

Capítulo IV

LITERATURA Y SOCIEDAD, I.

TEORÍA MARXISTA

Tiene el carácter de las ideas obvias el decir que la literatura nace en una sociedad y se consume en una sociedad. Esta obviedad queda a veces velada, cuando se insiste en los valores formales o en lo que tiene de expresión original del individuo. Pero, como se verá, el origen y la función social de la literatura están presentes en la teoría literaria de nuestra cultura desde sus orígenes griegos.

En el manual de René Wellek y Austin Warren (1949) se objetivan en **tres puntos las relaciones entre la literatura y la sociedad**:

- **sociología del escritor y de la profesión e instituciones literarias**;
- **fondo social** de las obras;
- **influencia real** de la literatura, y **público** de la misma.

Bajo estos tres grandes apartados pueden entrar asuntos muy variados, que van desde la **sociología del consumo literario** a la **crítica ideológica**, pasando hasta por cuestiones de **historia social de la literatura**, una **teoría de la lectura**, o una utilización de la **literatura como arma de propaganda**, etc...

Se tratará la cuestión organizándola en cuatro secciones: la sociedad en la **teoría clásica y clasicista**, la **crítica sociológica**, la literatura como **arma política**, y la **sociología de la literatura**.

I. LITERATURA Y SOCIEDAD EN LA TEORÍA CLÁSICA Y CLASICISTA

1. Literatura y educación

Hay índices muy tempranos de una importante función social de la literatura y de los conflictos que desencadena. Se trata del uso de los poetas en la educación griega.

Werner Jaeger, en su conocida obra, *Paideia: Los ideales de la cultura griega* (1933-45), nos informa del importante papel de la literatura en la formación del hombre griego. La literatura se considera la expresión real de toda cultura superior: "*Por mucho que semejante utilitarismo repugne, con razón, a nuestro sentido estético, no deja de ser evidente que Homero, como todos los grandes poetas de Grecia, no debe ser considerado como simple objeto de la historia formal de la literatura, sino como el primero y el más grande creador y formador de la humanidad griega*" (1933-45: 49).

Platón, que continuamente acude a la cita de los poetas como autoridades en sus exposiciones de los problemas filosóficos, también nos informa explícitamente del importante lugar de la literatura en la educación. En el *Protágoras*, por ejemplo:

"Creo yo, Sócrates, que, para un hombre, parte importantísima de su educación es ser entendido en poesía. Es decir, ser capaz de comprender lo que dicen los poetas, lo que está bien y lo que no, y saber distinguirlo y dar explicación cuando se le pregunta" (338e-339a).

En ese contexto de autoridad de los poetas se entiende perfectamente que Felix Buffière (1973) empiece un capítulo de su libro sobre los mitos de Homero y el pensamiento griego con el expresivo título de *Homero, Biblia de los griegos*.

Pero también es sabido que llega un momento en que lo que dicen los poetas puede **chocar con los valores sociales** del momento. Por ejemplo, que Homero al principio del canto XX de la *Ilíada* describa una lucha entre los dioses, no es un modelo para el pensamiento que el joven debe tener acerca de la divinidad. La solución del conflicto moral se busca de dos maneras: desarrollando una práctica interpretativa que dé un sentido distinto del aparente al texto poético -es decir, interpretando **alegóricamente** el texto-: la lucha de los dioses, según esto, sería una lucha entre elementos de la naturaleza, en una **alegoría física**; o **expulsando a los poetas de la ciudad**, es decir, no concediéndoles ningún lugar o censurando qué es lo que circula como literatura en la sociedad.

Por lo que se refiere a la primera salida, hay una interesantísima historia del **alegorismo**, cuya vigencia puede verse aun en el pensamiento moderno y que nosotros mismos hemos resumido en otro lugar (J. Domínguez Caparrós, 1993). En cuanto a la **expulsión de los poetas**, constituye uno de los tópicos que en la historia de la teoría literaria va asociado constantemente al nombre de Platón.

En el siguiente pasaje del libro X de *La República*, Platón refleja muy bien el papel educador de Homero, pero no olvida plantear el conflicto y la necesidad de una censura social:

“Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor” (606e-607a).

Más claramente no se puede proclamar la exigencia de un **compromiso público**, cívico, a la literatura. Ya al hablar de las funciones de la literatura se ha mencionado la **falsedad** y el **poder corruptor** de la poesía, que justifican la necesidad de una vigilancia. Todos éstos constituyen temas asociados al pensamiento platónico sobre la literatura.

2. La expulsión de los poetas

Platón es el autor de otra de las grandes formulaciones de exigencia política al escritor, y con ella parece haber previsto la larga historia de las persecuciones de que la literatura políticamente incómoda ha sido objeto. El famoso pasaje del libro III de *La República* dice así:

“De ese modo, si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está

permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana” (398a).

Un ejemplo de la actualidad e interés que tiene el comentario de las posturas de Platón en estos temas, se encontrará en la serie de conferencias que dedicó al asunto la novelista irlandesa Iris Murdoch, y que constituyen la base de su libro de 1977, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*.

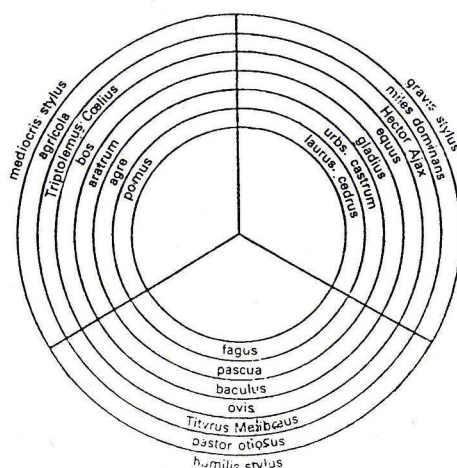
Manipulación, interpretación alegórica -frecuentemente con fines educativos-, aplicación interesada del texto, o censura, control y prohibición, parecen ser el destino de la literatura en la sociedad, una vez producida y puesta en circulación.

3. Teoría de los tres estilos

Es una teoría producida en los tratados de retórica para la clasificación de los discursos según el tono que haya de adoptarse atendiendo a la materia, al tema.

Hay una primera insinuación de esta teoría en el tratado griego de retórica del s. IV a. C., *Retórica a Alejandro*, falsamente atribuido a Aristóteles, cuando se aconseja: “[...] si lo que quieres es escribir un discurso expresivo, procura ante todo que el carácter del discurso se acomode a las personas. Lo conseguirás si analizas los diversos caracteres: ampuloso, preciso e intermedio” (cap. 22. 8). Pero el desarrollo más amplio se da en la teoría de la retórica latina a partir de la *Rhetorica ad Herennium* (libro IV, viii: *gravis, mediocris, extenuata*), falsamente atribuida a Cicerón (s. I a. C.), y sobre todo en este último autor. En la obra de Cicerón *El orador* (20-21) puede leerse una buena síntesis de esta teoría. Hay un estilo de oradores *grandiloqui*, y las cualidades de su estilo son la majestad, la vehemencia, la variedad y la aptitud para levantar las pasiones; un estilo de oradores *tenuis* (sencillos), que hacen todo más inteligible que magnífico, son precisos y concisos; entre estos dos anteriores hay un estilo medio, *temperatus* (templado), sin la agudeza, la precisión, de unos, ni la amplitud torrencial de los primeros. Asuntos superiores, humildes y medianos exigen su estilo respectivo (cap. 100).

La adecuación exigida al estilo del orador va a desarrollarse en un sentido claramente sociológico cuando se aplica a la literatura en la teoría medieval de los tres estilos representada en la *Rota Vergilii* (Rueda de Virgilio), en que **cada una de las obras** del poeta latino se identifica con un **estilo** y con un **grupo social** (*miles dominans*, caballero; *agricola*, agricultor; *pastor otiosus*, pastor):



La explicación de Jean de Garlande (s. XII-XIII) es nítida: “*Así, hay tres estilos, según tres estados de hombres: el estilo humilde conviene a la vida pastoril; a los agricultores, el medio; el grave, a las personas importantes que mandan en los pastores y agricultores*”. Véase el gráfico de la “Rueda de Virgilio” y el texto latino de Jean de Garlande que se ha traducido, en Edmond Faral (1924: 87).

A fines del siglo XVI, **Alonso López Pinciano** (1596, II: 167-168) identifica cada uno de los estilos con la **clase de la sociedad romana de que se habla: patricia, plebeya y mediana**. Aunque tiene dificultades para identificar el estado de los medianos, y no rechaza una **reducción a dos (alto y bajo)**.

Las implicaciones sociales que con el tiempo desarrolla la teoría de los tres estilos demuestran la obligación que el escritor tiene de un buen **conocimiento de la realidad social** y de su **clasificación** -su división en clases- para que la forma lingüística de su obra sea adecuada a las notas del grupo a que se está refiriendo.

4. El decoro lingüístico

Pero no sólo de las clases sociales, sino de **todas las circunstancias** que tienen que ver con **el que habla** en la obra, la **situación** en que habla, y la **condición del público**, del receptor, tiene que estar bien enterado el escritor, si quiere que su obra cumpla con uno de los principios de la estética clásica: el **equilibrio entre fondo y forma**, el **decoro**, la **conveniencia** de la expresión lingüística.

En Cicerón o en Horacio se encontrarán abundantes ejemplos y consejos encaminados a que **el creador se ajuste a lo adecuado en cada momento**. Horacio, por ejemplo, en su *Epístola ad Pisones* (vv. 114-118) explica cómo **hay que tener muy en cuenta que no hablan lo mismo** un dios o un héroe, un anciano o un hombre joven en todo su esplendor, la dueña de la casa o la nodriza, un mercader o un labrador, un tebano o un argivo. El escritor tiene que conocer la **forma de hablar de sus personajes** teniendo en cuenta su **estatus social**, su **oficio** y su **procedencia geográfica**.

La consciencia de la necesidad del **decoro lingüístico** -el ajuste de **expresión, hablante y circunstancias**- está presente como **comentario** en las mismas obras literarias. En *La Celestina* (VIII), Calisto, en el colmo de su impaciencia, dice: “*Yo me voy solo a misa y no tornaré a casa hasta que me llaméis, pidiéndome las albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina. Ni comeré hasta entonces; aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada*”. El criado Sempronio responde: “*Deja, Señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di: ‘aunque se ponga el sol’, y sabrán todos lo que dices*”. Si Calisto quiere que le entiendan, no puede hablar de forma tan literaria. Lo paradójico es que sea precisamente Sempronio, un criado supuestamente iletrado, quien haga el comentario sobre la teoría del decoro lingüístico y quien **traduzca** las **poesías** de la forma de hablar de Calisto.

