción a la Crítica de la Economía Política*); en un comienzo estas premisas pueden aparecer como hechos naturales. El mismo proceso de producción las transforma en momentos históricos y si en un período aparecen como las condiciones naturales, para otro período constituyen un resultado histórico". En sus relaciones con estos elementos que "aparecen como naturales", más que en sus relaciones con el producto mismo, es donde cada clase se juega sus "criterios artísticos y literarios". En este sentido, la historia de la literatura quizás no sea la historia de las obras, sino más bien la historia de una función diferencial, la historia de una cierta relación entre la práctica estética y sus condiciones de producción que son —al mismo tiempo— el espacio de su desdramatización.

2. Literatura y práctica política

En la reconstrucción de esta unidad de conjunto del sistema de significación artístico, se deciden —al mismo tiempo— la "estética" y la "poética" de Mao Tse-tung: por un lado hay que "aplicar el punto de vista del marxismo en la observación del arte y la literatura", utilizar lo que Mao llama "la ciencia del arte" para fundar una teoría de la producción literaria que, a partir del método establecido por Marx en *El Capital*, estudie las leyes de la práctica

121

estética, sus condiciones materiales, el objeto y los instrumentos de trabajo, la historia de los pasajes de un modo de producción literario a otro. Pero al mismo tiempo es necesario emplear "la perspectiva de clase", el "criterio político": toda obra tiene "un sello de clase" y es preciso incluirla en el campo de lo que Brecht llama "aparatos de producción" para dar cuenta de las relaciones que mantiene con la lucha de clases a través de los circuitos de distribución, las instituciones que regulan la demanda y el consumo, el verosímil que en cada época organiza el uso social de los textos.

Teoría de la producción, códigos de lectura: en el recorrido de esta doble inscripción se juega lo fundamental: el problema de la *nueva* función del arte. Reconstrucción de un lugar nuevo en el sistema literario que a partir de los "criterios políticos y artísticos" del proletariado define una literatura revolucionaria como antagonista de la literatura "feudal y de la burguesía". En esto Mao se opone frontalmente (aquí también de acuerdo con Brecht) a la corriente "dualista o pluralista del marxismo, es decir, en esencia a lo que quería Trotsky: 'política proletaria, arte burgués'". Mao tratará en cambio de resolver la política del proletariado en *todos* los frentes (militar, económico, ideológico, cultural) aplicando el criterio de que "las contradicciones cualitativamente diferentes no pueden resolverse más que por métodos cualitativamente diferentes". La lucha cultural tiene sus métodos concretos —es decir, específicos— diferentes no sólo de hecho, sino también de derecho, de la práctica política. "La política (escribe Mao) no equivale al arte, ni una concepción general del mundo equivale a un método de creación y de crítica artística". Al no reducir

la producción estética (ni tampoco la crítica¹ a la política o a la ideología), Mao le reconoce toda su eficacia a partir de una forma específica y de una inteligibilidad propia y le estructura un espacio singular en el conjunto de su teoría sobre la articulación de la práctica social. Lucha en la producción, lucha de clases, arte y experimentación científica; economía/política/cultura: tres prácticas fundamentales, tres frentes en la lucha de clases: el proletariado se define en el interior de tres contradicciones, cada una de las cuales tiene su lógica y su método de resolución particular. Por otro lado, esta división no es material, las tres prácticas son diferentes en su forma, pero no actúan en tres mundos distintos, ni tienen objetos reales distintos e independientes: articuladas, construyen la estrategia política, y a la vez, la estrategia política define la contradicción principal que tratará de ser resuelta en cada caso con los medios específicos. "¿Cuáles son nuestros problemas esenciales? A mi modo de ver, fundamentalmente, el de servir al pueblo y el de cómo servir al pueblo". Es necesario descubrir la resolución de este "problema esencial" en cada nivel

1 "Algunas obras reaccionarias desde el punto de vista político, pueden tener al mismo tiempo 'calidad artística': Mao se coloca en el centro de un problema paradigmático de la crítica marxista (basta pensar en las consideraciones de Marx sobre E. Suc, de Engels sobre Balzac, de Lenin sobre Tolstói, de Trotsky sobre Céline, de Gramsci sobre Pirandello): distinción entre el "contenido político" y la "calidad artística" como dos instancias diferenciadas, dos sistemas de lectura donde se desdobra "al mismo tiempo" el criterio de valor. Si bien no es éste el lugar para desarrollar el problema, parece necesario señalar que esta distinción no signifi ca (como ha pretendido Lukacs) que una práctica literaria "traicione" y "haga olvidar" la ideología: una obra no es "buena" a pesar de su ideología, sino con ella, en el procedimiento mismo de hacerla visible, de exhibirla como un momento material de la producción literaria.

particular, teniendo siempre presente la *especificidad* de la práctica. "Las obras que carecen de valor artístico (escribe Mao) por progresistas que sean desde el punto de vista político, resultan ineficaces". La eficacia estética garantiza el efecto social: para servir al pueblo es necesario resolver en lo concreto de cada práctica particular *cómo* servir al pueblo.

3. Posición de clase

Aparece entonces un problema clave: ¿dónde encontrar la instancia que decida la eficacia revolucionaria de una práctica específica? O mejor: ¿desde dónde pensar esa eficacia para el arte y la literatura? Al hacer del escritor —como escenario o como espejo de la estructura social— el centro del debate, la oposición entre "compromiso" y "realismo socialista"² encerró durante años el problema de la articulación entre literatura y revolución en una trampa sin salida. Lugar de la inscripción y a la vez único "determinante en última instancia", es en la

² En general, el debate marxista sobre la estética del realismo socialista (más allá de las críticas a la resolución administrativa y la imposición burocrática de una poética normativa) ha girado bizantínicamente sobre un adjetivo. Se ha hablado de realismo: crítico/fanático/maravilloso/abierto/sin fronteras, pero nadie (salvo Brecht) puso el acento en discutir la pertinencia del "realismo" en la resolución específica de una estrategia socialista en literatura. En este feichismo del "realismo" se arrastraban, de hecho, viejos prejuicios nacidos de una lectura inmediata de las opiniones de Marx sobre literatura. Opiniones circunstanciales que a menudo corresponden al mundo ideológico de un burgués culto del siglo XIX, fascinado por cierta forma de la novela burguesa y por el clasicismo. En este sentido y manejan-donos en el campo de las ideologías literarias, parece más productiva la definición que diera Eisenstein, cuando en 1925 declaraba: "Yo no soy realista, soy materialista".

realidad compleja de la lucha de clases y no en las vacilaciones del sujeto, donde Mao Tse-tung busca los materiales para fundar una teoría del arte y de la literatura que permite a la vez descubrir sus enlaces con el resto de las prácticas sociales y decidir su eficacia revolucionaria. "Al analizar el deseo subjetivo de un autor, es decir, si su móvil es justo y bueno —escribe— no juzgaremos por sus declaraciones, sino por el efecto que sus actividades (principalmente sus obras) tienen sobre las masas en la sociedad. La práctica social y su efecto son el criterio para juzgar el deseo subjetivo o móvil". De este modo, antes que nada, Mao desacredita todo voluntarismo del sujeto (a la manera del compromiso sartreano) y establece las bases de una definición de las relaciones entre literatura y revolución en términos de una práctica específica que mantiene con la ideología y con la política lazos propios en el interior de la estructura social.³

³ Mao Tse-tung, fundador del partido comunista de China y estratega de la guerra popular prolongada, sostiene respecto del papel de la literatura en la revolución una posición a menudo más "pacífica" que la de muchos intelectuales pequeño burgueses dispuestos a certificar la muerte de la palabra y el reinado indiscutible de los "hechos", todas las veces que sea necesario discutir la inserción concreta del intelectual en la lucha política. La oposición palabras/hechos encierra una contradicción más profunda entre cultura y política, con la que en general se intenta reprimir el antagonismo entre una cultura revolucionaria y una cultura burguesa que hace de la práctica específica también el escenario de la lucha de clases. En relación con esto, Mao señala: "La lucha revolucionaria en los frentes ideológico y artístico tiene que subordinarse a la lucha política, porque sólo a través de la política puede expresarse, en forma concentrada, la necesidad de la clase y de las masas. Pero si no hubiera arte y literatura, ni siquiera en su sentido más amplio y elemental, el movimiento revolucionario no podría avanzar ni triunfar".

