

Teoría de la crítica literaria

Edición de
Pedro Aullón de Haro



EDITORIAL TROTTA

LA DICHA DE ENMUDECER
Serie Teoría Literaria

© Pedro Aullón de Haro, Javier Huerta Calvo,
Tomás Albaladejo Mayordomo, Francisco Chico Rico,
Carlos Castilla del Pino, Antonio Chicharro Chamorro,
Teresa Hernández, Vicente Sánchez Biosca,
José M. Cuesta Abad, Antonio García Berrio, 1994

© Editorial Trotta, S.A., 1994
Altamirano, 34. 28008 Madrid
Teléfono: 549 14 43
Fax: 549 16 15

Diseño
Joaquín Gallego

ISBN: 84-8164-28-X
Depósito Legal: VA-728/94

Impresión
Simancas Ediciones, S.A.
Pol. Ind. San Cristóbal
C/ Estaño, parcela 152
47012 Valladolid

LA TEORIA DE LA CRITICA SOCIOLOGICA

Antonio Chicharro Chamorro

Para Antonio Sánchez Trigueros,
con motivo de su XXV aniversario
de docencia universitaria.

INTRODUCCION

1. *Teorías sociológicas y marxistas de la literatura: elementos para una diferenciación*

Las teorías sociológicas y marxistas han nutrido uno de los más vastos territorios del pensamiento acerca de la literatura (cf. entre otras fuentes bibliográficas: Escarpit *et alii*, 1970: 303-313; Sánchez Vázquez [ed.], 1970: I, 405-431, y II, 434-473; Albiac *et alii*, 1978; *Libros sobre Literatura y Sociedad*, 1983; Alburquerque-Garrido Gallardo, 1991: 56-80). En dicho complejo, intrincado y, en ocasiones, políticamente sobreterminado espacio, de imposible neutralidad histórica (Zima, 1985: 29), se han desarrollado contrapuestas teorías sustentadas en las contemporáneas tendencias filosóficas del progreso, de raíz antimetafísica, que han hallado su fundamento en la racionalidad científica, construyéndose a partir de una concepción de la filosofía como teoría del saber científico, en unos casos, o a partir de su concepción como saber científico de las condiciones materiales de la vida social, etc., en otros, o en palabras de Althusser (1968: 78): «Lo que el marxismo introduce de nuevo en la filosofía es una nueva *práctica de la filosofía*. El marxismo no es una (nueva) *filosofía de la praxis*, sino una *práctica (nueva) de la filosofía*».

No es fácil asomarse selectivamente a determinados espacios reflexivos sobre los que se han vertido, indiscriminadamente, descalificaciones. Se han pesado dudas acerca de su pertinencia científica y operatividad metodológica *verdaderamente* literarias durante demasiado tiempo, aunque bien es cierto que dicho tiempo está tocando a su fin por cuanto el

horizonte en que se asientan las teorías de la literatura más rigurosas o interesantes se mueve en una dirección acientificista y, consciente de la complejidad de la realidad literaria y de la realidad social, relativiza cuanto toca, participando en mayor o menor grado de la necesidad del pluralismo cognoscitivo. En cualquier caso, el estado de comprensión a que aludo nos ayudará a salvar en parte tales dificultades.

A pesar de esa común base filosófica señalada, es necesario subrayar la falta de unidad existente en el conjunto de estudios teóricos que suelen agruparse bajo la tan genérica como inexacta denominación de sociología de la literatura, pues éstos se encuentran relacionados más por un dominio de ocupación y ciertas nociones comunes que por una común perspectiva teórica. Constituye dicho dominio la serie de relaciones que pueda existir entre literatura y sociedad o la dimensión social de la literatura o la realidad social literaria, una realidad que, como dice Beltrán (1991: 74) a propósito de la realidad social, ha de ser construida teóricamente a partir de la observación y de la experiencia de una materia extremadamente compleja. Las diferencias provienen, pues, de las problemáticas y perspectivas teóricas que construyen objetos de conocimiento diferentes a partir de un dominio real, apostando por una valoración o asepsia crítica, primando el estudio de la literatura como producto social o como fenómeno de simple circulación social, etc.

Por tanto, bajo la ancha y, a pesar de todo, operativa denominación de sociología de la literatura (cf. Ludz, 1961: 7-8; Zima, 1985: 9) vienen a confluír viejas teorías sociológicas positivistas con, relativamente, nuevas sociologías empíricas, que exigen una clara separación entre la filosofía especulativa y la ciencia (Zima, 1985: 14); sociologías dialécticas y críticas, que utilizan conceptos como «sociedad histórica» o «espíritu de época» frente al concepto nuclear marxista de «ideología» (Wahnón, 1991: 124), con variadas teorías de base marxista (sociologistas, estéticas, materialistas históricas, etc.); sin olvidar la existencia de otros desarrollos teóricos en diálogo con, por citar un caso, el paradigma semiológico de los estudios literarios, o aquellos que se levantan sobre espacios de relación existentes entre las citadas tendencias, cuyas diferencias particulares podrán apreciarse a lo largo de las páginas que siguen.

Existen, pues, diferencias teóricas y metodológicas —no se olvide que toda metodología no es sino un estado operativo de la teoría, lo que supone el reconocimiento de una ligazón íntima entre método y objeto y, en consecuencia, un rechazo del metodologismo concebido como saber universal respecto de los objetos (Pizarro, 1979: 156)— que separan a las sociologías empíricas de las sociologías dialécticas, así como a los estudios sociológico-literarios de los estudios marxistas de la literatura propiamente dichos. A partir de aquí se comprenden las posiciones de Garasa (1973), Leenhardt (1971: 47; 1982: 130) y Castellet (1976: 157-158), entre otros, para quienes las relaciones entre literatura y sociedad se pueden enfocar tomando la sociedad como punto de partida, de lo cual se ocuparía la crítica sociológica, de base dialéctica y/o marxista, o como punto de llegada, de lo que trataría la sociología de la literatura propia-

mente dicha. Por su parte, el mismo Escarpit (1970: 40), uno de los sociólogos más importantes de la corriente empírica, establece estas diferencias objetuales básicas: el estudio de la literatura en la sociedad y de la sociedad en la literatura; así como Zalamanski (1974), quien especifica la existencia de una sociología empírica y de una sociología genética o, también llamada por Acosta (1989: 35), materialista (cf. Pospelov, 1971: 80-81). Stefan Morawski (1974: 319-329), por su parte, distingue cuatro tipos de orientación sociológica en los estudios artísticos: el que se refiere a las instituciones y los modelos de comportamiento conectados con las obras; el que se refiere a la génesis y función del arte en su condicionamiento social; la investigación de la obra en tanto que «documento de su época»; y, por último, la investigación de las estructuras isomorfas socialmente condicionadas. Para Morawski, el primer tipo es plenamente sociológico, el segundo y tercero son los propiamente estético-marxistas, y el cuarto, añadido a una estética sociológica, es de procedencia semiológica.

Pero, aparte de la diferencias apuntadas, existen otras no menos básicas entre las teorías marxistas y los estudios netamente sociológicos de la literatura. No podemos perder de vista que el materialismo histórico se dirige a la constitución de una ciencia unitaria de lo real, centrada en el concepto de historicidad, totalizando para ello todos los niveles del conocimiento humano y estructurando sus interrelaciones, lo que justifica el empleo de la categoría de totalidad o movimiento de conjunto (Matamoro, 1980: 17; cf. Sánchez Vázquez, 1970, I: 23-24); categoría que puede entenderse en sentido ontológico, lo cual supone un sentido holístico, y en sentido gnoseológico, esto es, como idea reguladora de la interpretación con objeto de mejorar nuestra comprensión (Cruz, 1991: 111-112). Esta categoría ha sido repudiada en los últimos años de postestructuralismo al encontrar éste «su contexto sociopolítico en toda una nueva concepción de la cultura que repudia los conceptos de *totalidad* en nombre de la diferencia, lo heterogéneo y lo fluido [...] Es decir, nuevas formas de temporalidad que tienden a debilitar la historicidad» (Zavala, 1991: 100-101).

Pues bien, volviendo al núcleo de la cuestión, esto explica que las teorías literarias fundadas sobre dicha base hayan aspirado a constituir *otra* ciencia de la literatura (Riezu, 1978: 92-93; Rodríguez, 1972; Eagleton, 1976: 22-23, entre otros), o la ciencia total de la literatura, lo que Morawski (1974: 326) llama el «enfoque marxista integrado», al abarcar el estudio de la génesis, la estructura y el funcionamiento (Ferrerías, 1980: 18), mientras que numerosas teorías sociológicas de la literatura se conciben actividades cognoscitivas complementarias, pero autónomas en definitiva, de otras actividades científicas como aquellas que nutren la ciencia de la literatura. A partir de aquí se comprende el hecho de la existencia de un abundante número de disciplinas sociológicas especializadas que pierden de vista la totalidad histórica. Así, la sociología de la literatura cuenta en su seno con, entre otras, una sociología del escritor, una sociología del público, una sociología de los contenidos (cf. Zala-

manski, 1970; cf. Zima, 1988: 25-31), una sociología del libro (cf. Escarpit, 1965; 1970: 42), es decir, con estudios de fenómenos de circulación que operan por sí mismos y, comprensiblemente, pierden de vista la totalidad histórica real. Esta actitud básica asocia la creencia de que los fenómenos sociales significan por sí mismos. Tal sociología al uso, por decirlo en palabras de Lukács, intenta una liberación de sus ataduras con la historia y la economía, con lo que se convierte en un conjunto de abstracciones formales, vacías y extrañas a la realidad.