Tampoco podía faltar la preocupación por este aspecto de la creación verbal en Cervantes, como ha estudiado Edward C. Riley (1971: 216-230). No es apropiado, por ejemplo, que Sancho Panza hable con su mujer en el estilo en que lo hace en el capítulo 5 de la segunda parte. La ironía cervantina se lo permite, advirtiéndole al principio: “*(Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía; y así,*

prosiguió diciendo:)”. No falta tampoco el comentario de su mujer, en la misma conversación, acerca de la forma de expresarse Sancho, cuando, después de un párrafo muy artificioso, le dice: “*Mirad, Sancho -replicó Teresa-: después que os hicistes miembro de caballero andante habláis de tan rodeada manera que no hay quien os entienda*”.

El **escritor** es, pues, consciente de las **diversas maneras de hablar en la sociedad**; y, en su quehacer, es muy importante la adquisición de la **maestría en el manejo de los discursos que circulan por la sociedad**. El **crítico** que se acerca al texto literario tiene que saber que allí va a encontrar **muestras de muy distintas voces de la sociedad de una época**. Y este es uno de los grandes valores sociales de la literatura: el de registrar, de la forma más variada y rica, la **multiplicidad de hablas** que contribuyen al cuadro vivo de la sociedad en un momento.

Precisamente una de las teorías que en la actualidad goza de mayor prestigio en la explicación de la literatura es la del ruso Mijaíl Bajtin, que conjuga los aspectos formalistas y sociológicos para atender al análisis de la pluralidad de elementos discursivos, de procedencia histórica y social, que conforman la **realidad polifónica** de la obra literaria. Pero de esto se hablará más adelante.

Otros muchos detalles de la teoría clásica y classicista ilustran la relación de la literatura con la sociedad. No hay lugar para examinarlos ahora. Piénsese en la diferencia de público de epopeya y tragedia, por ejemplo.

Con todo, en dos ejemplos se podría ilustrar la riqueza de matices sociológicos que incorpora la teoría classicista de la literatura. El primero se refiere a la discusión sobre la oscuridad de la lengua literaria, donde la exclusión del vulgo centra gran parte de los argumentos (J. Domínguez Caparrós, 1992). El segundo es la dependencia de factores sociales que establece Ignacio de Luzán en su comentario sobre la belleza: “*La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias pueden hacer parecer hermoso lo que es feo, y feo lo que es hermoso*” (1737: 143).

II. CRÍTICA SOCIOLOGICA

No deja de plantear problemas la delimitación de qué sea una **crítica sociológica**, si llamamos así a la disciplina que **estudia de forma sistemática las relaciones entre la literatura y la sociedad**.

Jacques Dubois (1970: 55-56) señalaba las dificultades para decir qué es una crítica sociológica, dado que más que por la unidad se caracteriza por ser una **encrucijada de conceptos, métodos y proyectos**. También Edmond Cros (1989: 127) habla de **conjunto complejo y heterogéneo** donde coinciden algunas de las grandes disciplinas de las ciencias sociales (historia general, historia de las ideas, lingüística, filosofía, psicología, semántica, semiología,...)

En el siglo XIX se pueden fechar los primeros intentos de sistematización de explicación sociológica de la literatura. Se suele citar a **Madame de Staël** y su *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*; o a **H. Taine** y su teoría del “milieu” como factor determinante de todo proceso histórico. Éste, en su *Filosofía del arte* (1865-1869: 19), sostiene que la clave para comprender el arte está “*en el ambiente general, en el tono de las costumbres y del espíritu público*”.

En Rusia, el gran crítico del siglo XIX, **Belinski** (1811-1848), tiene en cuenta la exigencia de una consideración histórico-social de los fenómenos artísticos. Sus continuadores dentro de la crítica rusa del siglo XIX (**Chernichevski**, **Dobroliubov**,

Pisarev) mantienen la misma exigencia. Por esa línea se llega a **Plejanov**, crítico que ya incorpora la teoría marxista en su crítica sociológica. Véase la *Historia de la crítica moderna. (1750-1950)*, de René Wellek, vols. III y IV. En el siglo XIX también se produce la aparición del pensamiento marxista.

La gran diferencia del **marxismo** respecto de los acercamientos anteriores es la utilización de una **teoría**. Si todo lo anterior no pasa de ser un **conjunto de observaciones de sentido común**, con el marxismo se dispone de un **aparato conceptual específico** para abordar las relaciones entre literatura y sociedad, o para definir la literatura.

Las siguientes palabras de K. Marx y F. Engels exponen nítidamente el punto que marca la diferencia: "*La producción de las ideas y representaciones, de la conciencia, aparece al principio directamente entrelazada con la actividad material y el comercio material de los hombres, como el lenguaje de la vida real... Los hombres son los productores de sus representaciones, de sus ideas, etc., pero los hombres reales y actuales, tal y como se hallan condicionados por un determinado desarrollo de sus fuerzas productivas y por el intercambio que a él corresponde, hasta llegar a sus formaciones más amplias*" (1932: 25-26). Si consideramos la literatura como una manifestación de las "ideas y representaciones", a partir de Marx y Engels es posible un estudio de las obras en cuanto condicionadas por el desarrollo de las fuerzas productivas y el intercambio que les corresponde. En este sentido, el estudio de la literatura se guía por toda la teoría marxista de la sociedad.

1. Crítica sociológica y sociología de la literatura

La obra literaria, aparte de **producto de la conciencia**, es **objeto de consumo**, y por tanto es susceptible de estudio sociológico como cualquier otro objeto de los muchos que circulan por la sociedad. De aquí, la admitida distinción (por ejemplo, Cesare Cases, J. M. Castellet) entre una **crítica sociológica** y una **sociología de la literatura**. Si la **crítica sociológica** toma la sociedad como "punto de partida" y elemento de la génesis de la obra, la **sociología de la literatura** toma a la sociedad "como meta de llegada" (Castellet, 1976: 157-158).

La **crítica sociológica** corresponde a lo que históricamente ha sido la **teoría marxista de la literatura**, de la que se encuentran unas notas en los escritos de Marx y Engels. Prescindiendo del pensamiento de quienes reflexionan sobre la literatura movidos por preocupaciones políticas inmediatas (Lenin, Trotski, Lunacharski o Mao Tse-tung), hay que considerar al húngaro **György Lukács** como el máximo y más sólido exponente de lo que puede ser una teoría marxista de la literatura sólidamente constituida. La crítica sociológica marxista inspira también importantes contribuciones a la **crítica de la ideología literaria**, o a la **fusión de estructuralismo y marxismo** en el magnífico ejemplo de la obra de **Lucien Goldmann**.

La **sociología de la literatura** se parece a un estudio del mercado literario, y su máximo representante es **Robert Escarpit**.

Hay que clasificar también en la sociología de la literatura los intentos, que se llevan a cabo actualmente en Alemania, por construir una **teoría de la literatura como ciencia social**. Se trata de que la teoría literaria estudie el hecho artístico como fenómeno social y se construya, siguiendo los principios de las ciencias sociales, llegando, de esta manera, a adquirir su mismo estatuto científico. Esto es lo que, en esencia, pretende la "*ciencia empírica de la literatura*" constituida en el grupo **NIKOL**, capitaneado por S. J. Schmidt (1980), que ha hecho de la revista *Poetics* su órgano más conocido de expresión (Verdaasdonk, 1985a,b; Meutsch y Viehoff, 1986; Pozuelo, 1988: 101-104).

2. Teoría literaria de K. Marx y F. Engels

Los fundadores del marxismo no elaboraron una teoría acabada sobre el arte y la literatura, aunque tienen referencias al arte y la literatura a todo lo largo de su obra.

Estas referencias han sido agrupadas y publicadas en forma de antologías. En español, disponemos de una traducción de la italiana hecha por Carlo Salinari, en 1969, con el título de *Cuestiones de arte y literatura*. Aunque los escritos sobre arte y literatura suelen atribuirse a Marx y Engels, señala R. Wellek (1955-1992, III) la necesidad de diferenciar la fecha y la paternidad de cada uno de ellos. El mismo Wellek opina que las teorías literarias de Marx y Engels no están estrechamente vinculadas a sus teorías económicas, sino que tienen su origen más bien en el pensamiento de los hegelianos de izquierda, particularmente en Arnold Ruge (1802-1880).

No es inútil tener alguna noticia de la formación literaria de estos autores, a la hora de entender su pensamiento sobre la literatura. Los datos siguientes pueden verse en René Wellek (1955-1992, III: 314-316). **Karl Marx** (1818-1883) comienza su carrera dedicándose a los estudios literarios, y estudia en Bonn (1835-1836), con A. W. Schlegel, a Homero y Propertio. Estudia el *Laocoonte* de Lessing, y está impregnado de la estética alemana clásica. Entre sus preferidos están Shakespeare, los clásicos alemanes, Dickens y George Sand. De todas formas, hasta que no empieza su colaboración con Engels, no se encuentran juicios teóricos importantes sobre el arte en su obra.

Friedrich Engels (1820-1895) empieza su labor crítica vinculado al grupo **Joven Alemania** (de tendencia liberal, y que relaciona literatura y sociedad), y después a los hegelianos de izquierda. Esta labor crítica dura hasta 1842, en que se va a Inglaterra. En 1844, al conocer a Marx en París, empieza la colaboración de ambos autores.

a) Obra en colaboración

Fruto de la colaboración entre Marx y Engels es la obra *La ideología alemana* (1845-1846), donde se declara la **determinación social de toda cultura**, según se ha ejemplificado antes. En esta misma línea, puede encontrarse alguna alusión en el *Manifiesto comunista* (1847-1848):

“¿Hace falta acaso una profunda perspicacia para comprender que, al cambiar las condiciones de vida de los hombres, sus relaciones sociales y su existencia social, cambian también sus concepciones, sus modos de ver y sus ideas, en una palabra, cambia también su conciencia?” (Marx y Engels, 1969: 37).

b) Obra de Marx

En 1857, Marx escribe una *Introducción* a su obra *Para la crítica de la economía política*.

La *Introducción* no aparece en la edición de la obra en 1859, y se publica por primera vez en 1903.

Este texto, que es un **clásico de la teoría estética marxista**, plantea un problema crucial para la teoría marxista: *la contradicción entre la dependencia del arte respecto de una sociedad y el carácter perdurable del arte clásico*. Así, en esta *Introducción* se encuentra una afirmación tan sorprendente como:

“Es sabido que en arte determinados períodos de florecimiento no están absolutamente en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con la osamenta, por decirlo así, de su organización” (1969: 44).