Al mismo tiempo (cfr. el trabajo de Alain Badiou incluido en este volumen, véase pág. 93) al recurrir a cuatro instancias para resolver la articulación del escritor con su clase, Mao quiebra la ideología peculiar de la estética normativa (tipo Zhdanov) que imagina una relación de simple reflejo entre el "sentido" de la obra y el origen de clase del autor. Así, Mao distingue: 1. *El origen de clase*: clase a la que el escritor pertenece por su nacimiento. 2. *La posición de clase*: espacio problemático a partir del cual se define toda práctica. El escritor revolucionario debe estar en las posiciones de la clase obrera. 3. *La actitud de clase*: utilización de la posición de clase en una problemática particular. Se trata, de hecho, de la práctica de clase que se define en cada caso según el juego de contradicciones específicas. 4. *El estudio de clase*: la estructura y los instrumentos de la teoría marxista, en tanto tienen por función producir la "legitimación" de la posición de clase. Esta sistematización —como señala Badiou— reconstruye y desarticula de tal modo las relaciones del escritor con su clase que, al establecer una serie de descentramientos entre la ideología, el proceso estético y la lucha de clases, niega toda decisión autónoma (voluntad del escritor o fatalidad del origen social) y traslada la reflexión directamente al problema de las condiciones de producción de una práctica revolucionaria "en el arte y la literatura". Punto de partida y centro de esta reflexión es el concepto de posición de clase: campo teórico que hace posible "el pensamiento de Mao", base de apoyo desde donde se resuelven las articulaciones de la actividad revolucionaria en todos los frentes de lucha del pueblo, esta posición no es un simple lugar en la estructura productiva. Proceso complejo,

definido a la vez en relación con la lucha de clases, la producción material y la teoría marxista, es el efecto de un doble trabajo de educación práctica en el seno del pueblo y en la ciencia del marxismo leninismo. Producto de la línea de masas y condición de ésta, la posición de clase aparece creada por la práctica como presupuesto de su sentido: ir a las masas, servir al pueblo es para los intelectuales la condición de producción de ese punto de vista y a la vez su resultado. "Nuestros escritores y artistas tienen que cambiar la posición, pasarse gradualmente al lado de obreros y campesinos. Solo así podremos tener un arte y una literatura al servicio del pueblo". Propuesta teórica y consigna de lucha, la posición de clase es la estrategia de una revolución permanente: revolución cultural cuyo primer movimiento consiste en establecer con el pueblo "lenguaje común". Instancia concreta de la significación, el lenguaje es el campo material donde los intelectuales "se funden con el pueblo": en este sentido, Mao define el lenguaje igual que Stalin, quien en 1928 señalaba: "no se puede situar al lenguaje, ni en la categoría de la base, ni en la de la superestructura". En este otro lugar de la estructura social se realiza el anclaje que afirma el resultado de una práctica contra la fatalidad del origen. Una posición de clase actúa siempre con el lenguaje y a la vez, es el lenguaje quien abre camino hacia esa posición: "para poder fundirse con las masas (escribe Mao) hay que hablar su mismo lenguaje".

↑ el lenguaje

cualquier frente de lucha del pueblo. Al hacer del lenguaje la actitud concreta de esta posición en lo específico de la actividad literaria, Mao comienza a plantearse ya el problema de los elementos que componen el proceso de trabajo literario.

II

4. Materiales de la práctica literaria

Siguiendo a Marx podemos decir que "en el proceso de trabajo la actividad del hombre consigue, valiéndose del instrumento correspondiente, transformar el objeto sobre el que versa el trabajo con arreglo a un fin perseguido". Veamos cómo juegan en Mao los conceptos de instrumento y objeto de trabajo, actividad transformadora y fin perseguido, entendidos como los elementos simples de una práctica.

"En la misma vida del pueblo están ya los yacimientos de materia prima para el arte y la literatura, material en estado natural, no elaborado, pero a la vez, el más vivo, el más rico y más fundamental". La vida concreta del pueblo, la lucha en la producción, la lucha de clases, las relaciones sociales son "la materia en estado natural", objeto del trabajo literario. Cuando esta "materia no elaborada" (para continuar con una distinción de Marx) "ha sido filtrada por un trabajo anterior" y ha sufrido un proceso de transformación significativo, se convierte en "materia prima artística": es el "habla popular", el lenguaje del pueblo, resultado de un pro-

ceso de elaboración significante y de una cierta organización caracterizada ideológicamente por su misma estructura, que actúa como materia específica de la producción literaria.

Esta "materia prima artística" (como la llama Mao) no impone, sin embargo, el sistema de convenciones que definen como "literatura" a un cierto uso social del lenguaje. Para producir una nueva transformación y a la vez para que esa práctica significativa sea específica, es necesario utilizar, señala Mao, "los métodos, o como se dice en el trabajo de creación, las técnicas de expresión". Estas "técnicas" son los medios de trabajo, los instrumentos de producción que (para seguir con las definiciones de Marx) "sirven para encauzar la actividad del trabajador sobre su objeto de trabajo". Reglas, códigos, convenciones, estas "técnicas de expresión", son estructuras de significación que determinan, en Mao Tse-tung, que "las obras sean pulidas o toscas, de alto o bajo nivel. Por eso no debemos rechazar la herencia de los antiguos ni negarnos a tomarlos como punto de referencia, así sean obras de la clase feudal o de la burguesía". Por un lado, reconocimiento del papel decisivo de "las técnicas de expresión", de las convenciones formales que deciden no sólo la función literaria sino también el valor estético. Y a la vez, reconocimiento de la relativa autonomía de estas convenciones: la contradicción antagónica con "el arte feudal y de la burguesía" no impide tomar posesión de sus "técnicas de expresión" como trabajo acumulado, objetivo, instrumental. "No nos negamos a usar las formas artísticas del pasado, pero en nuestras manos estas viejas formas remodeladas y con un nuevo contenido, se convierten en algo revolucionario al servicio del pueblo". En esto, Mao

está otra vez cerca de Brecht: las "viejas" formas se pueden aislar como nivel relativamente independiente, remodelarlas, convertirlas en instrumentos de producción, hacerles perder su carga de clase a partir de una función distinta en la estructura. Por otro lado, al hablar de "viejas" formas Mao tiene presente el momento interno de evolución de la literatura: evolución que no da cuenta de cada obra en particular, sino del progreso de conjunto del sistema literario (feudal, burgués) dentro del cual se realizan los pasajes de un modo de producción a otro. De este reconocimiento de una historia relativamente autónoma de la literatura, deriva la necesidad de estudiar "el arte y la literatura incipientes (periódicos murales, canciones, cuentos populares) de las masas": también "las técnicas de expresión" tienen su historia y es necesario diferenciar los nuevos instrumentos de producción de las viejas formas. Buscar estos nuevos elementos "Fuera" de la literatura propiamente dicha, en los datzibao, en las canciones, en las consignas de las masas, en los cuentos populares, significa tener en cuenta la existencia de un código que permite definir los medios de trabajo literarios fuera de las convenciones "naturales" de la literatura, en el conjunto de la práctica significante. Como decía Brecht: "no hay reglas probadas de narración, ni prominentes paradigmas de la historia de la literatura, debemos aplicar en forma viva todos los medios, nuevos y viejos, probados o no probados, procedentes del arte o de otros campos". En este sentido Mao vuelve a encontrar en la actividad práctica de las masas el mayor "yacimientos" no sólo de materias primas, sino

también de técnicas y de instrumentos de trabajo: los datzibao, las canciones, las consignas, son un cierto modo de *actuar* del pueblo en el lenguaje y de establecer un determinado horizonte retórico.

Objeto y medio de trabajo, el lenguaje del pueblo funciona como medio de producción. Material de la práctica y estructura de la significación, el lenguaje del pueblo es el motor del "trabajo creador de los artistas y escritores revolucionarios a través del cual la materia prima que se encuentra en la vida del pueblo es convertida en el arte y la literatura que sirve a las grandes masas".

De este modo, Mao presenta todos los elementos que permiten definir el proceso de trabajo literario: a partir de condiciones de producción dadas (la posición de clase) la práctica literaria transforma una materia prima (la vida del pueblo) en obras literarias, empleando instrumentos de trabajo (las técnicas de expresión) y medios de producción (el lenguaje del pueblo) determinados. En el centro de esta definición del modo de producción literario, está el concepto de "pueblo": definido como "la mayor de las fuerzas productivas" es la base material sobre la cual se establece el sistema literario. Gran laboratorio, arsenal que proporciona tanto el medio de trabajo, como la materia prima, la práctica del pueblo crea las condiciones de una literatura revolucionaria. En su actividad concreta, las masas van produciendo no sólo una nueva sociedad, sino también y al mismo tiempo, una nueva cultura y un nuevo arte.