Existen otros elementos diferenciadores entre las teorías materialistas y las teorías sociológicas del fenómeno literario. Entre ellos, y por lo que respecta a las primeras, el principio de la unidad de teoría y praxis (cf. Bueno, 1977: 45-72; Vericat, 1977: 141-165), principio que se sitúa en la base del concepto de práctica teórica (cf. Althusser, 1965: 136; González, 1982: 75), la desmitificación de la idea una subjetividad absoluta, etc. (cf. Dufrenne, 1982: 90-91). También, los que provienen del concepto de «relación causal» (cf. Orecchioni, 1970: 49). Sin entrar de momento en la formulación teórica concreta de este concepto e ignorando su larga y contradictoria historia (no se olviden las puntualizaciones de Engels al determinismo mecánico en su carta a Joseph Bloch, como tampoco el capítulo de los teóricos de la II Internacional relativo a un determinista sociologismo «vulgar»), el simple establecimiento teórico de esta relación ha sido objeto de radical crítica (cf. Fokkema-Ibsch, 1981: 162, por citar sólo un ejemplo), lo que pone de manifiesto no sólo que «hay elementos en el modo de producción específicamente marxiano muy diferentes de los que constituyen la infraestructura categorial del campo de las "ciencias sociales"» (Pizarro, 1979: 157), sino también que se ha defendido generalmente la literatura como irreductible a este tipo de análisis, salvo por lo que respecta a su faceta externa.

Lo expuesto hasta aquí puede ayudar a comprender por qué las teorías marxistas de la literatura no se conciben a sí mismas como sociológicas, aunque mantengan una relación con la sociología y aunque se les reserve la denominación de «crítica sociológica» (cf. Cases, 1970: 23-24 para esta cuestión). Asimismo puede servir para entender la razón de las posiciones de quienes reclaman el rango de *otra* ciencia de la literatura para el conjunto de estudios producido en este sentido, aunque no haya conseguido desarrollarse satisfactoriamente. En cualquier caso, siguiendo a Dubois (1987: 288-289), hay que reconocerles su importancia histórica, aun en la hora actual, así como su contribución al desarrollo de una vía de explicación en materia estética cuya elección supone optar por algo más que por un método entre otros, al partirse de una concepción del mundo que postula que los hechos humanos están determinados por una historia, que las obras son los productos de esa historia y que esos productos constituyen prácticas humanas específicas si bien no enteramente distintas de otras prácticas tales como las actividades materiales (Dubois, *ibid.*).

2. Las teorías sociológicas y marxistas en el seno de los estudios estéticos y literarios

Para comprender más cabalmente el sentido de alguna de las afirmaciones expuestas y, en lo posible, las virtuales consecuencias cognoscitivas de las diferencias epistemológicas señaladas entre las citadas teorías, se hace necesario efectuar una aproximación a las mismas teniendo en cuenta el lugar que ocupan en el seno de los estudios literarios y tomando en consideración alguna de sus respuestas dadas a fundamentales cuestiones provenientes de la discusión general sobre la especificidad del saber teórico literario y su relación con la disciplina estética.

En efecto, el espacio disciplinar que denominamos genéricamente sociología de la literatura no sólo no ha podido permanecer ajeno a esta discusión, sino que ha contribuido, con sus excesos (cf. Ambrogio, 1975: 172, donde critica el exceso positivista de disolución de los hechos artísticos en fenómenos extraestéticos o documentos históricos), en no poca medida, a la construcción de una concepción del saber teórico de la literatura como un saber fundado en la *investigación* y no en la *participación* literaria (Schmidt, 1980: 19), como un saber que no sirve de correa de transmisión estética, excepción hecha de las prácticas propiamente crítico literarias que, a pesar de considerarse sociológicas, no reniegan de su condición esencial de discurso valorativo (cf. Dubois, 1970: 57 ss.), un discurso «que difiere de (aunque parte de) la *experiencia* literaria» (Mignolo, 1986: 9) y que, dejando por tanto de lado el problema del valor literario, problema fundamental para la estética, tiene por objeto la explicación de los principios generales de la literatura (*ibid.*: 19).

No obstante la claridad del planteamiento metateórico, esto no debe impedir el reconocimiento de la complejidad de la situación teórica actual, al coexistir diversos paradigmas o marcos teóricos de referencia más amplios para una serie de investigaciones (cf. Mignolo, 1986: 46-50), con sus grupos de teorías y aplicaciones respectivas, junto a diferentes teorías estéticas, normativas o no, a su vez en diálogo filosófico con la ciencia.

El paradigma sociológico de los estudios literarios, alimentado, según Mignolo (1986: 49), por la filosofía marxista y formado por las teorías que focalizan las relaciones entre la estructura del texto y la «estructura significativa» y las que ponen énfasis en la práctica discursiva y en la producción del texto, intenta resolver en consecuencia los problemas y responder a las preguntas que suscitan las relaciones entre el texto y la estructura social, operando con el concepto nuclear de ideología, dejando fuera de este marco teórico básico las que, sin rodeos, son llamadas sociologías extrínsecas de la literatura (Matamoro, 1980: 144) por no teorizar sobre el espacio textual literario y la estructura social y sí hacerlo en cambio para dotar de medios cognoscitivos a las investigaciones empíricas, demostrables y objetivas, piensan, sobre los hechos literarios en su circulación social. Esto no quiere decir que no reconozcan el carácter estético de los textos literarios, sino que conciben lo estético como un fenó-

meno que sólo puede apreciarse intuitiva e individualmente. Ésta es la razón de por qué estas teorías se conciben como parte de una disciplina particular de la sociología general, separada, pero no opuesta, de la ciencia de la literatura (Riezu, 1978: 44) y de la estética (cf. Zima, 1988: 25 ss.). Esto explicaría ciertas diferencias básicas existentes entre una sociología del público y una sociología de la lectura, por ejemplo (cf. Zima, 1985: 213 ss.).

Por otra parte, no todas las teorías basadas en el marxismo pueden considerarse separadas del superior marco de la estética. En este sentido, Rodríguez Puértolas (1984: 240-243) señaló las dos direcciones, nada casuales y más que curiosas, en que se mueven las teorías marxistas con respecto a la estética, nombrándolas por su expresiva procedencia geográfica: las del marxismo soviético, que aceptaban lo «estético», y las del marxismo «occidental», que se enfrentaban mucho más radicalmente con la cuestión. Como ilustración de las teorías marxistas del primer grupo pueden servir las siguientes programáticas palabras de Nedoshivin, escritas al calor de una situación histórica hoy periclitada, tomadas de su trabajo *La estética marxista como ciencia* (1960), en las que, no sin contradicciones (ciencia general/ciencia partidista, arte general/arte socialista, formalismo y naturalismo/realismo socialista, experiencia artística de la humanidad/experiencia artística de una clase social, etc.), se reflexiona de lo general a lo particular:

La estética es la disciplina científica que estudia las leyes generales del desarrollo de las relaciones estéticas del hombre con la realidad y, especialmente, el arte como forma específica de la conciencia social [...] La estética es una disciplina filosófica [...] [que] se halla en relación con la filosofía marxista-leninista [en el aspecto gnoseológico, la teoría del reflejo, y en la concepción materialista de la historia] [...] La estética marxista-leninista representa una fase nueva y superior en la historia del pensamiento estético. Nace y se desarrolla sobre la base de la asimilación crítica y de la reelaboración creadora de las adquisiciones de todo el pensamiento estético avanzado de otros tiempos y constituye una generalización científica de la experiencia artística de la humanidad que ha enriquecido, a su vez, la experiencia del arte socialista [...] La estética soviética es una ciencia partidista [...] [contra] la ideología burguesa reaccionaria, contra el formalismo y el naturalismo y en favor del florecimiento del realismo socialista (Nedoshivin, 1960: 97-100).

Existen, pues, estéticas marxistas que, aunque han intentado redefinir tal disciplina, terminaron respondiendo a preguntas y haciendo suyos problemas «esenciales» de la misma, algo que el mismo Jameson rechaza (1981: 12), tal como ha explicado Sultana Wahnón (1991: 127): «Muchos de ellos (teóricos marxistas) han pretendido elaborar, fundamentándose en los principios del materialismo dialéctico (es decir, de la filosofía materialista), una Estética y, con ella, una teoría de la literatura que, por ser parte de la filosofía materialista y no de la ciencia materialista (ciencia de la historia), tiene en cuenta no sólo la dimensión histórica, social de la literatura sino también lo que podría llamarse su dimensión antropológica, transhistórica [...] Desde este punto de vista la teoría marxista

de la literatura está más relacionada con la teoría general del conocimiento que con la sociología». En esta dirección apuntan también las reflexiones de Sánchez Vázquez (1970: I, 26-27), aunque situando la estética marxista en los principios del materialismo histórico. Para este teórico, la existencia de la estética marxista se justifica como disciplina específica al aportar razones para comprender el hecho artístico en su esencialidad y universalidad.