Un ejemplo es el **arte griego**. Marx supone un **desarrollo autónomo para las distintas formas de la conciencia**, y

“[...] en la esfera misma del arte, ciertas importantes manifestaciones sólo son posibles en un estadio no desarrollado de la evolución artística”.

Así, el arte griego sólo es posible en un determinado desarrollo social, y este arte *“presupone la mitología griega, la naturaleza y las formas sociales mismas ya elaboradas por la fantasía popular de manera inconscientemente artística”*. Y después:

“¿No desaparecen necesariamente, con la prensa tipográfica, el canto, las sagas, la Musa, y, por tanto, las condiciones necesarias de la poesía épica?”

Entonces, que **el arte griego está en relación con la base social** no ofrece dudas. Pero **el problema está en por qué hoy, cuando las condiciones sociales son distintas, es posible un goce estético producido por este arte**. La respuesta de Marx, relativamente convincente, consiste en decir que **el arte griego representa una etapa infantil** del desarrollo humano y que nos gusta en tanto en cuanto **nos fascina como estadio que no puede volver**. En palabras del mismo Karl Marx:

“Los griegos eran niños normales. La fascinación que su arte ejerce sobre nosotros no está en contradicción con el estadio social poco o nada evolucionado en que maduró. Es, más bien, su resultado, indisolublemente ligado con el hecho de que las inmaduras condiciones sociales en que surgió y de las que únicamente pudo surgir, no pueden volver a darse” (1969: 47).

En 1859, Ferdinand Lassalle (1825-1864) publica un drama que envía a Marx junto con una nota sobre la idea trágica. Marx y Engels escriben separadamente sendas cartas a Lassalle y **critican su drama y su concepción del teatro** (1969: 139-150).

c) Obra de F. Engels

Después de morir Marx, Engels escribe una serie de cartas contestando a consultas sobre problemas literarios. Es en las teorías que se desprenden de estas cartas donde encuentran su base **conceptos que son clave en la crítica sociológica**, en relación sobre todo con la **definición del realismo** y con la **literatura de tendencia política explícita**.

Carta a Minna Kautsky

La primera de estas cartas es la dirigida el 26-XI-1885 a Minna Kautsky; en ella trata el problema de **cómo dotar de contenido ideológico a una obra, sin caer en la literatura de tendencia descarada**. Dice Engels:

“Pero, a mi modo de ver, la tendencia debe surgir de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícitamente referencia a ella, y el poeta no

debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe”.

Ejemplos de literatura de tendencia son, para Engels, Aristófanes, Dante, Cervantes o Schiller.

En esta carta se encuentra también una descripción de lo que es el *tipo*, concepto fundamental dentro del realismo marxista posterior. Engels hace esto cuando en un momento de su carta se refiere a la

“[...] aguda individualización de los caracteres; cada uno de ellos es un tipo, pero es, también, al mismo tiempo, un individuo perfectamente determinado, un ‘hombre concreto’, para decirlo con la expresión del viejo Hegel, y así debe ser también” (1969: 131-134).

Carta a Miss Harkness

En 1888, Engels dirige una carta a Miss Harkness, donde comenta su novela *City Girl*, en la que atrae *“su realista verdad”*. Y dice:

“Si tengo algo que criticar es que, acaso, el relato no es suficientemente realista. Realismo significa, según mi modo de ver, aparte de fidelidad en los detalles, reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas”.

Ya tenemos la formulación explícita -tantas veces repetida, frecuentemente como de Marx y Engels, aunque es de este último- de lo que es el **realismo**: *reproducción fiel de caracteres típicos en circunstancias típicas*. Encontramos otra vez su opinión acerca de la literatura de tendencia y el realismo:

“Cuanto más escondidas se mantienen las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte. El realismo de que yo hablo puede manifestarse también a pesar de las ideas del autor”.

Un ejemplo de esto es Balzac, quien, a pesar de sus tendencias políticas conservadoras, no puede ocultar la admiración que le causan los representantes de las masas populares, y no oculta la necesidad del ocaso de la clase a la que van sus simpatías, la nobleza aristocrática (1969: 135-138).

Matices de la relación entre cultura y base económica

Conviene no terminar sin referirse a dos precisiones que hace Engels con respecto a la relación entre cultura y base económica. En **primer lugar**, al considerar los hechos artísticos, **no puede olvidarse la tradición en la que se sitúan**, según se desprende de su afirmación de que la *“filosofía de cada época presupone un determinado material de pensamiento, que le ha sido transmitido por sus predecesores y del que ella parte”* (1969: 57).

En **segundo lugar**, aunque la base económica influye en las manifestaciones culturales, **no puede negarse una influencia a su vez de éstas sobre aquélla**:

“La evolución política, jurídica, filosófica, religiosa, literaria, artística, etc., se apoya en la evolución económica. Pero aquellas reaccionan todas, tanto unas sobre otras, como sobre la base económica. No es que la situación

económica sea la única causa activa y que todo lo demás no sea sino efecto pasivo. Al contrario, existe acción recíproca sobre la base de la necesidad económica, que en última instancia se impone siempre” (1969: 59).

En el resumen del pensamiento de K. Marx y F. Engels que de forma muy esquemática acaba de trazarse, se encuentran los grandes tópicos de la teoría marxista de la literatura: **relación entre el arte y la vida social; problema de la apropiación artística de la realidad; cuestión de la literatura de tendencia**, es decir, del uso de la literatura como arma política.

3. Desarrollos de la teoría marxista

A fines del siglo XIX, **Franz Mehring** (1846-1919), en Alemania, y **G. Plejanov** (1856-1918), en Rusia, intentan elaborar una teoría marxista de la literatura. Dejando aparte los escritos de V. I. Lenin y L. Trotski, por sus intereses más políticos que teóricos, son G. Plejanov y **A. V. Lunacharski** (1873-1933) quienes elaboran las propuestas más interesantes de una teoría marxista de la literatura antes de G. Lukács.

a) Plejanov

Basándose en la concepción marxista de la historia, el **materialismo histórico**, Plejanov intenta construir una teoría científica de la estética que se interesa fundamentalmente por localizar el “*equivalente sociológico*” de la obra particular. Este consiste en el **conjunto de ideas, concepciones, actitudes propias de una determinada posición de clase que se reflejan en la obra misma**.

Por el triunfo de la revolución de 1917 en Rusia sus ideas tuvieron una gran influencia en el desarrollo de la teoría marxista en los años 20 y 30 (en Trotski y Lunacharski, por ejemplo). Las conferencias que pronunció en 1912 en Lieja y en París, con el título de *El arte y la vida social*, fueron publicadas ya en los años 20 en España, lo que da una idea de su difusión.

A partir de la obra de Plejanov, se va a justificar y desarrollar una tendencia marxista de la crítica literaria en los años 20 y 30, en la que todo el trabajo del crítico se limita a determinar el “*punto de vista de clase*” del autor. Es decir, se olvida lo estético, y se cae en un sociologismo vulgar, que concede a la pertenencia a una clase casi un valor biológico. Esta tendencia será la predominante en el período estalinista, que culmina en Zdanov.

b) Lunacharski

Importantes para ilustrar lo que es el **programa de la crítica marxista** en los años 20 son las *Tesis sobre los problemas de la crítica marxista* (1928), de A. V. Lunacharski. Allí, reconociendo a Plejanov como su fundador, señala el **carácter sociológico** de la crítica marxista; se adhiere al principio según el cual **una obra literaria refleja siempre, consciente o inconscientemente, la psicología de la clase que el escritor representa**; nota el interés del crítico marxista por el **contenido** y por la **forma**, y no olvida la necesidad del **factor evaluativo**.

Hay que incluir en el grupo de investigaciones marxistas de esta primera época, caracterizada por cierto mecanicismo a la hora de establecer la relación entre literatu-

ra y base económica o social, la obra del clásico de la teoría literaria marxista inglesa, **Christopher Caudwell** (1907-1937), militante comunista muerto en la guerra civil española. Se titula *Ilusión y realidad* (1937), y basta examinar el cuadro general que traza de la evolución de la poesía burguesa para apreciar el paralelismo que establece entre período económico, características generales y técnicas (1937: 136-143).

4. György Lukács (1885-1971)

El pensamiento del húngaro Lukács constituye el más completo y sistemático desarrollo de la **teoría marxista de la literatura**, siguiendo el tipo de investigaciones iniciadas por Plejanov, y sus propuestas tienen, sin duda, el carácter de **clásicas**.

Esto significa que la lectura de sus trabajos siempre aportará algo de interés en muchos problemas de teoría literaria. Así lo demuestra, por ejemplo, la interesantísima serie de entrevistas que Eva L. Corredor (1997) hace a una serie de intelectuales (entre otros, George Steiner, Fredric Jameson o Terry Eagleton) sobre el lugar de Lukács en su quehacer.

Nacido en Budapest, en 1885, Lukács estudia filosofía e historia del arte en su ciudad natal, y se gradúa en 1906 con el trabajo *Sobre la teoría del drama moderno*. Estudia en Alemania entre 1909 y 1917. Regresa a Hungría, y en 1918 se afilia al Partido Comunista, desarrollando trabajos de gobierno en 1919, como comisario del pueblo y comisario para la educación, en el gobierno popular de Ráte. Al ser derrocado este gobierno, emigra en 1919 a Viena. Sigue su actividad política en el seno del partido con distintos avatares, y en 1930 es expulsado de Austria. Va a Alemania en 1931 y es el principal teórico literario de la revista *Linkskurve*. Emigra a Moscú en 1933 y colabora en el Instituto de Filosofía de la Academia de Ciencias de la URSS. Vuelve a Hungría en 1944 y es miembro del Parlamento y profesor de la Universidad de Budapest. Es ministro de Educación Popular en 1956 y, tras el levantamiento de este mismo año, es deportado a Rumanía. En 1957 vuelve a Budapest y se dedica a estudios de estética y de filosofía hasta su muerte.

a) Obras

Entre sus obras más importantes para la teoría literaria, pueden citarse: *La forma dramática* (Budapest, 1909); *Historia y desarrollo del drama moderno* (2 vols., Budapest, 1912); *Teoría de la novela* (Berlín, 1920); *La novela histórica* (Moscú, 1938); *Balzac y el realismo francés* (Budapest, 1945); *Ensayos sobre el realismo* (Berlín, 1948); *Thomas Mann* (Berlín, 1948); *Aportaciones al estudio de la estética* (Budapest, 1953).

b) Contexto teórico

Cesare Cases asocia el pensamiento de Lukács con el período de la III Internacional, así como el de Plejanov con el de la II Internacional. Su pensamiento sigue siendo el **edificio conceptual más coherente producido por el marxismo en teoría de la literatura**.