5. Público: legibilidad y coyuntura política

Público concreto que decide a la vez la demanda y la significación, en Mao el *pueblo* no es algo homogéneo y estático. Por otro lado, la relación con un público de masas no es natural ni espontánea: nace en la práctica concreta y ganar un público se convierte a la vez en un problema teórico y político. La coyuntura política y el trabajo revolucionario definen el espacio común en el que las obras revolucionarias "llegan" al pueblo. Producto de la práctica política y de la lucha de clases existen, por de pronto, diferentes "públicos" en el interior de las masas populares. En este sentido, es posible distinguir en la reflexión de Mao: *un público virtual*, los obreros y campesinos; *un público real*, creado por la coyuntura política y la lucha de clases; *un público posible*, el conjunto del pueblo. En 1942, al analizar este problema en las *Charlas sobre arte y literatura en el Foro de Yenan*, Mao advertiría distintas situaciones de lectura al tratar de definir el público real: estaba el público de Shangai bajo el control de los japoneses; el de las regiones dominadas por el Kuomintang; el público de las zonas liberadas y las bases de apoyo anti-japonesas. Shangai, Kuomingtan, Bases Rojas: tres situaciones de lectura que hacen del público una estructura discontinua y de la demanda social una articulación de distintas necesidades. Varias condiciones materiales de lecturas se enlazan y se contradicen en una misma coyuntura obligando a replantearse en cada caso todo el sistema de producción literario. Estas variables exigen, además, que en el interior de una práctica literaria

se manejen distintas escrituras, momentos diferentes que no se resuelven en la ilusión de una "literatura popular", sino en la definición de una estrategia global que tenga en cuenta los medios concretos de *hacer posible* una lectura, es decir, las condiciones materiales que en cada caso permiten establecer el circuito de comunicación. Como Mao borra por completo la problemática del mercado, no existe un espacio homogéneo donde se encuentren ligados por la fuerza del dinero los clientes y las obras: es necesario establecer todo el canal de comunicación, las formas de distribución, circulación y consumo. Resolver este problema es un asunto antes que nada político: la lucha revolucionaria abre paso a la literatura revolucionaria, le hace un lugar en el seno del pueblo y la literatura popular avanza en relación con la lucha de las masas y no por la (buena) voluntad de llegar a las masas de los escritores aislados.

Si responder a la demanda social y al mismo tiempo producir un público depende de las posibilidades políticas de establecer nuevos circuitos de comunicación, hay un momento en esta dialéctica que es interior a la práctica misma. Siguiendo a Marx, Mao está lejos de concebir "el acto mismo del consumo como algo no problemático, de una vez para siempre, históricamente inmutable". "La producción crea el consumo—escribía Marx— y el consumo produce la producción". Mao enfrenta este problema al plantear la dialéctica elevación/popularización donde la expansión interna de los códigos de legibilidad es un proceso que hace cambiar constantemente de posición al lector y al escritor en una circulación incesante de funciones complementarias: maestro/alumno, crítica/autocrítica, especialista/propagan-

distista que recupera el eje teórico de la resolución de las contradicciones en el seno del pueblo. Otra vez el "lenguaje común" es el escenario de este vaivén, ejercicio de discusión persuasiva que tiene en la escritura/lectura/escritura desencadenada por los datos su momento concreto en el que todo el pueblo es a la vez lector/escritor del gran texto común, espacio verbal donde la revolución cultural se convierte en una actividad significativa.

"No puede separarse (escribe Mao) la popularización de la elevación. El pueblo demanda popularización y luego elevación, pide elevación mes tras mes y año tras año. Esta elevación no se realiza desde el aire sino con base en la popularización". No existe un público dado sino un incesante trabajo de elevación/popularización/elevación que va ampliando a la vez los códigos de lectura y las condiciones de producción: de este modo, la evaluación de una práctica cuya inteligibilidad es específica no depende de la aceptación masiva y está lejos de ser invalidada por los obstáculos y resistencias que produce su lectura. "En la historia es frecuente que lo nuevo, lo acertado, no obtiene al principio el consenso de la mayoría de los hombres; y que sólo puede abrirse camino de manera tortuosa, en la lucha. La gente no considera muchas veces, en el primer momento, lo justo y lo bueno como flor fragante, sino por el contrario, como hierba venenosa. La expansión de las cosas nuevas puede ser dificultada no por una represión hecha adrede, sino por falta de discernimiento. Razon por la cual, ante la cuestión de lo correcto y lo erróneo en las ciencias y en las artes, debemos adoptar una actitud cautelosa, estimular la discusión libre y evitar las conclusiones precipitadas. Creemos que la adopción de esta ac-

titud puede facilitar el progreso de las artes y las ciencias".

De este modo, en el final de su análisis, Mao traslada la decisión sobre la legalidad de una obra revolucionaria a lo específico de su estructura particular. Las leyes de una producción literaria que hace de la demanda social una de sus condiciones materiales no son (no pueden ser) sin embargo las leyes del consumo: es en la producción donde se funda justamente la "diferencia" de la teoría marxista y olvidarlo significa confundir el empirismo populista con la estrategia del marxismo leninismo. En este sentido (y para usar un ejemplo que conviene a esa afirmación) digamos que *El Capital* de Marx está escrito para el proletariado, a pesar de que —incluso hoy, a cien años de su aparición— no sea más que un pequeño grupo de "especialistas" quienes estén en condiciones de descifrar un texto que, sin embargo, encontró la legibilidad y pudo ser escrito sólo cuando el proletariado apareció en la escena de la historia como momento antagónico, no sólo de la estructura productiva, sino también de la racionalidad capitalista.

Una práctica revolucionaria "en el arte y la literatura" debe tener en cuenta este momento productivo, experimental, de trabajo contra el verosímil; especialmente en una sociedad donde las clases dominantes controlan la propiedad de los códigos de lectura, es decir, en una sociedad donde la lucha contra cierto uso de clase de la significación es al mismo tiempo una lucha "democrática" contra el manejo de la oposición legible/illegible manipulado por la burguesía y una lucha "socialista" contra las relaciones de producción capitalista que hacen del "autor" el propietario privado del "sentido".

6. Discutir la alternativa

La reflexión "estética" de Mao Tse-tung debe ser reconstruida no sólo en sus referencias explícitas al arte y a la literatura, sino más bien en la estructura de conjunto de su obra; en su teoría de la práctica social y de la contradicción, en sus recomendaciones sobre el lenguaje de masas y el estilo de clisé, en sus consideraciones sobre la nueva cultura y sobre el papel de la vanguardia revolucionaria, se desenvuelve una teoría de la práctica artística como instancia específica en la estrategia de la guerra popular prolongada. Por otro lado, la gran revolución cultural proletaria es el momento material de una reflexión práctica sobre la cultura y la ideología que al tener en cuenta el carácter antagónico de la contradicción entre el arte revolucionario y el arte burgués y feudal se instala en la mejor tradición de la estética marxista: la que nació en las luchas de la revolución de octubre con Treiakov, Lisitsky, Meyerhold, Einsestein, Tinianov, Maikowski para culminar en la obra de Brecht.⁴ Tentativa común

de fundar en la práctica una teoría marxista de la producción literaria, y a la vez definir los elementos de una crítica científica que sea capaz de inscribir los resultados de esa práctica en la lucha de clases, a través del análisis de los distintos "contratos sociales" que se interponen entre un texto y su lectura. Sofocada por el monopolismo administrativo y burocrático de la estética stalinista, esta corriente alcanzó, sin embargo, a crear una nueva alternativa: desde allí tenemos que leer, no sólo a Mao Tse-tung, sino también a Marx, a Lenin, a Gramsci, porque este ejercicio de relectura de los clásicos quizás ayude a sacar el debate marxista sobre "el arte y la literatura" del lugar ciego en el que lo aclararon a la vez el dogmatismo y el liberalismo (momentos internos de un mismo pensamiento revisionista que puede mostrar su paradigma en las opiniones de Krutchev sobre arte que el PC argentino diera a conocer en 1963).

Abrir una polémica sobre estos problemas parece ser la forma más productiva de hacernos cargo de aquella vieja consigna que Brecht había aprendido en Lenin: "Nuestra ética y nuestra estética se derivan de las necesidades de nuestra lucha".

⁴ La publicación de los tres tomos de escritos de Brecht sobre arte y literatura (edición francesa L'Arche 1971) es sin duda el acontecimiento más importante de la estética marxista desde la aparición de los cuadernos de Antonio Gramsci. No sólo porque permite reconocer la existencia de una alternativa concreta creada contra los supuestos de la estética stalinista, en el interior del movimiento comunista durante los años que van del 30 al 50; sino porque además, en el marco de una reflexión sobre el carácter de clase de una estética que se define como marxista, es posible reconstruir en Brecht una teoría del arte como instancia de la producción material, que tiene su momento práctico en una crítica de las ideologías literarias entendidas como condiciones de producción de la literatura.