El proceso de construcción de una teoría marxista en este sentido ha sido tan interesante como contradictorio (cf. Sánchez Vázquez, 1970; Morawski, 1974 y 1977; etc.), pues se ha definido la misma en relación sustantiva con saberes sociológicos y filosófico-estéticos ajenos a su propio proyecto (cf. Garrido Gallardo, 1992: 73-74). También ha resultado de interés el otro proceso teórico marxista que, al igual que ha venido ocurriendo paralelamente con determinadas teorías lingüístico-semiológicas a lo largo de este siglo XX, ha rechazado el dominio filosófico de la estética como superior espacio teórico donde asentar su trabajo teórico de pretensiones científicas, pues no se ha dejado de reproducir la base de la misma (cf. Chicharro, 1990). Así, Balibar y Macherey (1974) han razonado al respecto en el siguiente sentido: la elaboración de una estética marxista remite a dos tipos de problemas: al problema de cómo explicar la modalidad ideológica particular del arte y al problema de cómo analizar y explicar la posición de clase de un autor y más concretamente de un texto literario. El primero es una *imposición* a la teoría marxista por parte del horizonte teórico dominante que requiere al marxismo para *producir una estética*. Esta imposición provoca, en el caso de ser rechazada por el marxismo, una acusación de incapacidad teórica para explicar el arte; y en el caso de ser aceptada, una absorción de valores ajenos a la teoría marxista. Existe de cualquier forma la posibilidad —ponen de ejemplo ciertos textos de Lenin— de construir un conocimiento del arte y de la literatura como formas ideológicas, lo que equivale propiamente a negar la estética en general y una estética marxista en particular. La propuesta de estos teóricos althusserianos es la elaboración de una teoría de la ideología y de la ideología literaria.

Pero no queda aquí esta reacción, porque uno de los más sólidos e influyentes teóricos de formación marxista, Bajtín (cf. Medvedev, 1928; Bakhtine [Volochinov, 1929]), muy preocupado por los aspectos cognoscitivo y signico de la literatura, reflexionó con anterioridad sobre el capital problema de la relación que puedan guardar los estudios literarios de orientación científica con respecto a la disciplina estética. Bajtín (1975: 13-75) teoriza en este sentido por reacción a las posiciones de los formalistas rusos por cuanto éstos habían negado la estética para levantar su edificio teórico sobre el solar de la lingüística. Rechaza entender el problema de la esencia del arte en términos metafísicos por impedirnos una aproximación científica y concibe la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana. Entiende además la estética como dominio metateórico, el metalenguaje de la ciencia literaria, que viene a profundizar el (escaso) nivel de la problemática de este campo cognos-

citivo, ejerciendo un control epistemológico sobre las generalizaciones cuasicientíficas acerca de la historia literaria a que tiende la estética de la creación verbal (Bajtín, 1979: 19). Para él, la ciencia literaria no debe ser metafísica ni empirista ni «material», sino de orientación dialéctica y materialista, al especificar lo que es el contingente objeto estético (Bajtín, 1979: 75) de lo que es la pura y simple materialidad de la obra literaria y al propugnar la indagación de lo estético literario como un tipo más de práctica cultural que no se delimita en sí mismo. Bajtín, al redefinir la estética general y la estética de la creación verbal en los términos considerados, contribuye eficazmente a lo que Simón Marchán (1971: 15) considera proceso de disolución de las estéticas sistemáticas de procedencia decimonónica, un proceso crítico que, según Ambrogio (1975: 172), envuelve «a toda estética especulativa, metafísico-idealista, totalmente ocupada en la búsqueda ansiosa de un principio último, universal, absoluto, en el cual subsumir como en una hipóstasis la múltiple fenomenología artística, y que se apoya en el criterio apriorístico de una indiscriminada y mística unidad del Arte». El teórico ruso trabajó, pues, por el desarrollo de una disciplina materialista, esto es, de orientación científica, que levanta su edificio teórico ni esencial ni estetizante sobre una base conceptual desvinculada de las prácticas estéticas, evitando toda confusión entre objeto real y objeto de conocimiento, distinguiendo entre conciencia cognoscente y conciencia estética, consciente de su propia historicidad y especificidad cognoscitiva en relación con las ciencias llamadas exactas, profundizando su problemática.

Tras estas consideraciones, es necesario nombrar la corriente teórica materialista que más complejamente se ha desarrollado gracias a, entre otras, la herencia del pensamiento dialéctico bajtiniano: el marco teórico interdisciplinario semiótico, un marco no específicamente teórico estético —la apropiación estética y su racionalización quedan en principio para otra dimensión cognoscitiva, de base hermenéutica (cf. Mignolo, 1986), la crítica literaria en concreto, así como para la disciplina estética en un nuevo plano de abstracción— en donde vienen a confluír corrientes de pensamiento como la del marxismo en fecunda discusión teórico crítica.

3. *Bases históricas y conceptuales del pensamiento sociológico y marxista sobre la literatura*

La base histórica de los modernos estudios literarios y de los estudios sociológicos se remonta al siglo XVIII, siglo en el que se sustentan muchos de los elementos que conforman hoy nuestra «estructura de historicidad». Así pues, resulta fundamental la quiebra del sistema tradicional y el consecuente proceso de imposición de la categoría de la razón a través del ejercicio de la crítica (Rodríguez, 1985: 8; cf. Chicharro, 1987: 28-32), proceso que provoca además una actividad científica empírica fundada sobre la observación, capaz de establecer las leyes de la naturaleza, que llega a imponerse finalmente en la vida política, como razona Carlos Moya

(1970: 13-47). Por fin, a decir de Hegel, el hombre se apoyaba sobre su cabeza. El otro apoyo fundamental que va a hacer posible el surgimiento de la sociología es la conformación del positivismo. Estos dos hechos fundamentales y el salto económico de la revolución industrial explican el surgimiento de una nueva idea de la inteligencia, inteligencia que se aboca, más allá de la simple contemplación teórica, a un deseo de constituirse en práctica de conformación humana del mundo (Moya, *ibid.*). El conocimiento se orienta, pues, a la dominación científica de lo real. De esta forma la filosofía positivista rompe con la metafísica, que aparece como un estudio intelectual caduco. El espíritu humano, según expone Comte en *Discours sur l'esprit positive* (1844), renuncia a las investigaciones absolutas y se esfuerza en la observación como la única base posible de los conocimientos adaptados a las necesidades reales: el espíritu teológico y el espíritu metafísico resultan insuficientes, por lo que sólo cabe acoger como base de una resolución verdadera de la crisis moderna el espíritu positivo (Comte, 1844: 74). El estudio positivo de la naturaleza, pues, es apreciado como base racional de la acción del ser humano sobre el mundo exterior. El racionalismo se convierte en un pensar constructivo o positivo con el triunfo de la burguesía sobre el sistema feudal. Surge así, como explica Moya (*ibid.*), el positivismo sociológico, en el que encuentran su sentido las sociologías particulares.

Pero hasta llegar a la sociología de la literatura propiamente dicha, se han sucedido algunas reflexiones que alcanzan su significación histórica en el crítico proceso aludido y ofrecen interés para comprender el proceso de construcción de esta disciplina (cf. Aullón de Haro, 1984 y parte correspondiente de este mismo libro), aunque no la justifiquen directamente. En este sentido, afirma Orecchioni (1970: 48): «Hace ya mucho tiempo ha quedado establecida la legitimidad y la necesidad de una integración de los hechos literarios en la historia de las sociedades humanas: este «descubrimiento» es casi contemporáneo de los inicios de la ciencia histórica, es decir, se sitúa en los confines de los siglos XVIII y XIX». Se trata, en fin, de los precursores de la sociología de la literatura (cf. Cases, 1970; Garasa, 1973, entre otros). Resulta innecesario insistir en la importancia de nombres como los de Vico (1725), quien plantea la necesidad de considerar las formas genéricas *a tempi propri*, algo así como en su contexto histórico, para comprenderlas en su esencia y mutabilidad. Herder (1784), por su parte, va a resultar básico para la implantación de una concepción histórica de la literatura y del hombre, pues su concepto de comprensión sobre una base histórico-genética, su concepto de literatura nacional y espíritu de la época tuvieron una honda repercusión. Tampoco pueden dejar de mencionarse, aunque sólo sea eso, los nombres de Schiller (1795-1796) y de A. W. Schlegel (1801-1804), quienes aplicaron ciertos criterios históricos a la distinción de tipos de poesía; y, muy particularmente, de Madame de Staël, quien, a decir de Leenhardt (1971: 47), presenta en su famoso título *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) el proyecto de una sociología de la literatura, aunque se encuentre mal equipada sociológicamente para

alcanzar su propósito, proyecto considerado por Wellek como un vago esquema de historia literaria determinada por lo social.