Las **raíces de sus teorías** pueden encontrarse en: **Marx y Engels**, cuyos escritos sobre literatura fueron dados a conocer por el ruso Lifschitz en 1932-1934; **Aristóteles** y sus conceptos de **mímesis** y **catarsis**; **Lessing** y su defensa de los géneros literarios; **Hegel**, de donde el esfuerzo por convertir el arte en algo igual a la ciencia.

También se puede ver la influencia de Lenin y su teoría del reflejo, como teoría del conocimiento, útil para definir las relaciones entre estructura y superestructura: la superestructura es un producto de la estructura, pero a su vez la refleja, y lo que interesa no es tanto el momento de la génesis como el del reflejo.

c) Teoría estética

Según Lukács, **el arte refleja directamente las relaciones entre los hombres dentro de un determinado modo de producción**. De aquí se siguen dos corolarios:

1. **El arte no corresponde automáticamente al punto de vista de clase**. Al ser *reflejo*, este reflejo será tanto más válido cuanto menos se atenga a la superficie, y cuanto más llegue a la **esencia de la realidad reflejada**. Dado que **esta esencia es el proceso de desarrollo de la sociedad**, el verdadero arte es normalmente "progresivo". Es cierto que los orígenes de clase y los prejuicios políticos del artista pueden influir en él, pero, **si es un verdadero artista**, la obra estará en contradicción con las ideas del hombre.

Recordemos cómo Engels salva a Balzac, y Lenin a Tolstoi, **en nombre del realismo**, que en aquel momento era **progresista**, a pesar de las ideas de los autores. Así se rechaza todo determinismo en la crítica sociológica.

2. **Al ser superestructura, el arte acaba con la estructura que lo sustenta**. Pero, **en el mejor arte**, el **reflejo** de una determinada fase del desarrollo histórico-social **puede dar las líneas generales de esta fase de manera clásica**, es decir, de una manera tan persuasiva que **la memoria colectiva de la sociedad se complace en evocar el pasado propio**.

Recordemos la opinión de Marx y Engels sobre el arte griego, el arte clásico por excelencia, que nos agradaba porque representaba la infancia de la humanidad. Así se explica la **aparente contradicción** entre el **carácter históricamente condicionado** (en cuanto superestructura) y la **continua eficacia del arte**. Esta contradicción no puede ser explicada por el relativismo sociológico.

d) El realismo literario

Para Lukács, **la literatura grande es esencialmente la literatura realista**, y la tarea del crítico consiste en medir las obras particulares **de acuerdo con el proceso histórico-social que reflejan**, examinando **hasta qué punto captan la esencia de este proceso y saben representarla** no abstractamente, por reflexiones y discusiones, sino a la manera propia del arte, es decir, **a través de la capacidad de hacer visibles concretamente en el comportamiento de los personajes las fuerzas y las tendencias inmanentes a la sociedad**.

Si no se da esta **síntesis entre individual y universal**, en medio de los que se sitúa lo *particular*, los **personajes** o son **esquemas abstractos de ideas** (*simbolismo*) o son **degradados a cosas** sin ninguna relación con la vida humana (*naturalismo*).

e) Estudio de la literatura europea

Sobre la base de sus principios estéticos, Lukács ha construido un voluminoso conjunto de estudios sobre autores y obras de diversas literaturas (alemana, francesa, rusa,

húngara) desde el siglo XVIII en adelante. La teoría literaria se enriquece entonces con una teoría de la historia literaria.

En la entrevista que concede G. Steiner a Eva L. Corredor, el 30-XII-1991, sobre el significado de Lukács después del comunismo, el gran comparatista dice que el primer libro que leyó del crítico húngaro fue *La novela histórica*, y en él admiró la enorme cantidad de lecturas, documentación y actitud comparatista (Corredor, 1997: 61).

De estos estudios se desprende un **florecimiento del realismo en la época en que la burguesía tiene un papel progresista en la evolución social** (hasta 1848, y en Rusia hasta 1905), mientras que **después**, cuando ya no tiene tal papel progresista la burguesía, **falta la perspectiva histórica indispensable para configurar el mundo actual**, razón por la que **la literatura se refugia en posiciones antirrealistas**. Así, **de la decadencia de la burguesía se sigue la decadencia de la literatura**, que Lukács identifica con la literatura realista.

Por otra parte, la llegada de los regímenes socialistas debería permitir **el surgir de un nuevo tipo de realismo: el realismo socialista**.

Toda la teoría de Lukács parece estar orientada por su interés manifiesto por la literatura realista, narrativa o dramática, que es a la que se ha dedicado casi exclusivamente. Por otra parte, queda manifiesto el aspecto normativo de la crítica de Lukács, al no explicar satisfactoriamente por qué la vanguardia, por ejemplo, parece haber dado obras mejores que el realismo socialista de los países del Este europeo. En realidad, Lukács intenta orientar la creación literaria.

Con Lukács, de todas formas, la crítica sociológica **se desprende de todo el determinismo y relativismo propios de una crítica mecanicista**, y se convierte en **auténtica investigación social**, investigación sobre las **mediaciones entre base y superestructura literaria**. Por otra parte, la importancia concedida al factor histórico puede explicar la evolución de los géneros literarios.

Un resumen de los datos biográficos y del contenido de los principales trabajos críticos de G. Lukács, se encuentra en M. A. Garrido Gallardo (1992).

5. Otras investigaciones inspiradas en el marxismo

a) Escuela de Frankfurt

En el seno del *Instituto para la Investigación Social*, creado en 1923 en la Universidad de Frankfurt, se desarrolla una labor de investigación en el campo de las ciencias sociales, inspirada en el marxismo, pero que prefiere ser calificada de *teoría crítica*, frente a la teoría tradicional.

Las palabras de Göran Therborn (1970: 7-8) nos resumen perfectamente la historia externa del grupo: "Un joven filósofo de izquierdas, Max Horkheimer, fue el director de este Instituto en 1930 y a partir de 1933 continuó dirigiéndolo desde el exilio, primero en Francia y más tarde en los Estados Unidos, hasta su clausura en 1951. Se unieron a él el filósofo y musicólogo, Theodor Wiesengrund Adorno y un ex alumno de Heidegger, Herbert Marcuse. Friedrich Pollock, Leo Löwenthal, Franz Neumann y Erich Fromm estuvieron muy unidos al Instituto en los años treinta, al igual que Walter Benjamin, aunque éste de una forma más distante.

Después de la guerra, Marcuse permaneció en los Estados Unidos, mientras que Horkheimer y Adorno volvieron a la Alemania Occidental, restableciendo en 1950 el

Instituto de Frankfurt. Allí encontraron nuevos adeptos, entre los que se contaban los notables filósofos Alfred Schmidt y Jürgen Habermas. Los miembros básicos de la Escuela son Horkheimer, Adorno y Marcuse”.

Además del trabajo de G. Therborn, véase el de P.-L. Assoun (1987) para la historia del grupo, sus trabajos y posturas. Para la teoría literaria interesa el pensamiento de W. Benjamin y de T. Adorno.

Walter Benjamin (1892-1940)

Es el más convencido defensor del **arte como negación del mundo y anticipación de la utopía**. Quizá por eso se interese más por la **poesía lírica** -sede natural de la manifestación de la utopía a través de la palabra- que por la **narrativa**, que se fija demasiado en el mundo como para no aceptarlo. La concepción de **la literatura como negación** tiene que llevar lógicamente a un **mayor interés por las obras de vanguardia**, donde la ruptura es más evidente. De ahí que Benjamin se interese especialmente por Baudelaire, Kafka o Brecht. De ahí también un **interés por el arte técnicamente reproducible** (fotografía, filme, cerámica), que significa un progreso sustancial en cuanto es una **democratización del arte**. Uno de sus trabajos más conocidos es el que trata de *La obra de arte en la edad de la reproducción mecánica* (1933. Véase T. Eagleton, 1976: 80).

Theodor W. Adorno (1903-1969)

Para Adorno, la mejor **poesía lírica tiene un carácter social**, en cuanto que evoca la imagen de una **vía libre de la constricción de la praxis dominante, de la utilidad y de la ciega autoconservación**. Este liberarse de la praxis dominante es social, porque implica la **protesta contra una situación social** que cada uno experimenta como hostil, extraña, fría y opresora. En esta protesta, **la poesía expresa el sueño en un mundo en que las cosas marcharán de otra manera**.

Véase *Discurso sobre lírica y sociedad*, en *Notas de Literatura*. En su *Teoría estética* (1970: 297), por ejemplo, escribe: “*De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función. Al diferenciarse de esa realidad que está como embrujada sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo, su encantamiento es el desencantamiento*”.

Es digna de señalar la diferencia que puede apreciarse entre este tipo de crítica y la que se fija en la “posición de clase” del autor o en los contenidos de la obra:

“[...] *la interpretación social de la lírica, como de toda obra de arte en general, no debe atender sin mediación a la llamada posición social o a la situación de intereses de las obras y aún menos de sus autores*” (1962: 55).

b) Otros autores

Conviene terminar con la mención de una serie de obras y autores que se sitúan dentro del marxismo, pero en cuyas investigaciones sobre la literatura, junto a una preocupación evidentemente social en última instancia, resalta más el interés por la ideología que subyace a las formas literarias o en el acto de escribir.

Dentro de este grupo heterogéneo podemos citar, en **Italia** -dejando aparte a **Antonio Gramsci**, de quien se tratará al hablar de literatura y política- a **Galvano della Volpe** (1895-1968), y su intento por construir una poética marxista de orientación sobre todo semántica.

En **Inglaterra**, a **Terry Eagleton**, que estudia la teoría marxista de la literatura y propone una visión crítica de la teoría literaria del siglo XX. En **Estados Unidos**, a **Fredric R. Jameson**, que en su obra de 1981, *The Political Unconscious*, defiende el marxismo como método por su comprensión de la totalidad de la historia, y propugna una **hermenéutica marxista**, inspirada en las categorías de la hermenéutica bíblica tradicional (teoría de los cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico).

En **Francia** hay que mencionar trabajos como el de **Pierre Macherey**, 1966, una teoría de la producción literaria; los de **France Vernier**, 1974 y 1975; o el de **Jean Thibaut**, 1972. Igualmente, podrían citarse los trabajos de varios autores reunidos en la obra *Literatura e ideologías* (Madrid, A. Corazón, 1972), fruto de unos coloquios organizados en Cluny y publicada en 1971, con colaboraciones de Ph. Sollers o Julia Kristeva, entre otros. O los trabajos de varios autores (Althusser, Poulantzas, Balibar...) publicados en español en un volumen titulado *Para una crítica del fetichismo literario* (Madrid, Akal, 1975), donde encontramos títulos como el del artículo de E. Balibar y P. Macherey *Sobre la literatura como forma ideológica*, que se encuadra perfectamente dentro de una teoría marxista de la literatura. También podría citarse la confluencia de marxismo, psicoanálisis y semiología en los trabajos de Julia Kristeva (*Semeiotiké*, 1969; *La révolution du langage poétique*, 1974), donde el marxismo está muy presente.