A propósito de la estética en Gramsci

ARMANDA GIMBUCCI

La serie de artículos reunidos en *Literatura y vida nacional* está organizada por la obstinada conversión del pensamiento de Gramsci hacia un centro de interés crítico que lo reenvía a la temática fundamental de *Los intelectuales y la organización de la cultura*, de *El Renacimiento* y de las *Notas sobre Maquiavelo*.

En realidad, en una y otra obra, la convergencia de los análisis conduce a ese tema que, en las *Cartas desde la prisión*, Gramsci insertaba en su plan de estudios como "una búsqueda sobre la formación del espíritu público en Italia en el siglo pasado; en otras palabras, una investigación sobre los intelectuales italianos, sus orígenes, sus reagrupamientos según las corrientes de la cultura, sus diferentes modos de pensar, etc. etc..."¹ También, la indagación sobre las causas que otorgan una fisonomía histórica a la literatura italiana, se inscribe, completándolo, en el gran cuadro esbozado poco a poco, en sus líneas y conjunto esencial, por la otra selección de artículos: donde resulta decisiva la crítica a la "debilidad nacional" de la clase dirigen-

¹ LC, p. 27 (*Lettere dal Carcere*).

te italiana, incapaz de constituir, orgánicamente, un bloque social nacional; y de donde surge, en el origen mismo de esta debilidad, la separación entre los intelectuales y las clases trabajadoras. Las consecuencias repercutieron en forma limitativa, o directamente en forma negativa, sobre toda la vida italiana: en la precariedad de la economía del país, en la gravedad de la situación social, en la impotencia estatal, en la imposibilidad de una cultura orgánica que sea expresión de toda la vida de la nación y que sea capaz de una fuerza expansiva y de una influencia histórica.

De ese modo, la cultura de Italia se reduce a un cielo privilegiado de monadas, intelectuales en su esencia y herméticos en sus posibilidades de comunicación, autosuficientes en su desarrollo. Individualismo que, desde el Renacimiento en adelante, se expresó fuera del país como cosmopolitismo, y en el interior, como dicotomía, no sólo entre intelectuales-dirigentes y clases populares, sino entre intelectualidad laica burguesa, y clerical burguesa, hasta el íntimo fraccionamiento ulterior de estos grupos: el consenso de los "espíritus selectos" a una elaboración cultural que no coincide con el consenso de la nación, sino con "... la realidad de una disgregación de los intelectuales en corrillos y sectas de 'espíritus selectos'".²

Asimismo, en *Literatura y vida nacional*, siempre es obligatorio tener en cuenta cómo, a través de la mediación estética de Croce, Gramsci, con respecto al arte, fortalece una de las aspiraciones genuinas del marxismo. Decía Croce en *Cultura y vida mo-*

² LVN, p. 67 (*L'letteratura e vita nazionale*). (Hay edición castellana: *Literatura y vida nacional*, Lantaro, Bs. As.)

ral: "... La poesía no genera poesía; aquí no hay partenogénesis; se requiere la intervención del elemento fecundante, de aquello que es real, pasional, práctico. Si se rehace al hombre... haciendo surgir una nueva vida afectiva, entonces sí surgirá, si surge, una nueva poesía."

Una vez hecha una trasfusión de sangre revolucionaria al "elemento fecundante" crociano, he aquí esta notación transformada así en Gramsci: "La literatura no genera literatura, etc., es decir las ideologías no crean ideologías, las superestructuras no engendran superestructuras sino como herencia de inercia y de pasividad. Son engendradas, no por partenogénesis, sino por la intervención del elemento 'fecundante', la historia, la actividad revolucionaria que crea el 'hombre nuevo', es decir nuevas relaciones sociales."³

La negación fundamental de que puede surgir una nueva literatura de escuelas de origen intelectual, se transfiere para Gramsci a las líneas más avanzadas de su ideal revolucionario, donde entrevé y aspira, —como resultado de una renovación social— a una Italia nacional-popular y a una cultura nacional-popular. Es allí, en una nueva actitud del hombre, en una nueva intuición de la vida, en una nueva forma de sentir y de pensar, donde reside la premisa auténtica de una nueva literatura: es allí, donde hasta podría oírse el "canto del cisne" del viejo hombre apasionadamente apresado por la trama de las nuevas relaciones. Pero la fe de Gramsci recae en el círculo sordo de la cultura italiana contemporánea, en el desorden de una provincia en la que la vanguardia intelectual se va desplazando hacia el clericalismo y fascismo.

³ LVN, p. 11.

Gransci estigmatiza a esta (y otra) parte de la narrativa italiana de posguerra, como "brescianismo" (fue el padre Bresciani el portavoz de la reacción a los movimientos del 48, 49), es decir, como fenómeno de oposición a todo movimiento nacional-popular, como literatura de reacción estrechamente caracterizada por el jesuitismo. Este brescianismo es el fondo opaco sobre el que se va empantanando la "intelligentzia" italiana: es la inmediata, contingente realidad cultural.

Por eso, en el circuito que se cierra, el pensamiento de Gransci tiende a organizarse en sus términos más inmediatamente eficaces.

Sobre todo, como toma de conciencia crítica: y aquí, bajo el filo de su investigación historicista, cae súbitamente, como muerta y seca, la acepción libresca de cultura; y la falta de un "orden artístico" se le revela como ausencia de un orden moral e intelectual, es decir de un desarrollo histórico orgánico en el que, desde el siglo XVI en adelante, ha sido particularmente negativa la separación entre intelectuales y pueblo. El diagnóstico gransciano es agudo, neto y decisivo: en nuestra historia literaria, la falta de una articulación orgánica del intelectual con el "pueblo", decide la no existencia de "nacional" con "popular"; de allí, la no existencia de una literatura popular, las caracterizaciones tan extremistas de la cultura literaria, esotéricamente sobria y feliz para los iniciados, redundante en hipocresía oratoria para el pueblo, de la cual se ha agravado (y agrava) la enfermedad del melodrama. Este momento crítico en Gransci, implica consecuencias complejas: la posibilidad de no considerarla a la historia literaria como de descripción unilateral de superficies homogéneas; de comprender en

tonces, que las imposiciones de períodos literarios enteros, no son reducibles a una compatibilidad interpretativa, a causa del contraste histórico-social de fondo; y aún, la necesidad de reconectar con una historia literaria entendida en el sentido amplio de historia cultural, algunas cuestiones de interés sociológico, hasta el momento replegadas en discusiones sobre sí mismas "como la ausencia de una literatura popular, o de una literatura discursiva, amena, de vasto espectro, el teatro como 'problema', etcétera."

Pero para Gransci el esfuerzo crítico no está dirigido a una nueva historia de la literatura, aunque esté iluminado por una nueva comprensión. "Aclarar" es para Gransci, *estar ya comprometido en la lucha por una nueva cultura*. Sólo desde este punto de vista se capta el sentido y el valor que tienen para él la crítica y en particular la crítica literaria, bajo el movimiento vivo de la investigación, se observa que el conjunto de las notas se anima de tensiones diferentes, una "punta" ideológica que se convierte en criterio de toda acción cultural futura se define en la dirección más extrema: "La premisa de la nueva literatura es necesariamente histórica, política, popular; debe tender a elaborar lo que ya existe, no importa si en forma polémica o de otro modo lo que sí importa es que hunda sus raíces en el *humus* de la cultura popular así como es, con sus gustos, tendencias, etc., con su mundo moral e intelectual, por más atrasado y convencional que sea."⁴ Y por el contrario se acentúa junto a esta exigencia, el otro momento, de mayor presión y de frecuencia más subrayada en el pensamiento gransciano: la

⁴ LVN, p. 14.

importancia de una lucha superestructural, crítica, anticipadora, una lucha por una nueva cultura que sea ella misma renovadora en su impostación.

No interesa aquí insistir acerca de la discutibilidad de las dos, por otra parte únicas alusiones a una solución práctica del problema de la literatura popular (una, ve como posible fase de transición a la tendencia populista; la otra, proyecta la reedición y modernización, la adaptación *ad hoc*, de historias populares pobres y perinidas, para reemplazar una tradición muerta). Lo que interesa señalar es que estamos dentro del proceso de formación del concepto de cultura cuantitativa, en el sentido que "crear una nueva cultura no significa sólo hacer individualmente descubrimientos 'originales'; significa también, y especialmente, difundir las verdades ya descubiertas, 'socializarlas', por así decirlo, y por lo tanto convertirlas en base de acciones vitales, en elemento de coordinación y de orden intelectual y moral. Que una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y en forma unitaria la realidad presente es un hecho 'filosófico' más importante y 'original' que el hallazgo, por parte de un 'genio' filosófico, de una nueva verdad que sea patrimonio de pequeños grupos intelectuales."⁵ En Gramsci, el acento más seguro de "popular" se pronuncia en este sentido. "Popular" no es la cultura multiplicada, lo ampliamente difundido y conocido. Merece la calificación de "popular" y por lo tanto de estar difundido, "socializado", aquello que en la cultura signifique una cualidad activa "de coordinación y de orden intelectual y moral."