Esta lista quedaría incompleta si no recordáramos los nombres de, entre otros, Hegel (1832-1838), por su afirmación acerca de que la realidad sólo puede comprenderse como una totalidad significativa (cf. Lifshits, 1957; Bozal, 1970: 52; Zima, 1985: 33-34), su concepción dialéctica de la realidad y sus reflexiones acerca de los ciclos artísticos, aparte de su fecundación del pensamiento marxista, por la vía de la inversión de su pensamiento o por la vía de su negación superadora, etc. (cf. Althusser, 1965: *passim*; Bozal, 1970: 11-53); de Taine (1865) y su determinista e inevitablemente reductiva teoría del medio que, según Cros (1986: 12), ha sobrevivido en un neopositivismo esquemático que tiende a explicar lo literario a partir de un único fenómeno social no mediatizado; de Guyau, quien expone en su *L'art du point de vue sociologique* lo que se ha considerado una extraña síntesis de exaltación lírica y concreción positivista (Garasa, 1973: 38), resultado del enfrentamiento de posiciones historicistas y romántico-idealistas, lo que lo hace permanecer en el ámbito de una filosofía del arte con preocupaciones de carácter social (Riezu, 1978: 50; cf. Leenhardt, 1971: 59-60); y de Lanson, artífice del método positivista de la historia literaria, quien además se pronunció (1965: 61-80) sobre la relación entre la historia literaria y la sociología, disciplinas que mantienen una relación «en sentido único»: el que va de la historia literaria a la sociología. Reconoce Lanson que la materia del trabajo del historiador literario es en gran parte sociológica y que la observación de los hechos conduce a la sociología. Lo cierto, no obstante, es que el modo de concebir el estudio erudito de la historia de la literatura impide, según Garrido Gallardo (1983: 239), que ésta pueda ser un estudio sociológico y ni tan siquiera «una aproximación a las relaciones entre Literatura y Sociedad, sino una mera exposición de datos históricos y sociales acumulados con la ocasión —o el pretexto— de una obra literaria».

Por otra parte, debe reconocerse también la importancia de Bielinski, Chernicherski, Dobroljubov y Pisárev, precursores de la crítica sociológica rusa (cf. Wellek, 1977: 309 ss.; Lifshits, 1957) e iniciadores de la búsqueda del «equivalente social» de la obra de arte, de quienes Luckács dejó dicho que se comprometieron en una amarga lucha en contra de los esteticistas de su tiempo poniendo en relación lo que éstos separaban: la literatura y la sociedad.

El sinuoso proceso de toma de conciencia de la relación que pueda existir entre literatura y sociedad va a alcanzar, como se comprende, uno de sus momentos cruciales cuando se piense la realidad como objetividad posible de conocimiento científico, lo que ocurre con la imposición del horizonte positivista. La sociología surge, pues, cuando se reconoce la existencia de la sociedad en términos positivos más que ontológicos, lo que hace necesario un conocimiento de la misma que haga posible su reorganización. Esto posibilita, según Carlos Moya, la construcción «positiva» de la ciencia social como ciencia de la vida colectiva, fundada en

la creencia de que el hombre es el protagonista absoluto de la historia, lo que conduce a la investigación de las leyes científicas que rigen la sociedad humana. Esta investigación sociológica se pone al servicio del orden establecido —es un instrumento de la burguesía para la progresiva racionalización de la sociedad, siendo ésta su función política— y alimenta la idea de la concepción evolucionista de la temporalidad humana. Comienza a operarse, pues, con otros dogmas como el del indefinido progreso humano. De todas formas, en el proceso de implantación y ascensión histórica de la burguesía, esta disciplina comienza a hacer prevalecer la razón teórica sobre la razón práctica señalada, según razona Carlos Moya (*ibid.*: 45). En cambio, va a surgir una corriente de pensamiento social, conocida por el nombre de socialismo científico, que retomará el carácter práctico y la función política comenzadas a dejar de lado por el positivismo, abriendo un nuevo horizonte en este sentido para una clase social, oponiéndose ahora «progreso» a «revolución» y ciencia «positiva» a ciencia «revolucionaria» (Moya, *ibid.*). A partir de aquí se bifurca el camino de la razón que había llevado al conocimiento de la realidad social, lo que ayuda a explicar la relación de origen, aparte ulteriores imbricaciones y contradicciones, entre el pensamiento sociológico y el pensamiento marxista ahora adjetivados. A la luz de lo aquí expuesto se comprenden las siguientes afirmaciones de Demetz (1968: 308): «Mi perspectiva histórica, que trata de abarcar más de un siglo, muestra la doctrina literaria marxista como extraño compañero de viaje del historicismo que empezó a desarrollarse en la segunda mitad del siglo dieciocho. Marx y Engels son primos lejanos de Vico, Winckelmann, Herder y Madame de Staël; en cierto sentido constituyen las ovejas negras del rebaño romántico».

Estas consideraciones, por otra parte necesariamente breves, no tienen otro cometido que señalar un espacio conceptual e histórico sobre el que, positiva o negativamente, se ha levantado la serie de teorías contemporáneas sobre literatura y sociedad, de la que vamos a ocuparnos. Al mismo tiempo, permitimos comprender más cabalmente los fundamentos gnoseológicos que llenan de diferente sentido conceptos, categorías y nociones nombradas del mismo modo por sociólogos, empíricos y dialécticos, y por teóricos materialistas. Así, cuando se utiliza el término sociedad se puede entender en el sentido de nación, sociedad civil, sociedad burguesa, humanidad, la sociedad a estudiar, etc. (Moya, 1992: 42); algo parecido ocurre cuando se emplean los de ideología, conciencia colectiva, clase social, institución, etc. (cf. Zima, 1985: 16-29).

Por tanto, a la hora de introducirnos en las teorías marxistas de la literatura, no podemos perder de vista el originario carácter praxiológico de las mismas ni el fundamento axiomático que las vincula con la teoría del conocimiento: la realidad existe independientemente de su conocimiento y asume su primacía en detrimento de la del pensamiento. Así, tal como ha señalado Villanueva (1992: 45), el punto de partida de estas concepciones teóricas realistas se encuentra en la evidencia materialista de la alteridad de lo real, de la plenitud de lo objetivo frente a la subjeti-

vidad del yo. A partir de aquí se hallará explicación interna al funcionamiento de la *mimesis*, de la homología, del espejo tolstoiano de Lenin, etc., del fundamental papel del «interpretante», de la ideología, en ese proceso especular (*ibid.*: 50). A partir de aquí se comprenderá también internamente la concepción acerca de la condición superestructural de las prácticas artísticas y literarias, la fundamental cuestión de la relación entre base y superestructura, la teoría del reflejo y de las mediaciones, etc. (cf. Jameson, 1981: 33-38), con su diferente suerte teórica particular que llega si no a su negación sí a la «elipsis» de tales planteamientos en algunos teóricos marxistas no hegelianos (cf. Trías, 1969: 18).

II. TEORIAS MARXISTAS DE LA LITERATURA

1. *El pensamiento marxista clásico sobre la producción artística: literatura, ideología y realidad social*

Aunque Stefan Morawski (1977) hace llegar el período clásico del marxismo hasta la muerte de Lenin y el comienzo del estalinismo, en 1924-1925, este período queda restringido a Marx y Engels en nuestro caso, por cuanto lo más sobresaliente del posterior pensamiento marxista acerca de la literatura y el arte, excepción hecha del escasamente cualitativo producto de los teóricos de la II Internacional, pasará a adjetivarse de soviético, con valor de precedente teórico en el caso de las aportaciones plejanovianas y leninistas, pues va a ser al calor de la experiencia histórica soviética donde éste alcance su más pleno sentido, sin que ello suponga ignorar su interés teórico general a propósito de las relaciones entre literatura y sociedad.

Marx y Engels inauguran un pensamiento rico en concepciones ajenas a las dominantes de su momento histórico. Se trata de una perspectiva materialista, histórica y dialéctica sobre la historia y la sociedad con una finalidad transformadora. Como toda actividad reflexiva emergente, ésta no surge en estado puro sino asociada a elementos del pensamiento dominante (Pizarro, 1979: 197-199), aunque luego se operen sobre la misma interpretaciones acerca de su radical carácter fundante como teoría científica de la historia: el célebre «corte epistemológico» del que habla Althusser (cf. *infra*), convirtiendo en científico marxista al propio Marx. Si esto es así en el caso de sus reflexiones y teorías más fundamentadas y desarrolladas, no podemos ignorar lo que supone respecto de las reflexiones sobre la producción artística y la sociedad, pues éstas se presentan sueltas y asistemáticamente, si bien atravesadas por un engelsiano hilo rojo, como vamos a comprobar.

En cualquier caso, el comienzo de las reflexiones marxistas sobre la producción artística ha de situarse en los clásicos Marx y Engels, ya se valore su fundamental aportación a una teoría materialista-histórica o ya se considere de modo especial sus en principio adjetivas reflexiones estéticas, lo que tal vez nos ayude a comprender desde un principio cier-

tas diferencias teóricas de base ya observadas (cf. I. 2) en el ancho y multívoco campo del marxismo con respecto a la disciplina estética.