En **España** hay que citar el trabajo de Juan Carlos Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas (s. XVI)*, inspirado en el marxismo del francés L. Althusser.

Capítulo V

LITERATURA Y SOCIEDAD, II. ESTRUCTURALISMO GENÉTICO. LITERATURA Y POLÍTICA. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

Se trata en este capítulo, **en primer lugar**, de acercamientos a la literatura inspirados en el marxismo pero que tienen como nota peculiar el incorporar los principios del estructuralismo (Lucien Goldmann), o el centrarse en el problema de la utilización de la literatura como arma política en la lucha por imponer un determinado modelo social o difundir unas ideas. Se trataría de un desarrollo moderno de lo que ya hacía Platón, como se ve en *La República*. **En segundo lugar**, se trata de la **sociología de la literatura**.

I. EL ESTRUCTURALISMO GENÉTICO: LUCIEN GOLDMANN (1913-1970)

Lucien Goldmann enlaza con las orientaciones que rigen la teoría de Lukács, y une **estructuralismo y crítica sociológica**. Dará a su método el nombre de *estructuralismo genético*. Las principales obras de Goldmann son: *Le Dieu caché* (1955) y *Pour une sociologie du roman* (1964). En la **primera**, estudia los *Pensamientos* de Pascal y las tragedias de Racine. En la **segunda**, aparte de **precisar su método sociológico**, estudia las novelas de Malraux y el *Nouveau Roman*.

Hay que citar también dos artículos importantes para el conocimiento de su método crítico: *El estructuralismo genético en sociología de la literatura* (1967), y *La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método* (1967).

1. Visión del mundo y homología estructural

El mérito de Goldmann consiste en haber elaborado un método preciso en el que ocupan un lugar preferente categorías como *totalidad* o *estructura significante*, tomadas de Lukács.

La **idea base del estructuralismo genético** es que **los verdaderos sujetos de la creación cultural son los grupos sociales**. El sociólogo de la literatura parte entonces a la búsqueda de una *homología de estructura* **entre la ideología del grupo y el pensamiento de la obra**.

Para esto se sirve del concepto de *visión del mundo*, que es un **conjunto coherente de problemas y de respuestas** que se expresa en el plano literario por la creación, a través de las palabras, de **un universo de seres y de cosas**.

El **papel del escritor** consiste en llevar esta visión **al máximo de conciencia**, y darle, en el plano de la imaginación, una **representación estructurada**.

El crítico empezará por **aislar en los textos cierta visión del mundo**, y después intentará **insertar la estructura de esta visión en una estructura más amplia**, reconocida en las **tendencias de un grupo social**. Es decir, se trata de **relacionar las estructuras de la obra y las estructuras sociales**.

El *realismo* consiste, entonces, en la

“[...] creación de un mundo cuya estructura es análoga a la estructura esencial de la realidad social en el seno de la cual la obra ha sido escrita” (1964: 324).

De ahí también su concepción de la *creación literaria*:

“[...] nos parece que no hay creación literaria ni artística nada más que allí donde hay aspiración a la superación del individuo y búsqueda de valores cualitativos transindividuales” (1964: 55).

Partiendo de *Teoría de la novela*, de Lukács, y de la obra de René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Goldmann intenta, en su estudio de las novelas de Malraux, **probar las hipótesis**:

- por una parte, de la **homología entre la estructura novelesca clásica y la estructura del cambio en la economía liberal**;
- y, por otra parte, de la **existencia de ciertos paralelismos entre sus evoluciones posteriores**.

2. Presupuestos del estructuralismo genético

Cinco son las premisas de las que parte la sociología estructuralista genética, según Goldmann:

1. La **relación entre vida social y creación literaria** no se da en los contenidos, sino **en las estructuras mentales**. Estas estructuras mentales están constituidas por **categorías que organizan la conciencia empírica** de cierto grupo social y el **universo imaginario creado por el escritor**.
2. Las estructuras mentales (o **estructuras categoriales significativas**) son fenómenos sociales.
3. La relación entre estructura de la **conciencia de un grupo social** y la del **universo de la obra** es una **homología** más o menos rigurosa.
4. La **unidad de la obra**, su **carácter literario**, viene conferida por las **estructuras categoriales buscadas por el investigador sociólogo**.
5. Las **estructuras categoriales**, tanto en el grupo social como en su trasposición al universo imaginario del escritor, no son conscientes ni inconscientes (en el sentido freudiano de reprimidas), sino que **son no conscientes** (lo mismo que un movimiento muscular), y por eso **no cabe apelar a un estudio psicológico del escritor o a una indagación de sus intenciones**. Sólo cabe una investigación de tipo estructuralista y genético (1967b: 13-15).

3. Un ejemplo de estudio estructuralista genético

Para ilustrar el método estructuralista genético de análisis de la literatura, se hace a continuación un resumen de las observaciones de L. Goldmann sobre el *nouveau roman*

francés en un trabajo titulado *Nouveau roman et réalité*, incluido en *Pour une sociologie du roman*.

Hay que prescindir, lógicamente, de los detalles del análisis, que se basan en un conocimiento minucioso de las obras estudiadas, y limitarse a las observaciones de tipo general.

Dos de los representantes principales de este movimiento, **Nathalie Sarraute** y **Alain Robbe-Grillet**, hacen profesión de **realismo**, frente a la opinión de numerosos lectores y críticos que ven en el *nouveau roman* sólo un conjunto de experimentos formales o un intento de evasión de la realidad social. Goldmann está de acuerdo con este realismo proclamado, pues, si es evidente que estos escritores **adoptan una forma distinta de la de los novelistas del siglo XIX**, esto es debido a que **la realidad que tienen que describir y expresar es también totalmente diferente**.

¿Cuál es la naturaleza de las transformaciones sociales que han creado **la necesidad de una nueva forma novelesca**? Goldmann se fija en algunos puntos esenciales que pueden dar una explicación.

En el **plano literario**, la transformación esencial radica principalmente en la **unidad estructural personaje-objeto**,

“[...] modificada en el sentido de una desaparición más o menos radical del personaje y de un reforzamiento correlativo no menos considerable de la autonomía de los objetos” (1964: 288).

Esta *autonomía del objeto* en la forma novelesca del *nouveau roman* puede ser explicada por las **características de las estructuras económicas**. Pues la novela es una de las formas más inmediata y directamente ligada a las estructuras del cambio y a la producción para el mercado.

K. Marx señaló que las principales transformaciones de la estructura de la vida social, provocadas por la aparición y el desarrollo de la economía, se situaban en el plano de la pareja *individuo-objeto inerte*, y subrayaba **el paso progresivo del coeficiente de realidad del individuo al objeto**. Esta es la teoría marxista del *fetichismo de la mercancía*.

De todas formas, entre el estudio del fenómeno por parte de Marx y la **aparición de la novela sin personaje** pasa un siglo. Esto se explica por **cuatro elementos** decisivos que influyen en la **homología estructural entre la historia de las estructuras reificadoras y la de las estructuras novelescas**:

1. Desde hace siglos, en las sociedades occidentales, **productoras para el mercado**, actúa la *reificación* como proceso psicológico permanente. Históricamente se diferencian **tres etapas**, que constituyen **los otros tres elementos**, que se señalan seguidamente.
2. Hasta principios del siglo XX la **economía liberal** mantiene aún **la función esencial del individuo** en la vida económica.
3. A principios del siglo XX el capitalismo entra en su **etapa imperialista** (grandes monopolios), y tiene como consecuencia, en el plano que ahora interesa,

“[...] la supresión de toda importancia esencial del individuo y de la vida individual en el interior de las estructuras económicas y, a partir de ahí, en el conjunto de la vida social” (1964: 290).

4. Después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo, se desarrolla una **intervención estatal en la economía**, con la consiguiente creación de mecanismos de autorregulación. Precizando un poco el concepto de *fetichismo de la mercancía*,

diremos que fundamentalmente se manifiesta en la **ausencia de todo organismo capaz de regular de manera consciente tanto la producción como la distribución** en el interior de una unidad social. Esta regulación se hace de una manera implícita, **extraña a la conciencia de los individuos**: el mercado, la ley de la oferta y de la demanda. Y en la conciencia individual se opera una conversión en *homo economicus*, para el que **los otros hombres se convierten en objetos semejantes a los demás**. Las **cualidades nuevas** son las de *valor de cambio y precio*. Un conjunto de elementos de la vida psíquica desaparecen de las conciencias individuales; se da un desarrollo progresivo de la **pasividad de las conciencias individuales**, y la **eliminación del elemento cualitativo** en toda relación (tanto entre hombres como con la naturaleza).

A cada uno de los períodos enumerados **corresponde una peculiar creación cultural**. Así, la **historia del individuo problemático** -tal como se expresa en la literatura occidental desde *Don Quijote* hasta Stendhal y Flaubert- **corresponde a la estructura reificadora de la sociedad occidental**: los objetos tienen importancia pero sólo en su relación con los individuos.

Al **período imperialista (entre 1912 y 1945)** corresponde la desaparición progresiva del individuo como realidad esencial, y la paralela **independización creciente de los objetos**. A este período, en el plano de la forma novelesca, corresponden aquellas obras en que hay una **disolución del personaje** (Joyce, Kafka, Musil, Sartre, Camus y, en su forma más radical, la obra de Nathalie Sarraute).

Al **período del capitalismo de organización contemporánea**, caracterizado por la **constitución del mundo de los objetos en realidad autónoma**, corresponde el principio de una forma nueva, de la que el más importante representante es A. Robbe-Grillet, caracterizada por la **aparición de un universo autónomo de objetos**.

Aun sin entrar en los detalles del análisis de Goldmann -porque supone un conocimiento de la obra de N. Sarraute y de A. Robbe-Grillet-, queda perfectamente ilustrada la aplicación del método estructuralista genético a la historia de la forma novelesca: *homología estructural entre la realidad social y la forma de la novela*.