⁵ MS, p. 5, nº 4 (*Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*). (Hay edición castellana: *El materialismo histórico y la filosofía de B. Croce*, Nueva Visión, Bs. As.)

De ese modo, el pensamiento de Gramsci, también a través de estos señalamientos, tiende a su centro más vivo: cultura y lucha por la cultura son una fuerza única. Por lo tanto, la crítica es elemento decisivo si es cultura en lucha, historicidad consciente de sus métodos y fines. Es por eso que la cuestión de una "nueva literatura" es absorbida, en esencia, en el movimiento de los cuadernos, por la dirección general de la lucha por una nueva cultura, y el énfasis de la medida más urgente se pone insistentemente sobre el problema de la crítica literaria. Toda crítica es fuerza ética en acto, socialmente importante, si tiene el coraje de la contemporaneidad, si no sólo se vuelve una vertiente entre la poesía y la no poesía; si, al atreverse a romper los diques de una teoría normativa del arte, está dispuesta, en definitiva, a la crítica de todos los días, a volver a trazar las líneas de fuerza culturales, positivas o negativas, de toda afirmación literaria; orientando y destacando. "Justamente por eso, la actividad crítica normal debe poseer necesariamente en forma predominante, un carácter 'cultural' y ser una crítica de 'tendencias', a menos que se transforme en una continua masacre..."⁶

Es por eso que Gramsci percibe el tipo de crítica propio de la filosofía de la praxis en De Sanctis y no en Croce, y menos aún en la crítica contentidista socializante. (Para Gramsci, desde este punto de vista, Croce es un "olímpico"; olímpico, como puede serlo un epígono, un sistematizador.)

La crítica literaria, por bien entendida que esté su seriedad especialista, su versar sobre la autenticidad o no de los propios objetos, es entendida por

⁶ MS, p. 19.

Gramsci como un momento, no deflexible de la actividad cultural: en realidad, esta última puede dejar de ser una actividad crítica (en el sentido no especialista) en la medida en que significa conciencia histórica de los problemas, de los métodos, de los fines necesarios al desarrollo progresivo de una sociedad, es decir, precisamente, cultura. Con tal concepción de Gramsci, nos encontramos frente a una de las valoraciones más amplias (y también más "difíciles") de las tareas de la crítica literaria; Gramsci nunca niega el derecho a la especialidad, pero se preocupa fundamentalmente por equilibrarla en una función social "abierta": es socialmente indispensable, "a pesar del confusioismo y el atraso o el estancamiento de los conceptos científicos",⁷ que la crítica mantenga el rigor de las elecciones (sea, justamente, especialista; en el caso del arte: capaz de juicio estético), dado que el arte obtiene su peso moral y social de su ser arte auténtico. Pero a condición de que manteniendo el rigor de las elecciones, tal crítica se vuelva a vincular a una conciencia cultural tan profunda, que la intervención crítica pueda representar siempre una función sustancialmente positiva. "Parece evidente que la actividad crítica siempre debe tener un aspecto positivo."⁸

Gramsci siente profundamente la diferencia entre "crítica de tendencias" y "crítica tendenciosa". La función social de la crítica se apoya en dos tareas fundamentalísimas: búsqueda y comprensión de las tendencias en acto que se oponen en una sociedad; capacidad de orientar alrededor de ellas, individualizando su alcance (positivo o negativo) y apresu-

⁷ MS, p. 6.
⁸ MS, p. 20.

rando las tendencias socialmente más progresivas. En este sentido la crítica es cultura: cultura que se realiza a sí misma.

La crítica literaria, tal como es descrita por Gramsci y como él mismo la practica en sus apuntes de *Literatura y vida nacional*, escritos después de los años 20, luego de su experiencia directa de crítica teatral en el *Avantil* parece poder entenderse no sólo como crítica ideológica en sentido abstracto, sino también como una indicación que logra ser tanto más eficaz y positiva, cuanto más se vuelve segura también, por un conocimiento largo y profundo de los fenómenos sociales, de su movimiento y de las tendencias que en él se pronuncian.

Entonces, resulta muy comprensible el sentido del "retorno a De Sanctis" propuesto por Gramsci a la crítica literaria. No ya como retorno a un método, porque si en su obra De Sanctis vinculó los hechos literarios a los culturales, morales y políticos, este sistema de nexos tal vez resulta frágil y exterior para el historicismo gramsciano, que lo supera con la impostación de las relaciones dialécticas entre estructura y superestructura. Pero como retorno a una actitud, esa actitud que, en un período de luchas ideológicas, impulsaba al análisis de De Sanctis a fortalecer la conciencia y la inteligencia del arte en la batalla por una renovación cultural, una ética, una conducta civil unitaria. (En Croce la lucha pasará a su fase defensiva, y el salto de De Sanctis se convertirá en objeto de descomposición y de análisis.)

Aquello que Gramsci no puede dejar de amar en De Sanctis es justamente su apasionado humanismo, el fervor de su convicción, su falta de olimpicidad. Y en realidad, en la historia de la crítica romántica ita-

liana De Sanctis significó el momento del esfuerzo cultural decisivo, visto como coordinación y profundización de los resultados de la crítica romántica, de una generación desordenadamente combativa, de una época histórica que va de 1816 a 1870. Es por lo tanto su esfuerzo de repensamiento unitario, lo que convierte en ejemplar la referencia para Gramsci, mientras que en Croce, percibe el entramiento y la precisión de esa actitud, en un sistema en el que la crítica se convierte en corolario de una estética. La exigencia de una crítica literaria, entendida ahora en un sentido tan amplio, le permite individualizar perfectamente el límite crítico de la estética crociana, que está en su misma actitud fundamental, en su decir "sí" o "no" a la poesía. Aquí, la actividad crítica se debate entre dos extremos de una opción, programática o casual. La crítica, que aspiraría a un continuo, anclado en una distinción teórica entre historia del arte e historia de la cultura, que no sólo provoca el malentendido de una escisión entre arte y cultura, sino que sigue estando ella misma de este lado del flujo de la vida contemporánea donde el entramado de los elementos culturalmente significativos (si bien extra-artísticos) prosigue su movimiento indisciplinado.

Aquí precisamente en Gramsci, hay una actitud, y claramente, una preferencia: y no igualmente precisa, no igualmente clara, una decisión. En realidad, hubiera sido necesario que esta decisión fuese también de orden teórico para que él pudiera ir decididamente más allá del límite que denunciaba. Pero esto no formaba parte de los intereses, ni tampoco de las tareas propias de Gramsci. Más aún, aquí está clara la extrema caracterización de la actitud de Gramsci respecto del arte: estos problemas de la

elaboración teórica no son "sus" problemas. Resulta decisivo el hecho de que no se haya interesado nunca en enfrentarse profundamente con ellos cuando los hallaba delante, surgidos de la propia problemática que trabajaba: ni cuando podía ser directamente exigido por una profundización de las contradicciones tan patentes, entre las soluciones de tipo crociano e idealista y las motivaciones críticas (no sólo polémicas) que era necesario refutar; ni tampoco cuando han aflorado núcleos originales de ideas, de impregnación totalmente materialista, muy interesantes por eso para desarrollar a fondo y llevar a sus últimas consecuencias.

Volviendo al punto mencionado más arriba, la individualización crítica, por ejemplo, no deja lugar a dudas. Gramsci había visualizado ciertamente con mucha lucidez el peligro principal de la estética crociana: cristalizarse, por excesiva normatividad, en una retórica, de tal modo que su actitud (ya vi-ciada desde el comienzo por una actitud excesivamente discriminativa) de contribuir con la crítica a una profunda obra de orientación de la cultura italiana, con el tiempo se habría vaciado y empobrecido cada vez más, hasta resolverse en una "masacre".