Refiriéndonos ahora a las reflexiones estéticas y actividades crítico literarias en particular, hemos de insistir en lo archisabido, esto es, que Marx y Engels, lejos de proceder sistemáticamente, publicaron o dieron a conocer en privado sus cultas opiniones acerca de literatura y arte —sobre la respectiva formación y gustos estéticos clásicos y realistas de Marx y Engels se ha escrito mucho: Lifshits (1957), Wellek (1965: 314-316), Sánchez Vázquez (1970: I, 20), Bozal (1972: 10), etc.—, así como otras reflexiones en este sentido de mayor peso teórico de manera dispersa en diversos escritos y en su propia correspondencia personal (Marx y Engels, 1964; 1968; 1972; 1975). Así pues, aunque trataron cuestiones fundamentales como, por citar algunas de ellas, la condición superestructural del arte, la relación del origen del arte con el trabajo, su carácter cognoscitivo y la función desenajenante de la actividad artística, resulta imposible extraer una teoría estética y menos una teoría de la literatura de ese variado material. Esto no supone, obviamente, su desprecio a la hora de construir una estética y/o teoría materialista histórica de la producción artística, a pesar de que los primeros depositarios del pensamiento marxista ignoraran tal posibilidad o la desarrollaran muy limitadamente, tal como Sánchez Vázquez ha dejado escrito (1970: I, 18): «Tenemos, pues, que por un lado se desdeñaba la contribución de Marx a la creación de una estética marxista, y cuando se recurría a él era para hacer de la estética un capítulo especial de la sociología y no una teoría específica vinculada, a su vez, de un modo necesario y esencial con el materialismo histórico». No resulta un asunto menor de todos modos la cuestión de la vida teórica de este material reflexivo, siendo todo un síntoma al respecto que fuera muy tardíamente, en 1933, objeto de recopilación y estudio por Mijail Lifshits (1957; 1976; 1982), quien estableció nexos entre las ideas estéticas de Marx y el conjunto de su doctrina y sustentó el carácter necesario y esencial de esa relación (Sánchez Vázquez, 1970: I, 19), lo que también hace Solovev (1958) al analizar las causas de que en los trabajos de economía de Marx figuren tantas reflexiones estéticas. Cabe, pues, reconocer el interés de estas reflexiones sobre arte y literatura, por cuanto han servido para sustentar antagónicas posiciones ulteriores respecto de la posibilidad de una estética marxista, como quedo dicho.

Por comprensibles razones ideológico-teóricas, estéticas y no estéticas, así como políticas, la serie de reflexiones marxiano-engelsianas sobre la producción artística ha sido ponderada y divulgada suficientemente (Lukács, 1945, 1961, 1966; Solovev, 1958; Sánchez Vázquez, 1965 y 1970; Demetz, 1968; Bozal, 1970; Garasa, 1973; Morawski, 1977; Bagleton, 1976b, entre otros citados y no citados). Morawski (*ibid.*: 35-36), por ejemplo, sintetiza con clarividencia las aportaciones de Marx y Engels en cinco puntos fundamentales: «El primero era el origen del arte, el cual veían en los poderes productivos del hombre que se apropió de la naturaleza al tiempo que creaba objetos cada vez más finamente

diseñados. El segundo tema concernía al carácter de la historia en su larga enajenación y el potencial para una correspondiente desenajenación de la realización humana; aquí ellos estudiaron menos los efectos específicos de la enajenación de las obras de arte que los inevitables resultados para el artista creador, y en consecuencia dedicaron su atención al impacto del mercado capitalista sobre los artistas y las perspectivas de liberación de la creatividad humana en condiciones socialistas. El tercero de sus temas era el origen de clase y la función de la obra de arte [...] Al hacer esto, distinguieron entre las obras que proyectaban un punto de vista abiertamente político o filosófico, y otras llenas de una profunda comprensión de los conflictos sociales en una era histórica. Y esto nos da su cuarto tema: el realismo, entendido como la interpretación artística de caracteres típicos en circunstancias típicas; y también su quinto tema: la "tendencia" en arte y literatura».

Como venimos viendo, la valoración concedida a este conjunto de ideas en relación con su aportación a una teoría del arte y la sociedad dista mucho de ser uniforme, pues va desde quien, como Lukács (1945: 205), lo considera fundamental para una estética basada en el materialismo histórico, absoluta y relativa a un tiempo, reconociéndoles a los fragmentos de los textos de Marx y Engels «una unidad mental orgánica, sistemática», a quien, como es el caso de Wellek (1965: 321), no le reconoce tal unidad: «En conjunto, pues, los juicios literarios suscritos por Marx y Engels son esporádicos, fortuitos y poco concluyentes. No llegan a la altura de una teoría literaria, ni aun a ser una teoría de las relaciones entre literatura y sociedad. No quiere eso decir que se trate de juicios incoherentes». Cualquiera que sea la posición adoptada al respecto, lo que sí reconoce Morawski (1977: 37) es precisamente una contradicción proveniente no tanto de la dispersa forma en que se presenta cuanto de dos rasgos de este pensamiento marxista: un reconocimiento del *status* peculiar del arte, y su importancia liberadora de la humanidad, y la trascendencia marxista de ese *status* que lleva a concebir el arte como un útil de partido. De todos modos su aportación es importante para la construcción de una teoría marxista de la producción artística. En concreto, algunos pasajes de *Contribución a la crítica de la economía política*, de 1857, de Marx (Marx-Engels, 1972: 73-76). Este texto, según el inteligente análisis de Sultana Wahnón (1991: 128-129), aporta valiosas afirmaciones: que el arte está vinculado a las formas del desarrollo social; que no existe, sin embargo, una relación mecánica entre arte y sociedad, debido a la relativa autonomía del arte; y que el arte posee un valor estético que permanece incluso una vez superadas las condiciones sociales que estuvieron en su origen, por lo que «independientemente de la ingenua teoría con que Marx intentó explicar esto para el arte griego, puede afirmarse —escribe Wahnón (*ibid.*: 129)— que esta convicción está en la base de la teorización sobre el arte no estrictamente sociológica que se da en el marxismo».

Ahora bien, si este texto resulta valioso para una estética marxista que encontrará en Lukács su más importante teórico, existen otros nume-

rosos textos que son básicos para la comprensión de la condición superestructural del arte y de su carácter cognoscitivo. Por ejemplo, algunos de *La ideología alemana* (Marx-Engels, 1972: 45-53) y del libro antes citado, donde se entiende la sociedad como un conjunto de relaciones que los hombres contraen independientemente de su voluntad. Estas relaciones sociales de producción forman la estructura económica de la sociedad o base sobre la que se levanta la superestructura:

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, su ser social es el que determina su conciencia (Marx, en Marx-Engels, 1972: 54).

Esta axiomática afirmación materialista va a sustentar el edificio gnoseológico realista, las siguientes teorías del reflejo, de la mediación y del realismo, de tan larga y compleja trayectoria marxista posterior, por lo que nos referiremos a ellas de modo particular en su momento más conveniente. También va a ser objeto de controversia y diferente interpretación desde un principio, lo que explica la reacción de Engels en contra de ciertas interpretaciones reduccionistas, al exponer que la superestructura posee autonomía con respecto a la base, aunque ésta sea la que en *última instancia* resulte determinante. En este sentido, el desconocimiento de esta importante matización, la desconsideración de las restantes reflexiones de Marx y Engels sobre arte, literatura y sociedad y el cientificismo positivista pueden ayudarnos a comprender ciertos desarrollos teóricos llevados a cabo por miembros de la II Internacional, pues éstos no se plantearon elaborar una teoría del arte y de la literatura basada en los presupuestos marxistas. Me refiero en concreto a Kautsky y Bernstein (Morawski, 1977), quienes redujeron el papel explicativo del marxismo a esclarecer el condicionamiento del arte por el factor económico, quedando sujeto el resto de su indagación a presupuestos estéticos kantianos, etc. A estas reflexiones habrían de continuar las de Lafargue, Rosa Luxemburgo y, muy especialmente, Mehring (Morawski, *ibid.*), quienes, a pesar de aceptar el condicionamiento de clase del hecho artístico, siguieron moviéndose en un marco de reflexión no exento de contradicciones internas.

Finalmente, aunque no se trata de reflexiones marxistas, no debe olvidarse que por estos años decimonónicos surgen también teorizaciones estéticas —sobre el principio y función social del arte— de corte anarquista que tampoco ocultan su abierta proyección social y su fuerte antiautoritarismo. Lejana ya la memoria de la polémica de Marx con Proudhon sobre el reformismo del sistema capitalista y la adquisición de los medios de producción por los obreros, posición mantenida por el francés, y la contraria actitud de Marx respecto de la lucha de clases y del desarrollo inexorable del capitalismo, hacia 1847, P.-J. Proudhon escribió *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (1865), libro nacido de la necesidad de intervenir socialmente en contra del autorita-

rismo. Proudhon concibe el arte como representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, dirigida al perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie, con lo que reproduce la extendida idea de progreso general de la humanidad, lo que justifica que toda obra debe considerar en primer lugar su fin práctico o efectos y en segundo lugar su ejecución o medios. El arte debe ser, pues, razonable en su idea y expresar las formas de la vida humana «de acuerdo con sus manifestaciones *típicas*, individuales y colectivas, y todo ello en vistas al perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la humanidad» (Proudhon, 1865: 356. El subrayado es nuestro).