II. LITERATURA Y POLÍTICA

En Rusia, con el triunfo de la Revolución de Octubre, en 1917, y la consiguiente efervescencia revolucionaria, la práctica y la teoría literaria se ven afectadas por el nuevo clima. En este sentido, las posiciones sobre la literatura de V. Lenin o de L. Trotski están marcadas por la urgencia política del uso del arte en la lucha de clases para favorecer los intereses de la clase proletaria, la clase revolucionaria.

Movimiento semejante al de la Rusia de los años 20 es el producido en Alemania, entre 1928 y 1932, representado por la *Asociación de Escritores Proletarios Revolucionarios* (B.P.R.S.), cuyo órgano de expresión fue la revista *Linkskurve*, donde se teoriza la posibilidad de una literatura proletaria. Véase la historia de las polémicas sobre literatura producidas alrededor de este movimiento que traza Helga Gallas (1971).

1. V. Lenin (1870-1924) y la literatura

En la línea de Marx y Engels, Lenin desapueba la **"literatura para obreros"** de corte populista, pues

"[...] es preciso que los obreros no se confinen en el cuadro artificialmente restringido de la literatura para obreros, sino que aprendan a comprender cada vez mejor la literatura para todos" (1957: 81).

Lo mismo que Engels defendía el valor literario de Balzac, a pesar de su ideología conservadora, **Lenin defiende la obra de Tolstoi**, a pesar de su ideología retardataria y mística. Y esto **en nombre del realismo**:

"Tolstoi es grande como intérprete de las ideas y de los estados de ánimo de millones de campesinos rusos en vísperas de la revolución burguesa en Rusia" (1957: 125).

Es válido en cuanto que, con sus análisis, ataca al capitalismo y **describe la situación que hace posible una revolución**. Por eso, **la clase obrera puede aprender en Tolstoi a conocer mejor a sus enemigos** y a darse cuenta de la **debilidad de las soluciones humanistas** que propone.

Y aquí encontramos el **valor de la literatura como arma ideológica** en la lucha de clases, que Lenin desarrolla en su artículo de 1905 *La organización del Partido y la literatura de partido*. Allí leemos afirmaciones como:

"La literatura tiene que convertirse en una parte de la causa general del proletariado" (1957: 91).

Y unas importantes observaciones sobre el **funcionamiento social de la obra, independientemente de las intenciones del autor**, que pueden justificar sus valoraciones de Tolstoi, antes comentadas:

"Las intenciones objetivas de los escritores no siempre corresponden a la significación objetiva de sus escritos".

Y sigue:

"Desde el momento en que lo ha escrito usted, entra en las masas, y su significado se determina no sólo según sus buenos deseos, sino según las relaciones de las fuerzas sociales, las relaciones objetivas entre las clases" (1957: 105-106).

Para terminar, señalemos que los **gustos literarios de Lenin** no van hacia las vanguardias (*futurismo*) ni hacia la literatura proletaria de gabinete, tal y como la practicaba el movimiento *Proletcult*, sino **hacia el arte tradicional de tipo realista**, pues

"[...] si una cosa es hermosa, hay que conservarla, tomarla como modelo, partir de ella, aunque sea 'vieja'" (1957: 203).

2. Leon Trotski (1879-1940) y la literatura como arma revolucionaria

En 1924, Trotski publica su obra *Literatura y revolución*, que intenta fijar el papel de la literatura dentro de la lucha revolucionaria. El carácter político de la obra es evidente. **Ataca al formalismo**.

El arte expresa una determinada concepción del mundo, es decir, tiene su **génesis en la sociedad**:

“Lo que el proletariado debe encontrar en el arte es la expresión de esta nueva perspectiva espiritual, que ya comienza a formularse dentro de él y al que el arte debe ayudar a dar forma. Esta no es una orden estatal, sino una exigencia histórica. Su fuerza reside en el carácter objetivo de su necesidad histórica” (1971: 90).

Otra cuestión que plantea Trotski es la de la **posibilidad de un arte proletario**. En *primer lugar*, es cierto que **cada clase dominante crea su propia cultura** y, por consiguiente, su propio arte, y de ahí **parece deducirse que el proletariado tiene que crear también su cultura y arte propios**. En *segundo lugar*, la historia muestra que **la formación de una cultura nueva** alrededor de una clase dominante **exige un período considerable de tiempo**, y no alcanza su plena realización **hasta el momento precedente a la decadencia política** de dicha clase. En *tercer lugar*, **el papel histórico del proletariado se fija en una etapa corta**, que durará décadas, pero no siglos, de transición a una sociedad sin clases, al final de la cual

“[...] comenzará una época de creación cultural sin precedentes en la historia, pero sin carácter de clase”.

De todo esto se deduce que

“[...] no sólo no hay una cultura proletaria, sino que nunca la habrá y que en realidad no hay motivos para sentirlo. El proletariado ha conquistado el poder precisamente para acabar para siempre con la cultura de clase y para abrir paso a una cultura humana” (1971: 102-103).

De la argumentación de Trotski parece poder desprenderse una concepción de la **literatura como mera superestructura**, y parece olvidar **la influencia**, ya señalada por Engels, **de la superestructura en la base social**, sobre todo en momentos o países en que el proletariado todavía no ha implantado su dictadura.

Fuera del marco geográfico de Rusia, otros teóricos marxistas se preocupan por el uso de la literatura como arma en la lucha de clases. Es el caso del italiano Antonio Gramsci, el alemán Bertolt Brecht, y el líder de la revolución china Mao Tse-tung.

3. Antonio Gramsci (1891-1937)

El dirigente del partido comunista italiano, Antonio Gramsci, fue condenado por el régimen fascista de Benito Mussolini, a más de veinte años de cárcel en 1928, y murió el mismo año que, tras una campaña internacional, alcanzó la libertad condicional. Durante el tiempo que estuvo en la cárcel escribió abundantes notas y cartas.

La preocupación por los problemas de la literatura es una constante de su pensamiento. Es cierto que las observaciones que hace, por el carácter de sus escritos, **no forman un cuerpo sistemático**, sino que están constituidas por fragmentos escritos en diversas ocasiones.

Que en la literatura se encuentran las **actitudes del autor ante la realidad**, es lo que nos dice Gramsci en las siguientes palabras:

“El concepto de que el arte es arte y no propaganda política “deseada” y propuesta, ¿es un obstáculo para la formación de determinadas corrientes

culturales que sean un reflejo de su época y contribuyan a reforzar determinadas corrientes políticas? No lo parece... El principio de que en la obra de arte no se debe buscar más que el carácter artístico no excluye en absoluto la búsqueda de los sentimientos y de las actitudes ante la vida que circulan en la obra de arte” (1967: 266).

Fiel al espíritu de Marx y Engels, Gramsci **no ve una relación mecánica entre arte y política:**

“Por otro lado, para la relación entre la literatura y la política se debe tener en cuenta este criterio: que las perspectivas del literato han de ser necesariamente menos precisas y definidas que las del hombre político, que el literato ha de ser “sectario”, si así puede decirse, pero de modo “contradictorio”... El artista representa necesaria y realísticamente “lo que hay”, en un cierto momento, de personal, de inconformista, etc.” (1967: 268).

Coherente con la tradición crítica de Italia, Gramsci ve la **posibilidad de utilizar viejos métodos** en una crítica de carácter marxista:

“En resumen, el tipo de crítica literaria propio de la filosofía de la praxis es el de De Sanctis, no el de Croce o cualquier otro (y menos que nadie, Carducci): debe fundir la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, de los sentimientos y de las concepciones del mundo, con la crítica estética o puramente artística, bien con un fervor apasionado, bien en forma de sarcasmo” (1967: 261).

4. Bertolt Brecht (1898-1956)

El alemán B. Brecht se interesa por una teoría de **la literatura como praxis transformadora de la realidad**. Su teoría toma cuerpo a partir de los años 1936-1938, y es fruto de las discusiones entre los escritores antifascistas emigrados de la Alemania nazi. La literatura, para él, es sobre todo un arma política en la lucha revolucionaria:

“No se debe juzgar la literatura partiendo de la literatura, sino del mundo, mejor de la parte del mundo que tiene por objeto” (1970: 43).

La **literatura debe ser realista**, en el sentido de estar estrechamente motivada por la realidad:

“Una obra que no domine la realidad y no permita al público dominarla no es una obra de arte” (1970: 38).

Pero **realismo** no quiere decir mera fotografía, sino **una acción crítica sobre la realidad** también:

“El elemento crítico en el realismo no debe ser escamoteado. Es decisivo. Un simple reflejo de la realidad, si fuera posible, no iría en nuestra dirección. Hay que criticar la realidad dándole forma, hay que criticarla de forma realista. Es el elemento crítico el decisivo para el dialéctico, es en él donde reside el compromiso. Y aquí la ciencia, y más concretamente la ciencia marxista, puede venir en auxilio de la literatura” (1970: 74).

En esta labor crítica asignada a la literatura, **la forma tiene una gran importancia**, pues:

“La descripción de un mundo en perpetua transformación exige sin cesar nuevos medios de expresión” (1970: 43).

Véase cuán lejos está Brecht de una concepción del realismo como mero reflejo del mundo. La **literatura realista** es una literatura crítica, **basada en un juicio de la realidad**.

5. Mao Tse-tung (1893-1976)

Un texto clásico de la utilización política de la literatura es el de la intervención de Mao Tse-tung en el **foro de Yenán sobre arte y literatura**, en 1942. Los fragmentos que se reproducen a continuación no necesitan comentario. Dice Mao:

“El propósito de este foro es asegurar que el arte y la literatura encajen bien en el mecanismo general de la revolución, se conviertan en un arma poderosa para unir y educar al pueblo y para atacar y aniquilar al enemigo, y ayudar al pueblo a luchar con una sola voluntad contra el enemigo” (1942: 6-7).

El **carácter superestructural y clasista de la literatura** es obvio para Mao:

“Las obras artísticas y literarias, como formas ideológicas, son producto del reflejo en el cerebro del hombre de una existencia social determinada” (1942: 28).

Y más adelante:

“No existe, en realidad, arte por el arte, ni arte que esté por encima de las clases, ni arte que se desarrolle al margen de la política o sea independiente de ella” (1942: 38).

Admite Mao **dos criterios** en la crítica literaria: el **artístico** y el **político**. Él se inclina por la **primacía del criterio político**:

“Cuanto más reaccionario sea el contenido de una obra y cuanto más elevada su calidad artística, tanto más puede envenenar al pueblo, y mayor razón existe para rechazarla” (1942: 45).

Esto no supone que la corrección política sea sinónimo de calidad de una obra:

“Por progresista que sea en lo político, una obra de arte que no tenga valor artístico, carecerá de fuerza” (1942: 45).