Gramsci rechaza la "masacre"; aunque no suprime lo que teóricamente lo justifica. No se preocupa por desatar —con un corte decisivo— esa concepción de la naturaleza del arte, nudo capital de Croce, en la cual se articula la irascible crítica que pronuncia el "sí" y el "no". A esta altura es evidente que obstinándose en considerar a Gramsci, de alguna manera, como un teórico o un crítico de los problemas del arte (para no hablar de la sorprendente noción, a la que también se ha llegado, de una "estética

gramsciana") no se puede sino concluir en la impotencia, la debilidad. Si intentamos colmar los "vacíos" del "pensamiento" gramsciano sobre el arte, con la teoría—¡Qué falta!—nos encontraremos siempre, en definitiva, frente a los "vacíos": sólo aparente, provisoria, polémicamente colmados. Sea que se los llene de significado crociano, y se reintegre así directamente a Gramsci en Croce (restauración hecha por los crocianos antimarxistas); sea que se intente conciliar con ellos, respetuosamente, el humanismo crociano, es decir una tradición cultural con las exigencias marxistas, ignorando decididamente el acento sociológico (operación realizada por los marxistas de origen cultural crociano); sea que se omitan directamente esos vacíos, para acentuar por otra parte los "llenos", siempre teóricos (operación realizada por algunos críticos marxistas pero no crocianos, en una dirección con frecuencia nada conservadora del pensamiento gramsciano); todo acto de este tipo, que concluye en la valorización de un Gramsci totalmente teórico, fuerza, para bien o para mal, el centro de su equilibrio aun respecto del problema del arte.

Advertir las incertidumbres de Gramsci entre el crocianismo y el marxismo es, si no se lo lleva demasiado lejos, un acto de honesta filología. La formación juvenil crociana de Gramsci es innegable, y se la puede encontrar con una claridad cristalina en su misma actividad de crítico teatral: "El artista intuye, ve, vive su concepción, la unifica, la concreta, en su trabajo interior, y la expresa, le da una forma lingüística, es decir la conduce a su perfección (cuando es perfección) absoluta, a su universalidad. De lo general, de lo indiferenciado, el artista llega a lo

universal, a lo distinto individualizado, al lirismo."² La filología, por lo tanto, aun la marxista, debe tener en cuenta el crocianismo de Gramsci. Al hacerlo, al ponerse a observar a Gramsci desde el punto de vista de su continuo diálogo con Croce, con su fidelidad y a la vez con su violenta polémica con él, el acto filológico, en la necesidad de confrontar y de distinguir, tiende a traspasar por entero la actitud de Gramsci respecto del arte hacia un plano acentuadamente teórico, que no es el suyo. En este sentido, la pretensión filológica, justificadísima en su primer impulso, termina por no reencontrar el *ubi consistam* de la actitud de Gramsci, que no se apoya en ese plano.

En la misma proporción, toda tentativa de "ordenar los papeles" de Gramsci, organizando teóricamente la temática, desmenuándola nudo por nudo, tratando de individualizar la fuerza o la debilidad, con una preocupación siempre sustancialmente teórica, concluye en un acto filológico, lleva exactamente a los mismos resultados.

Aun aquí, en este trabajo, los velamos perfilarse con claridad, en el punto al que habíamos llegado. En realidad, he querido poner a Gramsci bajo la visión obligada de sus relaciones con el crocianismo, para demostrar como esta perspectiva es correcta filológicamente, hasta cierto punto. Es decir, hasta el punto en que se presenta el momento de exigir de Gramsci aquello que Gramsci no puede dar, eso que no le interesa en realidad dar: una certidumbre teórica a la crítica artística, a la estética.

Frente a la alternativa a la que habíamos llegado en el discurso, de vincular de una vez por todas (una

² Año 1910, LVN, p. 369.

vez por todas: y así se comienza sutilmente a deformar a Gramsci con aspiraciones que no son las suyas) el arte con la cultura y con la sociedad, y con su historia; o dejarlo confiado al juicio estético, como al único capaz de enfrentarse, en los casos más peligrosos de "presión", con el compromiso directamente político del arte, Gramsci —es todo lo que honestamente se puede extraer— elige ética, ideológicamente, si se quiere (la conexión del arte con la cultura, con la sociedad), no decide nada teóricamente.

Aquí, la interpretación "teórica" que se ha comprobado en Gramsci como una "oscilación", tiene sólo dos posibilidades. O ver la opción ética gramsciana "imitada" por el *pondus* de la teoresis crociana —de la cual él no lograría liberarse, que no alcanzaría a superar. En este caso él estaría vinculado por un gusto y una "prudencia" sobre los cuales habría pesado, en la madurez, la juvenil educación crociana. O bien, acentuar la eticidad de la opción gramsciana, subrayando qué ruptura decisiva supone en cambio con el *esprit* crociano.

En el menos conservador de los casos, este último no podrá llevarse más allá de la acentuación de la sustancial eticidad de la actitud de Gramsci; su libre y apasionada radicalidad; su punzante prédica revolucionaria. Entonces, será necesario concluir que en Gramsci, esas oscilaciones, esas vacilaciones "teóricas" son rescatadas por la decisiva fuerza novedosa de sus investigaciones éticas.

En realidad, se hace muy difícil librar a la interpretación (en el caso de que se continúe manteniendo la atención de Gramsci por el arte y los problemas del arte fijada al polo de una inteligencia teórica) de un retorno de tono mayor o menor —según la

adhesión moral del intérprete al mundo de los "valores" gramscianos— a la actitud ética de Gramsci. En un caso, se verá a Gramsci perjudicado por una debilidad teórica; en el otro, más libre de los perjuicios de sus propias debilidades teóricas.

En rigor, una vez que se haya seguido a Gramsci a través de todo su crocianismo, o no, lo que honestamente se puede encontrar, desde el punto de vista de los "resultados teóricos", es que, empeñado contra el "speculativismo", el "teorismo" crociano, respecto del problema de la estética, no logra sin embargo liberarse teóricamente de Croce si no en algunas notaciones particulares; que, si contienen un germen de ruptura, saben aún demasiado por contraste de la fatiga de la liberación.

Se pueden profundizar, explicitar estas notas —mostrar su grado (inospechado) de saturación materialista, sostener que contribuyen a abrir fisuras en el *corpus* de la estética crociana. Esta es otra *chance* crítica, para nada filológica, más aún, llevada al extremo, decididamente ajena a ésta. Nuevamente, Gramsci es considerado bajo el aspecto teórico, pero desde un nivel más alto, no ya exégeta, sino de utilización filosófica. En este sentido, son de gran *envergadura* los precisos e insistentes señalamientos al Gramsci teórico, que ha trazado Galvano Della Volpe desde el interior de su discurso personal sobre la estética.¹⁰ Sin embargo, estamos en el límite, en el que la "interpretación" propia y verdadera cede y, sin preocuparse más de su objeto

¹⁰ Sea en el escrito *Gramsci e l'estetica crociana* (1953) que se puede encontrar en: *Il verosimile filmico e altri scritti di estetica*, Roma, 1945, y en: *Il problema della tipicità artistica*, 1954, op. cit. o en el *Problema estetico dopo Gramsci*, en *Studi gramsciani*, pp. 543 y sig.

históricamente, lo impulsa vigorosamente hacia adelante, en la abstracción, volviéndolo hacia el presente, en lo que se refiere a una búsqueda filosófica en acto.

No creo que el "versar" más propio del pensamiento gramsciano sea, en modo alguno, el abstracto. Creo que este es el "versar" más propio del pensamiento de Della Volpe. Para reformular esos excepcionales fundamentos teóricos que la obra de Gramsci hace vacilar, hacia una nueva dirección, era necesaria tal vez la amplitud de un contexto violentamente interesado en la teoría (más de lo que estaba el propio de Gramsci); precisamente por eso, capaz de atraerlos y restituirlos problematizados. Este es el caso en que la filología ha sido directamente vencida por la filosofía.

Por esta última razón, el punto de vista que Della Volpe ha establecido sobre el "Gramsci teórico" permite una visión que no es escolástica, y que también poco es moralista. Casi sorprende el hecho de poder medir, al situarse en su perspectiva, la proyección de ciertos fundamentos de Gramsci, más allá del crocianismo, en dirección de una estética materialista.

Pero en este punto en el que, como si de un solo golpe se lo pusiera finalmente en libertad, se proyecta un Gramsci tenso y vivo a través de algunas de sus extremas implicaciones teóricas, debemos acordarnos que, con Della Volpe, más allá del Gramsci histórico, más allá de su conciencia histórica del problema, estamos de parte de nuestros actuales problemas.

En esencia, Della Volpe ha valorizado al máximo, en las tomas de posición de Gramsci frente al arte, dos pasajes que considera capitales: no sólo porque

indican con claridad en qué dirección netamente materialista se orientara Gramsci al dejar a sus espaldas el viejo continente idealista, sino porque muestran en qué medida esa dirección (materialista) tendería a la amplitud, al desprejuicio.