2. *El pensamiento marxista soviético sobre literatura: precedentes teóricos. Teorías del realismo literario y del realismo socialista. Elementos de una teoría crítico-literaria sociológica*

Cualquier intento de introducción en el pensamiento marxista soviético sobre literatura y arte, dada su larga vida histórica prerrevolucionaria y posrevolucionaria y la importante cantidad de material reflexivo existente, impide, conocidas las características del presente trabajo, cualquier pretensión de exhaustividad, lo que obliga a realizar una selección de problemas teóricos y de algunos significativos nombres que permita comprender las direcciones de movimiento seguidas por tan largo y a la postre quebrado camino histórico. En este sentido, para conocer la positivista orientación sociogenética y sociofuncional de este pensamiento, acudiremos a Plejanov, padre del marxismo ruso, de gran influencia antes y después de 1917. Con objeto de comprender el desarrollo soviético de la teoría acerca de la función cognoscitiva del arte y la consecuente defensa de una literatura realista, así como el problema de la tendencia y partidismo en la producción artística, todo ello relacionable con el principio de la praxis, trataremos de Lenin. En relación con la hipertrofia política de los supuestos anteriores, dogmática hipertrofia motivada por el deseo de crear una nueva cultura proletaria soviética y socialista en general (cf. Mao Tse-Tung, 1942, para el caso de China), que dio origen al método del realismo socialista, deberemos hacer referencia a las tesis del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, celebrado en 1934, con especial mención de Zhdanov. Por último, no puede olvidarse la existencia de una corriente de pensamiento semiótico-marxista que en los años treinta de la URSS perseguía, en dominada minoría, la construcción de una teoría crítica sociológica que al pasar del tiempo daría granados frutos: la promovida por el círculo de Bajtín.

Uno de los eslabones más importantes de la teoría marxista de la producción artística es el que representa Plejanov (1957; 1974), pues independientemente de los desarrollos sociologistas a los que él contribuyera, construyó una reflexión estética sustentada en una clara base, tal como expone en su carta primera de *Cartas sin dirección* (1957):

Estoy firmemente convencido de que la crítica (más exactamente: la teoría científica de la estética) sólo podrá avanzar de ahora en adelante si se apoya en la interpretación materialista de la historia.

Aunque partir de esta base le lleva a rechazar toda concepción estética metafísica, en principio toda estética normativa, la categoría de lo bello como fundamento de la estética, etc., al tiempo que persigue un conocimiento objetivo, esto no quiere decir que su elaboración teórica, basada en el materialismo histórico, le condujera a emplear eficazmente la dialéctica materialista en dicho proceso teórico ni dejara de utilizar ciertas categorías estéticas que pusieron en alza el viejo valor del arte realista prolongándolo hasta las puertas mismas del realismo socialista. Decimos esto porque sus reflexiones conllevan ciertas contradicciones que explican su concepción economicista de la producción artística (cf. Ambrogio, 1975). De todos modos es importante considerar este primer esfuerzo por precisar la actitud del materialismo histórico frente al arte y por tender al esclarecimiento de una metodología crítica (Guiducci, 1967: 8), esfuerzo que tuvo su repercusión en la URSS entre los años 1917 y 1932 (Morawski, 1977: 119).

A lo largo de sus trabajos, Plejanov intenta definir el arte, analiza sus orígenes y se ocupa de la respuesta estética. También alcanzan su interés los problemas de la ideología y de la psicología en el proceso de creación, el del compromiso y la valoración. En pocas palabras, el arte es un fenómeno social que expresa sentimientos y pensamientos con imágenes vivas. El arte resulta determinado por el estado de las fuerzas productivas de la sociedad en cuestión y por su economía (Plejanov, 1957: 14), por lo que refleja diáfanoamente el estado de desarrollo de una sociedad (*ibid.*: 44):

el arte de cualquier pueblo está determinado por su psicología: su psicología es un resultado de su situación, y ésta depende en última instancia del estado de las fuerzas productivas y de sus relaciones de producción (Plejanov, 1957: 49-50).

Asimismo, plantea la relación del arte con la sociedad según la concepción utilitaria de los artistas, en el sentido de que el arte debe contribuir al desarrollo de la conciencia humana y al mejoramiento del régimen social, y según la concepción del arte por el arte, en el sentido de un fin en sí y fruto de un divorcio de los artistas y la sociedad (Plejanov, 1957: 150-151, 158). Plejanov valora la primera vía creativa y en ella el estilo realista, augurándole un gran porvenir socialista.

A partir de estos supuestos se reproduce linealmente la teoría del reflejo, otorgándole a la crítica la tarea de búsqueda de los «equivalentes sociales» de las obras artísticas, al tiempo que, siguiendo la línea de *Cartas sin dirección*, reconoce la existencia de una crítica del gusto para valorar las peculiaridades estéticas de la obra.

Lenin, al igual que los padres del marxismo, no había tenido entre sus preocupaciones la elaboración de una teoría sistemática acerca de la

producción artística. No obstante, esto no impidió que escribiera algunas páginas de plural interés en este sentido, páginas relativas a la relación entre la producción artística y la sociedad; sobre el partidismo y la literatura; y sobre política cultural del incipiente estado soviético. De estos textos dispersos finalmente agrupados —Fréville hizo una selección para una edición en 1937 y Lifshits la hizo para la edición rusa de 1938, siguiéndose a partir de ésta numerosísimas ediciones (Lenin, 1957; 1971; 1976, entre otras)— no puede hacerse derivar, pues, un cuerpo teórico. Sí, en cambio, algunas reflexiones y el *modelo* de una práctica crítica de la literatura. De todos modos, dada la dimensión política y la trascendencia ideológico-teórica del resto de su trabajo reflexivo, no han faltado quienes desde la ortodoxia soviética han invocado el nombre de Lenin y puesto de relieve, incluso adjetivándolo de leninista, el papel fundamental de su aportación para la «ciencia estética», tal como escribe Nedoshev (1960: 105): «En la lucha contra la estética idealista actual adquieren una gran significación las tesis críticas, formuladas por Lenin contra la filosofía idealista reaccionaria [...] Con ello Lenin destruyó las construcciones filosóficas ideológicas que sirven de base a las tendencias modernistas y formalistas del arte burgués decadente de nuestro tiempo. En esa lucha desarrolló creadoramente y fundamentó firmemente las tesis materialistas y consecuentemente científicas de la teoría marxista del conocimiento, el principio del espíritu de partido en el arte y la concepción materialista del proceso de creación artística». Claro está que Lenin ha tenido también otras interpretaciones (cf. Morawski, 1977: 257-265), como la del marxista occidental Pierre Macherey (1965), que ha derivado en planteamientos distintos, iluminadores de una teoría y crítica de la ideología y de la literatura de orientación antiestética y de proyección sociopolítica (cf. II.6 y II.7), tal como quedó planteado (cf. I.2). Esto dio lugar a las críticas de, entre otros, Morawski, quien distingue en Lenin su estrategia política de sus fecundas ideas generales con objeto de demostrar que en sus reflexiones sobre arte y literatura «hay una puntual correspondencia entre la política, la estética y su trámite común: la ideología, una ideología, sin embargo, respetuosa de la misma dimensión estética» (Morawski, 1977: 308).

Si Engels había aprendido de la sociedad de su tiempo en Balzac más que en estudios al efecto, Lenin lo había hecho de la realidad ideológica campesina de un período histórico ruso, el período que va de las reformas de 1861 a la revolución campesina de 1905, en Tolstoi, cuya obra es *espejo* de dicha revolución rusa, según Lenin (1908-1911). Pues bien, es la obra de Tolstoi en tanto que *espejo* de su tiempo histórico en el que mirar la propia realidad, con sus especulares contradicciones incluidas, y, tras su comprensión, actuar en consecuencia, aquello que explica el sentido práxico-político que preside su crítica. De esta manera se comprende la utilización política e ideológica del *conocimiento* obtenido de la literatura en tanto que forma ideológica, lo que lleva a cabo Lenin en sus seis breves artículos sobre Tolstoi, objeto de numerosos análisis (Fréville, 1957; Sánchez Vázquez: 1970; Macherey, 1965; Ambrogio:

1975; Morawski, 1977, entre otros). Lenin considera la obra tolstoiana reproducción de la ideología campesina rusa de su tiempo, sin valor trans-histórico, aunque pueda ser empleada en el futuro para conocer el tiempo pasado y operar, como se ha dicho, sobre la realidad:

Tolstoi ha muerto y la Rusia de antes de la revolución (campesina de 1905) ha quedado en el pasado, la Rusia cuya debilidad e impotencia se expresaron en la filosofía y en las obras del genial artista. Pero en su herencia hay algo que no pertenece al pasado, algo que pertenece al futuro. El proletariado ruso recibe esta herencia, la estudia, y explicará a las masas de los trabajadores y de los explotados el sentido de la crítica tolstoiana del Estado, de la Iglesia, de la propiedad privada de la tierra [...] para que se levanten a dar un nuevo golpe a la monarquía zarista y a los terratenientes que, en 1905, sólo fueron ligeramente quebrantados y que hay que destruir (Lenin, 1908-1911: 133).