La utilización extrema de la literatura en la lucha política que propone Mao, unos años antes de la proclamación de la República Popular de China, **no deja de recordar en algún momento las posiciones de Platón**. Véase lo dicho sobre la peligrosidad de la obra de gran calidad artística.

6. Jean-Paul Sartre (1905-1980)

En un ambiente más filosófico, el pensamiento de Jean-Paul Sartre sobre la literatura está, sin embargo, estrechamente motivado por una preocupación social, por **el papel**

que desempeña el artista en su existencia social; y dentro de esta preocupación es evidente el fondo marxista de sus análisis.

El pensamiento sobre la literatura del filósofo francés fue publicado, en un trabajo de carácter sistemático, después de la segunda guerra mundial, en su obra *¿Qué es la literatura?*, 1948.

Esta obra de J.-P. Sartre fue muy pronto publicada en español, traducida por Aurora Bernárdez, en la Editorial Losada de Buenos Aires, el año 1950. Y se siguió reeditando. Los fragmentos citados a continuación se traducen directamente de la edición francesa mencionada en la bibliografía.

La obra se organiza en tres partes que tratan de responder a las tres cuestiones siguientes: 1. **¿Qué es escribir?** 2. **¿Por qué se escribe?** 3. **¿Para quién se escribe?** Una última parte, la cuarta, trata de la **situación del escritor en 1947**.

a) **¿Qué es escribir?**

En primer lugar, Sartre habla de las **diferencias entre el arte de la palabra (literatura) y las otras artes (pintura, escultura...)**. Frente a pintores o escultores, **el escritor se las tiene que ver con las significaciones de las palabras**, que no tienen ni los colores ni la piedra, por ejemplo.

Distingue seguidamente entre la **prosa**, "*imperio de los signos*", y la **poesía**, que está del lado de la pintura o de la escultura, desde el momento en que el poeta rehúsa **utilizar** el lenguaje y se refugia en la **actitud poética** "*que considera las palabras como cosas y no como signos*" (1948: 18).

Por eso **no se exige al poeta un compromiso**. La **prosa**, por el contrario, **es utilitaria**. Por eso el prosista es un hombre que ha escogido un determinado **modo de acción secundaria**. Escribir es descubrir un aspecto del mundo y, por tanto, cambiarlo. El **escritor comprometido sabe que la palabra es acción**.

También existe el **estilo**, que da valor a la prosa. Dice Sartre:

"Sobre la forma no hay nada que decir por adelantado y nosotros no hemos dicho nada: cada uno inventa la suya y se juzga después" (1948: 33).

Lo **importante es el tema del que se vaya a tratar**, y después se decidirá qué forma emplear. Aunque a veces **ambas elecciones se dan juntas**, nunca es posible empezar por la elección del estilo. El **escritor debe comprometerse enteramente** en sus obras.

b) **¿Por qué escribir?**

Uno de los principales **motivos de la creación artística**, dice Sartre, es **la necesidad de hacernos sentir esenciales en relación al mundo**. Pero no se escribe para uno mismo, sino que es necesario el **lector: no hay arte nada más que por y para otro**.

La **lectura** es la síntesis de la percepción y de la creación. Y puesto que es necesaria la lectura, se escribe para **llamar al lector y que preste su colaboración en la existencia objetiva de la obra**, en su producción. Leamos las siguientes palabras de Sartre:

"Escribir es, pues, a la vez desvelar el mundo y proponerlo como una tarea al lector. Es recurrir a la conciencia de otro para hacerse reconocer como esencial a la totalidad del ser; es querer vivir esta esencialidad por medio de personas interpuestas; pero como por otra parte, el mundo real no se revela

nada más que a la acción, como no se puede uno sentir allí nada más que sobrepasándolo para cambiarlo, al universo del novelista le faltaría espesor si no se le descubriera en un movimiento para trascenderlo” (1948: 76-77).

c) ¿Para quién escribir?

En principio, el escritor se dirige a toda la sociedad, pero en realidad, en una **sociedad dividida en clases**, sólo se dirige a algunos hombres. Y aquí está el **papel ideológico de la literatura** en una determinada sociedad. Sólo en una sociedad sin clases -sociedad utópica- la literatura acabaría de tomar conciencia de ella misma.

Muy resumidas y simplificadas, éstas son las ideas básicas de Sartre. De todas formas, su libro ofrece **análisis de tipo histórico**, sobre todo en el capítulo III, **que se pueden emparentar muy bien con el tipo de trabajos que hace la crítica sociológica**.

Junto a la labor de teórico de la literatura, Sartre ha desarrollado también un trabajo de **crítico literario**, estudiando a Genet, Baudelaire o Flaubert, y muchas obras y autores contemporáneos (por ejemplo, *L'Etranger*, de Camus). T. Todorov (1984: 55-66) considera a Sartre un *crítico-escritor* y hace un comentario general de sus teorías y su labor crítica.

III. SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA: ROBERT ESCARPIT (1918-)

Ya se ha dicho que si la **crítica sociológica** partía de la sociedad para explicar la **génesis de la obra**, la **sociología de la literatura** tomaba la sociedad como **punto de llegada**. Si la crítica sociológica se emparenta con el marxismo, **la sociología de la literatura no se asocia a una ideología especial**, y se parece bastante a lo que puede ser un **estudio de mercado**, aunque los resultados de sus investigaciones puedan ser utilizados por la crítica sociológica.

De aparición más reciente que la crítica sociológica, la sociología de la literatura cuenta con la obra de **Robert Escarpit**, como uno de los puntos de referencia clásico de su programa.

Pierre V. Zima (1981: 283) considera las investigaciones del grupo en el que se integra la labor de R. Escarpit como una de las orientaciones de la que él llama *sociología empírica de la literatura*, “*que busca limitar el dominio de investigaciones al sistema de la comunicación social*”.

En 1958, escribe Escarpit su *Sociología de la literatura* (revisada en 1968), que dibuja el programa de las futuras investigaciones agrupables bajo el epígrafe de **sociología de la literatura**. Para su conocimiento,

“[...] no es indiferente que la literatura sea -entre otras cosas, pero de una forma indiscutible- la rama ‘producción’ de la industria del libro, como la lectura es su rama ‘consumo’” (1958: 7).

El **hecho literario** se presenta según tres modalidades: el **libro**, la **lectura** y la **literatura**.

Intenta, en primer lugar, una **definición del objeto libro** (la Unesco propuso en 1964 la siguiente: “*publicación no periódica que contiene 49 o más páginas*”), de la **lectura** (sólo calculable por medio de la estadística) y de la **literatura** [*“Es literatura toda lectura no funcional, es decir, la que satisface una necesidad cultural no utilitaria” (1958: 21)*].

Fija, a continuación, Escarpit los **campos de investigación sociológica** de la literatura en los **tres** siguientes:

- la **producción** (el escritor en el tiempo: edad, generaciones; el escritor en la sociedad; orígenes, financiamiento, el oficio de las letras);
- la **distribución** (el acto de publicación, circuitos de distribución);
- y el **consumo** (la obra y el público; la lectura y la vida).

Para conocer estos aspectos, se recurre a todo tipo de información, y, sobre todo, a la **estadística**. Se trata, pues, de un **acercamiento al estatuto social de la literatura**, acercamiento que empieza a encontrar su **dificultad** en la **movilidad y poca precisión del término mismo literatura**, tanto en **épocas** distintas como en las distintas **capas sociales**.

Ejemplos de las investigaciones sociológicas de Robert Escarpit pueden encontrarse, en castellano, en los siguientes trabajos: *La imagen histórica de la literatura en los jóvenes* (1967); *Lo literario y lo social, Éxito y supervivencia literarias, Literatura y desarrollo*, en Escarpit (ed., 1970).

IV. CONCLUSIÓN

Con la presentación que acaba de hacerse de las principales tendencias de los estudios de la literatura en su relación con la sociedad, **no se agotan los autores ni las obras que se podrían incluir dentro de una crítica literaria sociológica, en sentido amplio**.

Así, no se han dado detalles de la crítica sociológica de Estados Unidos entre los años 30 y 50, que estaría representada por la publicación *Partisan Review* (1934-1936), por **Granville Hicks, Bernard Smith** (*Forces in American Criticism*, 1939), **Leo Löwenthal**, relacionado con la Escuela de Frankfurt (*Literature and the image of man*, 1957, que contiene estudios sobre Lope, Calderón y Cervantes, entre otros escritores); o por alguna etapa de los trabajos del **New Critic Kenneth Burke** (*The philosophy of Literature form: Studies in symbolic action*, 1941).

Tampoco se ha hecho aquí una exposición de la importante obra de **E. Auerbach**, *Mimesis: la realidad en la literatura* (1942), donde el método estilístico sirve a una amplia investigación del desarrollo histórico-social. En España, nos podemos remitir a los trabajos de **Juan Ignacio Ferreras**, y al panorama de la crítica sociológica trazado por un grupo de profesores de la Universidad de Granada dirigido por Antonio Sánchez Trigueros en la obra *Sociología de la literatura* (1996). Aquí se encontrarán abundantes noticias y referencias sobre el tema.

Con esto queda claro que sólo se intenta dar una introducción a lo que las principales líneas de lo que es la crítica sociológica pueden aportar a la definición de la literatura. Con todo, parece admitido que las contribuciones que ya se consideran clásicas dentro de este campo, son las de Lukács, Goldmann y R. Escarpit.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W.: 1962 *Notas de literatura* (trad. Manuel Sacristán), Barcelona: Ariel.
 — 1969 *Crítica cultural y sociedad* (trad. Manuel Sacristán), Barcelona: Ariel.
 — 1970 *Teoría estética* (vers. cast. Fernando Rianza), Madrid: Taurus [1980], 1986, reimpresión.
 ARISTÓTLES; HORACIO: 1987 *Artes Poéticas* (trad. Anibal González), Madrid: Taurus.