Ese acento sobre el desprejuicio, agudiza un modo de releer a Gramsci con referencias críticas y polémicas siempre mordaces a la estética marxista contemporánea —esencialmente sociológica, según el juicio de Della Volpe, aun cuando fundamentalmente "refinada". Además de releer a Gramsci con una referencia ulterior ideal: a un racionalismo estético concreto — (la personal indicación constructiva de Della Volpe).

Para hacer comprender, junto con los motivos, el sentido, el alcance de las marcaciones aportadas por él al texto de Gramsci, bastará aquí solamente añadir a la convergencia extrema a la cual Della Volpe lleva la actual problemática en el arte: la obra de arte es un objeto dotado de estructura racional concreta (materia-razón, imagen-concepto) al igual que la obra científica o historiográfica; sin embargo, sus características propias no son gnoseológico-abstractas, son gnoseológico-técnicas, es decir semánticas; o sea, son inherentes a su construcción efectiva, y consisten en esa organicidad con la cual los símbolos verbales (las palabras) están entretreídos en un texto poético en forma evidente e indispensable. En definitiva, Della Volpe sostiene que el discurso poético tiene en común con el discurso científico e histórico una apertura lógica; pero que la misma está "significada" en forma completamente distinta a la del discurso científico o histórico. ("Semánticamente inorgánico" este último; "semántica-

mente orgánico" el otro, según la definición de Della Volpe.)

Releyendo a Gramsci desde el interior de este sistema de referencias, es lógico que Della Volpe haya llegado a detener la atención sobre dos particulares momentos de la polémica antiidealista de Gramsci —los más ricos de potencialidad, o densamente indicativos, en el sentido que a él le urge.

En el primero, Gramsci, en forma rápida pero decidida, observa que la historicidad de la forma conduce a un *determinado lenguaje* y que igualmente, la historicidad del contenido a un *determinado modo de pensar*. Intenso su rechazo en materia de lengua, a la paráfrasis idealista del mal crociano Bertoni, "vieja retórica embellecida"; y evidente su preferencia por una lingüística como "ciencia histórica", y su acepción historicista de la "lengua" como concreta expresión cultural, Gramsci anticiparía aquí la moderna crítica de la identificación crociana hecha por Pagliaro, Devoto y Nencioni. Más aún: resulta "perceptible" una reversión del significado tradicional de los conceptos de forma y contenido.

Es evidente la tensión de la que se carga este principio gramsciano para Della Volpe. En ello se anuncia la legitimidad de reconectar el lenguaje del arte al mundo del lenguaje cultural, históricamente reelizado; de reencontrar por lo tanto, también en el discurso del arte, esa impronta racional que da coherencia a todo otro discurso que sea un discurso de cultura en una sociedad determinada.

La legitimidad de reconocer, en último análisis, en el discurso artístico, además de la coherencia del pensamiento, la *concreción histórica*: y ésta todo y una misma cosa con el lenguaje que el artista ha obtenido históricamente del propio mundo cultural.

Las alusiones de Gramsci conducirían, en suma, en dirección a una estética materialista en la cual caería toda disputa sobre los contenidos ideológicos, considerados como a priori históricos y condicionantes de la forma artística; de manera mucho más compleja, en tal dirección, la historicidad del arte parecería pronunciarse *ya*, para Gramsci, en su misma impregnación semántica. (Es perfectamente cierto que Gramsci no asume *nunca* el lenguaje en su estricto sentido gramatical y lexical).

Pero el pasaje abierto sobre una estética materialista, en el sentido que interesa a Della Volpe, se perfila en forma aún más apremiante allí donde, reivindicando la estructura de la *Divina Comedia* como elemento necesario del drama (por lo tanto de la poesía), Gramsci se pone en profundo contraste con toda la tradición romántica y pos-romántica de la crítica dantesca. Se sabe cómo la misma, desde De Sanctis a Croce, a Momigliano y otros, distingue en la *Comedia* los elementos estructurales, intelectuales, de los fantásticos; e identifica la poesía en los segundos, negándola en los primeros (así, miados negativamente a una "didascalia").

Gramsci, en una serie de notas sobre el canto décimo del *Infierno*, analiza de qué modo Dante había representado el drama de Cavalcante, el condenado que ve en el pasado y en el futuro, y por eso ignora en el presente cuál será la suerte —vida o muerte— del hijo Guido. A sus preguntas inciertas, Dante responde indiferente o casi, y se refiere a Guido con el verbo "tuvo", usado en el pasado. Golpeado por el sentido cerrado, finito, negador de este verbo, Cavalcante desespera y se derrumba. En el sepulcro cercano, Farinata permanece erecto, inmóvil: a Dante, que preso de un sentimiento de culpa hacia

Cavalcante, a quien ha dudado en dar una respuesta clara, lo interroga, responde explicando cómo su condena consiste justamente en la angustiosa ignorancia del presente ("y alzándose veloz gritó: —¿Dististe *tuvo*, *tuvo*? ¿Conque él, ¡ay! no es ya vivo? ¿La dulce luz del sol ya no lo asiste?").

Precisamente en este movimiento del canto, calificado como "didascálico", la crítica tradicional ha sostenido que la poesía del canto X ha cesado. El elemento intelectual, que informa la explicación de Farinata, es decir, el concepto topográfico de la previsión por parte de los condenados de aquel circuito, del futuro y de su ignorancia del presente, serviría sólo a la "clasificación" de contenidos abstractos, poéticamente permanecería "ocioso". (De Sanctis). Gramsci, por el contrario, por su cuenta, ha observado enérgicamente cómo precisamente ese fragmento estructural es un elemento necesario del drama que se desarrolla. Dante da vida poética al drama de Cavalcante, no ya representándolo, sino sugiriéndolo al lector, y proporciona al lector todos los elementos para que el drama sea reconstruido, y los da precisamente en el fragmento estructural. Sin esto, en resumen, el drama de Cavalcante no tendría la fuerza trágica que tiene en Dante. Por eso, concluye Gramsci, también el fragmento "didascálico" es poesía.

Según Della Volpe, justamente aquí Gramsci advertiría, "las razones de la razón", o bien la profunda exigencia de la intelectualidad de la poesía; más aún, como la capacidad *vis* discursiva contribuye a la poeticidad de un texto, coopera en forma íntima, inseparable.

Llevada a fondo, desarrollada en todas sus implicaciones, esta implicación gramsciana conduce, en ri-

gor, a hacer reconocer que es en la estructura, en el entramado, es decir en el orden y en la economía intelectual de una obra poética, que se imprime y se conserva el movimiento vivo de los fundamentos y contrafundamentos de la llamada "ideología" —que, al contrario, usualmente es entendida, aun en la estética materialista actual, en términos de "contenido". Capacidad notable entonces la de Gramsci para entender hasta qué punto la impostación materialista del arte debe ser más compleja que la contentidista-sociológica, por refinada que ella sea. "Capacidad notable", comenta Della Volpe, "que no se encuentra en ninguno, o casi en ninguno de los teóricos y críticos literarios materialistas posteriores a Marx y a Engels, desde Plejánov a Lukacs."¹¹

La conclusión más interesante de la estética materialista es que la historicidad de una obra de arte "consiste efectivamente, nada más que en un núcleo racional y estructural que sólo puede hacer de conducto o sea de mediación en la obra de arte, entre las ideologías y todas las distinciones empírico-ideales con las que está entretrejida la vida y toda realidad social e histórica."¹²

Los fundamentos teóricos que se encuentran entre las páginas de Gramsci son raros pero preciosos (la obra de arte es un proceso; forma y contenido son también categorías históricas; crear es objetivar, "técnicamente"; el lenguaje del arte se vincula con la lengua histórica, social, cultural; poesía implica también estructuralidad, intelectualidad).

¹¹ La relación de G. Della Volpe con la Convención de estudios gramscianos se encuentra reproducida en *Il Contemporaneo*, nueva serie, nº 1-2, abril-mayo 1958, pp. 3-14.
¹² *Ibidem*.

Entre las páginas de Gramsci, su posición es particularísima: se diseñan, por un lado, como rupturas polémicas contra la estética idealista, dentro de la necesidad fundamental de retraducirla en términos historicistas; pero, por el otro lado, a menudo ya contienen un fuerte núcleo novedoso, aunque más que desarrollado, la mayoría de las veces sólo mencionado; y aisladamente, casi en forma impresionista. Justamente su densidad, su no desarrollo, se deduce: se comprende por lo tanto, la sugestión y también la necesidad de retraducir a su vez teóricamente a Gramsci, retomando los fundamentos más complacientes a esto y desarrollándolos en todas sus implicancias.