Lenin se aparta así no sólo de la interpretación plejanoviana de Tolstoi y otras visiones «groseramente sociológicas» que reconocen en el novelista un simple apologeta de la clase social terrateniente a que pertenece (cf. Ambrogio, 1975), sino también de una concepción reduccionista de la teoría del reflejo, aportando *en la práctica* una concepción más compleja al respecto: «En efecto, la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es parcial: el espejo opera una elección, selecciona, 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» (Macherey, 1965: 63). La crítica tiene, pues, el cometido de descifrar las imágenes o reflejos y su *ausencia* (Macherey, *ibid.*), las contradicciones que aparecen en la obra.

Señalados estos planteamientos sobre la radical función cognoscitiva de la literatura, comprenderemos los gustos realistas de Lenin (cf. Fréville, 1957: 8) y en consecuencia su aprecio de la literatura clásica rusa y el desprecio por los autores vanguardistas de su tiempo, lo cual nos da pie a entrar en la teoría del realismo, teoría que Darío Villanueva (1992: 44) ha valorado en los siguientes términos: «Entre las expresiones arquetípicas del realismo genético, es ya un lugar común considerar la teoría del reflejo formulada en el seno del realismo socialista, y, sin embargo, se trata de una propuesta mucho más complicada y rica en matices de lo que generalmente se piensa».

Al partir el materialismo, como sabemos, del principio de la primacía de lo real frente a la conciencia, se afirma que la producción artística viene a reflejar o reproducir lo real. La teoría del reflejo y, en consecuencia, el realismo pasa a ser la base del pensamiento marxista. Engels lo definió de este modo en un citadísimo texto epistolar (1888): «El realismo, a mi juicio, supone, además de la exactitud de los detalles, la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas».

Esta definición constituye la base sobre la que se va a reproducir el concepto de realismo, aunque en algunos casos con matizaciones como las de Lenin y su espejo roto o las de Lukács y su reflejo verídico de lo real, pero selectivo, intensificador y totalizador (Villanueva, 1992: 47).

También va a servir de soporte del realismo socialista, «método artístico» que, según sintetiza Sánchez Vázquez (1970, I: 60-61), reconocía el arte realista como el arte por excelencia por su función cognoscitiva, proclamaba la existencia de un nexo entre la ideología socialista y los medios de expresión realista, condenaba las tendencias no realistas del arte, exaltaba el realismo del siglo XIX, afirmaba la superioridad del arte socialista por ser el de la sociedad más avanzada y progresista, y atribuía al partido el papel dirigente en la producción artística. Estos principios del realismo socialista, que tuvieron una larga vida (Timofeiev, 1979), habían encontrado por obra de Zhadnov (1934, 1939; Comité Central del Partido Comunista de la URSS: 1932) su lejana justificación en Lenin, en un artículo de 1905 donde habla del papel del partido y de los escritores de partido atendiendo a una específica coyuntura histórica, lo que es tenido muy en cuenta por el propio Mao Tse-Tung (*ibid.*) y por el italiano Antonio Gramsci (1948-1951), aunque con su respectiva peculiaridad. La postura de Lenin parece estar clara cuando reivindica la libertad de palabra y de prensa total, aunque tanto para los escritores no asociados como para los partidos políticos. Por otra parte, su reacción crítica en contra de una cultura proletaria de laboratorio aclara bastante el panorama, algo en lo que también estaba de acuerdo Trotski.

Así pues, literatura, arte y cultura proletaria pasaron a ser objeto de variadas reflexiones por parte de Lenin, Trotski, Lunacharski y, sobre todo en los años treinta, de medidas y disposiciones políticas. La cuestión realista va alcanzando así su dimensión más netamente política, tras un controvertido período de debate que afectó de lleno no sólo al formalismo teórico (cf. Erlich, 1969; García Berrio, 1973), en el que participaron por parte de las posiciones marxistas Trotski, Bujarin y Lunacharski, entre quienes tuvieron responsabilidades políticas directas, y miembros del círculo de Bajtín que subieron el tono teórico de la discusión, sino también al vanguardismo creador en sus diversos frentes. Estaban dadas las condiciones para la proclamación del realismo socialista, y para el consecuente desprestigio de la teoría marxista del realismo artístico (Wahnón, 1991: 131), como el método que, sin posible competencia creadora, se erigiera en el exportable instrumento artístico de la sociedad soviética, instrumento a la postre burocrático y dogmático puesto al servicio del estalinismo.

A caballo de dos décadas, la de los veinte y treinta en la URSS, un grupo de jóvenes, conocido hoy como círculo de Bajtín, estaba trabajando en cuestiones de teoría y epistemología lingüística y literaria desde una perspectiva marxista. Este grupo, inicialmente integrado por el citado Mijail Bajtín, Medvedev y Voloshinov, entre otros (cf. Titunik, 1973: 214, n. 3) polemizó en varios frentes y en particular con los teóricos especificadores o formalistas rusos (García Berrio, 1973). A las teorías formalistas de estos últimos, el grupo bajtiniano opuso sus teorías sociológicas, si bien venían trabajando en una línea sociosemiótica (cf. III.3).

Un libro firmado por Medvedev, aparecido en 1928, dedicado al análisis crítico del método formal en la investigación literaria, expresivamente

subtitulado como introducción crítica a la «poética» sociológica, y otro firmado por Voloshinov sobre marxismo y filosofía del lenguaje, aparecido en 1929 y en una segunda edición al año siguiente, siendo en esta última en la que se basa la edición castellana, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, vienen a compartir una común problemática teórica (cf. Volek, 1992: 120). El primero sirvió de seria crítica de los formalistas rusos y de introducción a una «poética» sociológica, tal como ha subrayado Erlich (1969: 163-164) y ha estudiado Titunik (1973), pues el empleo de este lema marco, según expone, abre una línea divisoria entre dos subcorrientes de la crítica marxista: una genética y otra, según Jakobson (*apud* Erlich, 1969: 165, n. 71), «cuasi-estructural». Los primeros se contentaban con reafirmar la derivación social de la obra literaria; los segundos intentaron combinar una síntesis sociológica de los hechos literarios y evolución literaria con un análisis intrínseco. De ahí que el problema clave o punto vital de contradicción entre el método formal y el sociológico fuera para Medvedev el de la especificación, pues si bien el marxismo había estudiado el problema general de la fusión de la ideología en la historia, éste no había resuelto el de la especificación de cada uno de los dominios de la creatividad ideológica, lo que no suponía negar su unidad ideológica superestructural (Titunik, 1973: 216-217). Medvedev y Voloshinov (y/o Bajtín) contribuyeron a una teoría crítica sociológica al reconocer el carácter social y la naturaleza ideológica de todo signo lingüístico, como estudia Titunik, y al evitar una sociología literaria puramente genética, así como al concebir la literatura en su especificidad ideológica y en su particular funcionamiento histórico-social:

su funcionalidad no se limita meramente al papel técnico auxiliar de reflejar otras ideologías. Poseen (las obras literarias) un rol ideológico autónomo y un tipo de refracción absolutamente propio de la existencia socioeconómica (Medvedev, *apud* Titunik, 1973: 219).

El estudio de esta especificidad ideológica sería, pues, el objeto de una teoría sociológica que no distingue entre lenguas especiales, que apunta a los enunciados ideológicos de la creación literaria y no a las unidades lingüísticas mínimas, que se enfrenta al problema de los géneros no como simples formas sino como formas funcionando en un sistema social, esto es, en relación dialógica, formas que articulan un sentido social preciso y por tanto intereses sociales de grupo, etc. (Zima, 1985: 44-45; Titunik, 1973: 223-225). Aquí radican *ya* los elementos primeros de una teoría crítico-literaria social o sociológica que va a alcanzar su mayor desarrollo y reconocimiento en años posteriores (cf. III.3 y III.4), ofreciéndose como alternativa a un conocimiento sociológico extrínseco o elementalmente contenidista de la literatura. Se trata de una teoría de raíz marxista que ha tropezado con dificultades no sólo de naturaleza epistemológica sino también política e ideológica, dados los tiempos históricos de purgas estalinistas que asolaron la Unión Soviética en los citados y posteriores años. No eran tiempos de poner en cuestión el

monólogo autoritario de la cultura realista soviética, lo que el círculo de Bajtín había hecho directa e indirectamente (cf. Zima, 1985: 108). Como dice Volek (1992: 20), aunque Medvedev y Voloshinov trataron de acomodarse al marxismo oficial, sus teorías no cuajaban por heterodoxas, lo que explica la diferente suerte corrida por los miembros del grupo de Bajtín.