- ASSOUN, Paul-Laurent: 1987 *L'école de Francfort*, Paris: PUF.
- AUERBACH, Erich: 1942 *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México: FCE, [1950], 1975, 1.ª reimpresión.
- BENJAMIN, Walter: 1955 *Ensayos escogidos* (versión cast. H. A. Murena), Buenos Aires: Sur, 1967.
- 1969 *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (trad. Jesús Aguirre), Madrid: Taurus, [1980], 1988, reimpresión.
- 1972 *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, (trad. Jesús Aguirre), Madrid: Taurus, 1988, reimpresión.
- BRECHT, Bertolt: 1967 *El compromiso en literatura y arte* (trad. J. Fontcuberta), Barcelona: Península [1973], 1984, 2.ª ed.
- 1970 *Les arts et la révolution* (texte français de Bernard Lortholary), Paris: L'Arche.
- BUFFIÈRE, Félix: 1973 *Les Mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris: Les Belles Lettres [1956], reimpresión.
- CASTELLET, José María: 1976 *Literatura, ideología y política*, Barcelona: Anagrama.
- CAUDWELL, Christopher: 1937 *Ilusión y realidad: una poética marxista* (trad. Diana Mabel Yabes), Buenos Aires: Paidós, 1972.
- CICERÓN, Marco Tulio: 1967 *El orador* (texto revisado y traducido por Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón), Barcelona: Alma Mater.
- CORREDOR, Eva L.: 1997 *Lukács after communism. Interviews with contemporary intellectuals*, Durham and London: Duke University Press.
- CROS, Edmond: 1989 "Sociologie de la littérature", en Angenot, Marc *et al.*, *Théorie littéraire: problèmes et perspectives*, Paris: PUF, 127-149.
- DELLA VOLPE, Galvano: 1960 *Crítica del gusto* (trad. Manuel Sacristán), Barcelona: Seix Barral, 1966.
- 1967 *Crítica de la ideología contemporánea* (trad. Ester Benítez), Madrid: A. Corazón, 1970.
- 1971 *Historia del gusto* (trad. F. Fernández Buey), Madrid: A. Corazón, 1972.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: 1992 "Razones para la oscuridad poética", *Revista de Literatura*, 108, 553-573. También en *Estudios de teoría literaria*, Valencia: Tirant lo Blanc, 2001, 135-157.
- 1993 *Orígenes del discurso crítico*, Madrid: Gredos.
- DUBOIS, Jacques: 1970 "Pour une critique littéraire sociologique", en Escarpit, R. (ed.), 1970, 55-75. (Trad. Madrid: Edicusa, 1974.)
- EAGLETON, Terry: 1976 *Literatura y crítica marxista* (intr. y notas Andrés Sorel), Madrid: Zero, 1978.
- ESCARPIT, Robert: 1958 *Sociología de la literatura* (trad. Francesc Garriga), Barcelona: Oikos-tau, 1971.
- 1965 *La revolución del libro*, Madrid: Alianza Editorial, UNESCO, 1968.
- 1967 "La imagen histórica de la literatura en los jóvenes. Problemas de selección y clasificación", en Varios Autores, *Literatura y sociedad* (trad. R. de la Iglesia), Barcelona: Martínez Roca [1969], 1971, 2.ª ed., 159-173.
- 1970 (ed.) *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Flammarion. (Trad. Madrid: Edicusa, 1974.)
- FARAL, Edmond: 1924 *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris: Champion, 1962.
- FERRERAS, Juan Ignacio: 1980 *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid: Cátedra.
- GALLAS, Helga: 1971 *Teoría marxista de la literatura* (trad. Ramón Alcalde) México: Siglo XXI [1973], 1977, 2.ª ed.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel: 1992 *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia: Amós Belinchón.
- GOLDMANN, Lucien: 1955 *El hombre y lo absoluto. El dios oculto* (trad. Juan Ramón Capella), Barcelona: Península [1968], 1985, 2.ª ed.

- 1964 *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard, 1970. (Trad. Madrid: Ayuso, 1975, 2.ª ed.)
- 1967a “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, en Varios Autores, *Literatura y sociedad* (trad. R. de la Iglesia), Barcelona: Martínez Roca [1969], 1971, 2.ª ed., 205-234.
- 1967b “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”, en Goldmann, L., et al., *Sociología de la creación literaria* (trad. Hugo Acevedo), Buenos Aires: Nueva Visión [1971], 1984, 9-43.
- 1970 *Structures mentales et création culturelle*, Paris: UGE, 1974.
- GRAMSCI, Antonio: 1967 *Cultura y literatura* (trad. J. Solé-Tura), Barcelona: Península [1967], 1973, 3.ª ed.
- 1970 *Antología* (trad. Manuel Sacristán), México, Madrid: Siglo XXI, 1986, 9.ª ed.
- JAEGER, Werner: 1933-1945 “*Paideia*”: *los ideales de la cultura griega* (trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces), México: FCE, 1985, 9.ª reimpresión.
- JAMESON, Fredric: 1981 *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (trad. Tomás Segovia), Madrid: Visor, 1989.
- KRISTEVA, Julia: 1969 *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil. (Trad. José Martín Arancibia, Madrid: Fundamentos, 1978.)
- 1974 *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil.
- LENIN, V. I.: 1957 *Escritos sobre la literatura y el arte* (versión castellana de Jaume Fuster y Maria-Antònia Oliver), Barcelona: Península, 1975.
- LIFSCHITZ, Mijail: 1933 *Karl Marx y la estética* (trad. Malena Barro), La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: 1596 *Philosophía Antigua Poética* (ed. Alfredo Carballo Picazo), Madrid: CSIC, 1973, reimpresión, 3 vols.
- LÖWENTHAL, Leo: 1957 *La literatura y la imagen del hombre. Estudios sobre el teatro y la novela europeos: 1600-1900* (trad. Jaime Tello), Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1973.
- LUKÁCS, György: 1909 “Sociología del drama moderno”, en Lukács, G., 1961: 251-281.
- 1920 *Teoría de la novela* (trad. Juan José Sebrelli), Barcelona: Edhasa, 1970.
- 1936 “¿Narrar o describir? Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo”, en Altamirano, Carlos, y Sarlo, Beatriz (eds.), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977, 33-63.
- 1936-1937 “Novela histórica y drama histórico”, en Lukács, G., 1961: 169-189.
- 1945 *Balzac et le réalisme français* (trad. Paul Laveau), Paris: Maspero, 1979.
- 1954 “Arte y verdad objetiva”, en Lukács, G., 1964: 187-240.
- 1961 *Sociología de la literatura* (trad. Michael Faber-Kaiser), Barcelona: Península [1966], 1973, 3.ª ed.
- 1963 “Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?”, en Piglia, R. (comp.), *Polémica sobre realismo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, [1969], 1972, 2.ª ed., 9-37.
- 1964 *Materiales sobre realismo* (trad. Manuel Sacristán), Barcelona: Grijalbo, 1977.
- 1967 “*Minna von Barnhelm* de Lessing”, en Goldmann, L., et al., *Sociología de la creación literaria* (trad. Hugo Acevedo), Buenos Aires: Nueva Visión, 1984, 127-146.
- LUZÁN, Ignacio de: 1737-1789 *La Poética. (Ediciones de 1737 y 1789)* (ed. Isabel M. Cid de Sirgado), Madrid: Cátedra, 1974. (Otra edición, de Russell P. Sebold, Barcelona: Labor, 1977.)
- MACHEREY, Pierre: 1966 *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris: Maspero, 1974.
- MAO TZE-TUNG: 1942 *Intervenciones en el foro de Yenán sobre arte y literatura* (ediciones en lenguas extranjeras, Pekín), Barcelona: Anagrama, 1974.
- MARX, Karl; ENGELS, F.: 1932 *La ideología alemana* (trad. Wenceslao Roces), Barcelona: Grijalbo [1970], 1974, 5.ª ed.
- 1969 *Cuestiones de arte y literatura* (ed. it. Carlo Salinari; trad. esp. Jesús López Pacheco), Barcelona: Península, 1975, 2.ª ed.

- MEUTSCH, Dietrich.; VIEHOFF, Reinhold: 1986 "Introduction. Why empirical aesthetics in *Poetics*?", *Poetics*, 15, 337-343.
- MURDOCH, Iris: 1977 *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas* (trad. Pablo Rosenblueth), México: FCE, 1982.
- PLATÓN: 1981-1999 *Diálogos* (varios traductores), Madrid: Gredos, 9 vols.
- PLEJANOV, G.: 1958 *El arte y la vida social*, Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- 1964 *Obras escogidas*, Buenos Aires: Ed. Quetzal, 2 vols.
- 1975 *Cartas sin dirección. El arte y la vida social* (trad. A. Kuper), Madrid: Akal.
- POZUELO YVANCOS, José María: 1988 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- RETÓRICA A ALEJANDRO. Edición de José Sánchez Sanz, Salamanca: Universidad, 1989.
- RHETORICA AD HERENNIVM. With an english translation by Harry Caplan, Cambridge, Mass.: Harvard University Press [1954], 1981, reprinted. (Ed. bilingüe esp. con trad. de Juan Francisco Alcina, Barcelona: Bosch, 1991.)
- RILEY, Edward C.: 1971 *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: 1975 *Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas (s. XVI)*, Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (coord.): 1996 *Sociología de la literatura*, Madrid: Síntesis.
- SARTRE, Jean-Paul: 1948 *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 1976. (Trad. cast. Buenos Aires: Losada, 1965, 5.ª ed.)
- SCHMIDT, Siegfried J.: 1980 *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social 'literatura'* (versión cast. Francisco Chico Rico), Madrid: Taurus, 1991.
- TAINÉ, Hipólito A.: 1865-1869 *Filosofía del arte* (trad. Amparo Cebrián), Madrid: Espasa-Calpe [1945], 1968, 4.ª ed., 2 vols.
- THERBORN, Göran: 1970 *La Escuela de Frankfurt* (trad. Isabel Estrany), Barcelona: Anagrama, 1972.
- THIBAUDEAU, Jean: 1972 *Socialisme. Avant-garde. Littérature*, Paris: Éditions Sociales.
- TROTSKI, Leon: 1971 *Sobre arte y cultura* (varios traductores), Madrid: Alianza Editorial, 1973, 2.ª ed.
- VERDAASDONK, Hugo: 1985a "Empirical sociology of Literature as a non-textuality oriented form of research", *Poetics*, 14, 1/2, 173-185.
- 1985b "The influence of certain socio-economic factors on the composition of the literary programs of large Dutch publishing houses", *Poetics*, 14, 6, 575-608.
- VERNIER, France: 1974 *L'écriture et les textes: Essais sur le phénomène littéraire*, Paris: Éditions Sociales.
- 1975 *¿Es posible una ciencia de lo literario?* (trad. María Olmedo Martínez y Juan Alfredo Bellón Cazabán), Madrid: Akal.
- WELLEK, René: 1955-1992 *Historia de la crítica moderna (1750-1950)* (varios traductores), Madrid: Gredos, 1969-1996, 7 vols.
- WELLEK, René; WARREN, Austin: 1949 *Teoría literaria* (versión esp. José M.ª Gimeno), Madrid: Gredos, 1969, 4.ª ed.
- ZIMA, Pierre V.: 1981 "Littérature et société: pour une sociologie de l'écriture", en Kibédi Varga, A. (ed.), *Théorie de la littérature*, Paris: Picard, 1981, 282-297.