Pero la mayoría de las veces, cuando esto no se haga con una intención de reutilización creadora —como sucede precisamente sin equívocos en el caso de Della Volpe—, teorizar a Gramsci, su actitud, sobre todo su modo de plantear los problemas del arte y de preocuparse por ellos, conduce a poner un acento especulativo y tradicional a todo el pensamiento de Gramsci; a desconocer o subestimar el hecho fundamental según el cual órdenes enteras de problemas surgen para Gramsci de un esfuerzo de coordinación intelectual que es decididamente antespeculativo; y cuya finalidad es muy distinta de aquella de la discusión cultural tradicional.

Los fundamentos raros y preciosos de interés teórico no suprimen el hecho sustancial de que la relación de Gramsci con el arte no es la de un teórico de su tema, ni tampoco la de crítico de su objeto, sino de organizador de cultura de un fenómeno preñado de consecuencias práctico-políticas.

La "salvación de los valores estéticos" no es en verdad el centro dominante de todas las preocupacio-

nes de Gramsci. Si en su pensamiento ello se vuelve, en cierto momento, condición *sine qua non*, es en función de la salvación de todo ese mundo de valores, y no de recetas, que debe ser la cultura socialista. Justamente, el logro de ese mundo depende de una capacidad organizativa calculada sobre la longitud y sobre la profundidad. Si se quiere, el "intelectualismo" de Gramsci es éste. Y en este sentido, el Gramsci agudamente político y el Gramsci estudioso de los hechos organizativos son, simplemente, un único Gramsci. También la inteligencia gramsciana del arte es un momento de golpe de talento eminentemente organizativo propio de Gramsci: revela, asimismo, la apertura y la fuerza problematizante. En lugar de ser exclusivistas, limitativos, sus fines de organizador atraen intereses distintos (el arte entre ellos) para arrojarlos hacia una perspectiva violentamente antiteórica, pragmática. Hasta la necesidad de distinguir —y justamente a los fines de una renovación radical de la cultura— entre arte libre y arte coartado, se presenta en Gramsci con el ademán brusco de una alternativa pragmática, bajo el aspecto de un dilema crucial para el éxito de una organización moderna de los problemas culturales en sentido socialista. Es una alternativa que compromete a Gramsci, no con las razones de un ex alumno de Croce, sino con su propio terreno, original y predominante, de organizador. La capacidad de encontrar, para cada cuestión, los motivos culturales, y de no limitar en modo alguno su potencialidad, es lo mismo que la longitud de ojo por la cual al imponer problemas en el sentido de su reformulación organizativa, él apresa el efecto final sobre el terreno de la praxis.

En este punto, hace falta saber recordar que Gramsci ha considerado con frialdad, como igualmente "jugable", la solución menos agradable, la de la "coerción" sobre el arte. Para ver inmediatamente (¡aunque no es tan obvio!) que la consecuencia práctica era negativa, para liquidarla como decisión gruesa de primer grado. Es precisamente al dominio organizativo y finalista de Gramsci, que el arte, tanto elástica como plásticamente parece ofrecerse a las manos del político, se impone como un problema que se discute enérgicamente en sus términos culturales menos evidentes.

Este es un demonio de primer orden para Gramsci. No lo satisfacen las tentaciones más inmediatas. Justamente porque es particularmente sensible y reactivo a los experimentos sociales (no en el sentido de la docilidad, sino en el de la resistencia), el arte sólo es la pequeña malla de una gran red. El ojo en toda la red: observando al arte en este sentido, Gramsci ha visto que, intervenir en forma autoritaria y directa sobre el mismo, no es posible sin que esto no complique *ipso facto* todo el sentido final, ético, de la lucha cultural. Por eso, (pero también: para qué) no tiene sentido hablar de lucha por un nuevo arte inmediatamente, sino sólo de lucha por una nueva cultura.

La presión política desde arriba no resuelve el problema del logro efectivo de valores culturales nuevos, revolucionarios. Este es, de tal suerte, un logro de "abajo", un logro para "una íntima fuerza de expansividad", que la coerción tiene un único sentido —paradojal— cuando, desarrollándose según el desarrollo de las fuerzas sociales, se convierte en

aceptación por parte de los más, "libre voluntad".¹³ se rebela, es decir, se niega.

Todas las investigaciones gramscianas de importancia, sea la del carácter nacional-popular de la literatura, o la de la crítica "militante", son indicaciones ampliamente funcionales para la realización democrática de una "cultura orgánica".

Fuera de esta perspectiva, no tiene sentido hablar de una relación de Gramsci con el arte. Un solo rápido ejemplo: la crítica militante. Parece omitible, dice Gramsci, y en cambio, "al reflexionar desde el punto de vista de la organización moderna de la vida cultural, es fundamental." (Por eso, él destaca la funcionalidad en la capacidad de indicar aspectos positivos; la llama "servicio de señalación colectiva" porque: "En realidad cada crítico singular siente que pertenece a una organización de la cultura que opera como conjunto; aquello que escapa a uno es 'descubierto', 'señalado' por el otro.")¹⁴

Ese tono de libertad ante las cosas del arte, en todas sus vibraciones más vehementes, Gramsci no lo observa directamente de la cultura humanista, de su educación crociana: no de una resistencia felizmente conservadora. Se le impone desde el interior de sus preocupaciones de organización cultural, de su original y particularísima problemática no-teórica. Surge del hecho de que el arte, en ésta, se presenta como un problema modelo, un problema ejemplar, por la cantidad y la calidad de las implicaciones de tipo práctico-social que hace vislumbrar. Como un fenómeno de máximo alcance cultural: en el sentido de que los valores de su "socialidad" y "socialidad" (o difusión "por íntima fuerza de expansión

¹³ LVN, p. 28.

¹⁴ Op. cit., p. 20.

guardia al establo donde el jornalero del Sud balbucea sus clásicos, desde *I Promessi Sposi* a *Il Cuo-rino*, *detto il Messchino*.

Este modo de decir "arte" vuelve acuciante, en las páginas de Gramsci, interrogantes de cierto "tipo". Por ejemplo: ¿Cuál es el consumo social de los "géneros"? (y resulta de mucha importancia recordar que a Gramsci, la novela de apéndice, la tragedia en lengua o la comedia dialectal le interesan bajo el aspecto de su consumo social: no son géneros literarios, sino sociológicos).¹⁵ ¿Cuál es su real difusión? ¿Qué denuncia la misma, desde el punto de vista social? ¿Cuáles son los problemas de cultura organizada que plantea?, etcétera.

Con estos interrogantes, Gramsci esboza el esquema de una investigación, casi de una encuesta, decididamente sociológica —una encuesta que continuamente se llena de interrogantes, que siempre está en el centro de su atención, que es sentida (y esto ya importa) como una medida *indispensable*, ya, a fin de que la búsqueda marxista y la organización moderna de la vida cultural en la que ella debe realizarse tengan un fundamento de las perspectivas realistas, en una palabra, que sean realmente eficaces.

La vía de esta exigencia es tan insistente en las páginas de *Literatura y vida nacional*, que Gramsci llega a intentar (admitiéndolo, correcta) una explicación sociológica inspirada en el freudismo; por la cual el arte representaría, socialmente, la posibilidad de la evasión en la "bella aventura" de la

¹⁵ Cfr. especialmente la negación del uso del concepto de género literario para la novela de apéndice que Gramsci hace, al contestarle a Moullet, pp. 120-121.

"fea y repugnante aventura" de la vida cotidiana, de la "demasiada precariedad de la existencia".

En este límite, no me parece ilegítimo concluir que todo ello hace que la solicitud más real (y tal vez, quizá, más profunda) de las páginas de Gramsci sobre la literatura se dirija a una experiencia "crítica" del arte, muy distinta de aquella que ha sido practicada en Italia tradicionalmente, o de la reflexión literaria o de la reflexión filosófica. Y es en verdad innegable que una búsqueda sociológica, en su corte historicista y entendida a los fines organizativos socialistas como Gramsci ha propuesto, si es llevada al campo de la cultura artística —un campo que aún hoy bajo este aspecto está inexplorado en nuestro país, al menos como lo observa Gramsci (construido en realidad a arreglos, a fatigosas observaciones de "síntomas") — abriría posibilidades nuevas para la crítica del arte, sobre todo por su conciencia cultural. Contribuiría, se puede esperar, a su íntima (y no más exterior, autoritaria) democracia; daría fundamento y verificabilidad: por lo tanto, real eficacia social a sus demandas positivas, no ya sólo abstractamente ideológicas.