3. *Hacia una estética y teoría literaria marxistas: debate sobre el realismo artístico*

Lukács va a ser el pensador marxista que elabore la más voluminosa obra estética que va a romper con el marxismo vulgar del que habían partido o al que habían derivado ciertas teorías anteriores, tal como pone de manifiesto su rechazo del estalinismo y su apuesta por el realismo crítico, empleando las asistencias teóricas más diversas del horizonte marxista y no marxista: el idealismo filosófico, el de Hegel en particular; las teorías marxio-engelsianas; y elementos del pensamiento de Lenin, entre otros componentes de su amplia cultura filosófica clásica (cf. Garrido Gallardo, 1992). El propio Lukács se ha detenido a comentar brevemente su propia biografía intelectual a propósito de la génesis de su *Estética* (1963). En primer lugar, afirma que comenzó su carrera como crítico literario y ensayista, buscando apoyo en la estética de Kant y luego en la de Hegel. En 1911 ya tenía elaborado el plan inicial de su estética, dando comienzo a la misma en el año siguiente y quedando al poco interrumpida en beneficio de sus estudios sobre la novela, la ética, la historia y la economía. Son los años en que se fragua su pensamiento con lecturas de Marx, Lenin, Weber, etc. (Ludz, 1961: 11). Se hizo marxista, manteniendo una actividad política práctica durante los años treinta. En los cincuenta, vuelve a su primitivo proyecto con una concepción del mundo y un método, dice (Lukács, 1963, I: 31), completamente distintos.

Su pensamiento arranca de la categoría de totalidad y de la de alienación. La primera, que proviene de Hegel a través de Marx, mientras que la segunda la toma de Marx, constituye la esencia del método de Marx y supone el predominio determinante generalizado del todo sobre las partes. Sobre la base de esta categoría valora la conciencia humana y a un tiempo critica el economismo. Su teoría, al igual que lo será la de Goldmann, es, pues, de rostro humano, lo que va a tener claras consecuencias teóricas en su estética. Lukács concibe el marxismo como la ciencia de la historia que persigue descubrir leyes generales y particulares con el empleo del método dialéctico, cuya esencia es concebir lo absoluto y lo relativo en indestructible unidad. Esto tiene como consecuencia que el arte, como cualquier otra rama o actividad histórica, carecería de una historia particular alimentada por su dialéctica interior, estando determinado, aunque no mecánicamente, por la historia:

Así pues, tanto la existencia como la esencia, la formación y el efecto de la Literatura sólo se puede comprender y explicar como relación histórica de conjunto de

todo el sistema. La formación y el desarrollo de la Literatura son una parte del proceso histórico conjunto de la sociedad. La esencia estética y el valor estético de las obras literarias, y en relación a ello su efecto, constituyen una parte de aquel proceso social por el cual el hombre se apropia del mundo mediante su conciencia. Visto desde el primer punto de vista, la estética marxista, la historia de la literatura y del arte marxistas forman parte del materialismo histórico, mientras que desde el segundo punto de vista constituyen la aplicación del materialismo dialéctico. Ciertamente en ambos casos se trata de una parte especial, particular *de ese todo*, con determinadas leyes específicas, con determinados principios específicos, estéticos (Lukács, 1961: 206-207).

Este razonamiento conduce al teórico húngaro a buscar los principios de la estética y de la historia literaria en el materialismo histórico, con objeto de comprender las leyes del arte, su desarrollo, decadencia, etc., dentro del conjunto del proceso. Desde esta perspectiva, el arte y la literatura forman parte de la superestructura, aunque no son consecuencia mecánica de la base, lo cual se traduce en un reconocimiento de la actividad del sujeto y su importante papel en el desarrollo histórico y estético. El hombre tiene una determinada independencia relativa, objetivamente fundada en la división del trabajo, en lo concerniente a su actividad artística, lo que explica un desigual desarrollo de las ideologías con respecto a las bases a diferencia de las posiciones marxistas vulgares.

Lukács sigue razonando paralelamente al pensamiento de Marx y defiende el principio de que todo arte y toda literatura buenos son humanistas en cuanto que defienden la integridad humana del hombre, lo que se traduce en un rechazo de la explotación del hombre por el hombre en la sociedad capitalista. También toma el testigo de la cuestión, planteada por Marx, relativa a la permanencia del gusto por el arte griego una vez que han desaparecido sus formas de desarrollo históricas, para ver en ella el principio de una estética dialéctica. Este camino es el que conduce a Lukács a la cuestión de la forma artística que plantea en el seno del materialismo dialéctico, según el cual el mundo externo es el reflejo de la realidad que independiente de la conciencia subsiste en los pensamientos, imaginaciones y sensaciones de los hombres, en razón de lo cual la creación literaria pertenece a la teoría general del conocimiento como un tipo especial de reflejo. Esto supone colocar el realismo en el centro de la teoría del arte y rechazar el naturalismo fotográfico y el vanguardismo por cuanto considera la perfección de las formas o su perfeccionamiento como un fin en sí mismo. De ahí que el teórico marxista considere que los grandes escritores son escritores realistas.

Concebir de esta manera la esencia del arte lleva a plantear la cuestión de la apariencia y la esencia, que, considerada dialécticamente, se hace descansar sobre el hecho de que ambas son momentos de la realidad objetiva y no sólo de la conciencia humana, si bien esta realidad no es de superficie ni instantánea, sino profunda, con reproducción periódica, aunque alterada por las circunstancias cambiantes. De aquí deduce Lukács que el verdadero arte tiende a la profundidad y a la extensión, a la esencia, configurando el proceso dialéctico en el cual la esencia se

transforma en apariencia (no es la ciencia, que utiliza la abstracción). El arte verdadero representa por lo tanto una totalidad de la vida humana: un tipo, esto es, un tipo que se caracteriza por el hecho de que concurren en él los rasgos predominantes de la unidad dinámica en la que la auténtica literatura refleja la vida. El arte *típico* une lo individual y lo social, lo general humano y lo históricamente determinado.

Ahora bien, la concepción marxista del realismo no excluye el juego de la fantasía literaria, pues el realismo se entiende como realismo de la esencia artísticamente simbolizada, lo cual supone una valoración de la actividad del sujeto artístico, sujeto que debe comprender la marcha de los procesos sociales y atender las grandes cuestiones del progreso humano, y ello no ha de confundirse necesariamente con un escritor de izquierdas (por ejemplo, Balzac).

Éste es el cuerpo básico de las reflexiones lukacsianas, cuyo marxismo hegeliano queda manifiesto en las categorías de totalidad y movimiento de conjunto, y su marxismo engelsiano en la concepción de la tipicidad del arte. Tales reflexiones, de tan gran repercusión, por vía de aceptación o rechazo, en el horizonte marxista de la época, suponen un planteamiento no simplista de, como razona Darío Villanueva (1992: 47), «la ecuación realidad-mundo-vida y literatura», al tiempo que una revalorización del *interpretante*, esto es, de la ideología. También supusieron optar por el reflejo y no por la génesis únicamente, valorando la forma artística —también había dedicado Lukács importantes trabajos a la cuestión de los géneros literarios (1912, 1920)— en tanto que el reflejo viene a ser «una estructura mental mediante palabras» (Seldén, 1987: 40). Tuvieron el mérito, generalmente reconocido, de oponerse al sociologismo y marxismo vulgares y el demérito de apostar por la ortodoxia, aunque inteligentemente teorizada, del realismo artístico, enfrentándose en un momento dado con las vanguardias, cosa que levantó polémicas y reproches.

Es de subrayar la polémica que hizo estallar Brecht (1967), quien, a pesar de estar unido a Lukács por la común concepción de la función cognoscitiva del arte, rechazaba la posibilidad de que tal función pudiera cumplirse dentro de un rígido marco realista (Sánchez Vázquez, 1970: I, 36), por lo que Brecht proponía optar por la experimentación realista crítica provocando un «efecto de distanciamiento», sin desdeñar el placer o diversión. Así pues, propugnaba un realismo abierto en todos los sentidos cuyas técnicas deberían adaptarse a la realidad y no deducirse de una realidad ya superada. Asimismo caracterizaba el auge en general y el teatro en particular por su función lúdica. El arte no sólo es conocimiento de lo real, sino también una manera de aliviar la existencia de los hombres. Otros rechazos provinieron del dilema realismo/antirrealismo, estando a cargo de los frankfurtianos, como vamos a ver. Pero, ni hay que decirlo, también tuvo sus adeptos y seguidores próximos, tal es el caso de Lucien Goldmann, y dejó notar su influencia en marxistas como Morawski y en sociólogos como Hauser, cuya sociología de la literatura y del arte dista mucho de ser ingenua.

4. *Marxismo y estética de la negatividad:
la teoría crítica de la sociedad y el antirrealismo*

La llamada Escuela de Frankfurt, cuyos trabajos, según Rusconi (1969: 9), mantienen un estatuto epistemológico equívoco con respecto a las disciplinas sociológica, filosófica, etc., tuvo una larga y azarosa vida europeo-norteamericana desde su fundación por Horkheimer en 1923, dados los años de desarrollo del nazismo, del enfrentamiento bélico mundial, de la división del mundo en bloques y consecuente guerra fría, etc. Agrupa a una serie de teóricos que comenzaron a desarrollar su labor en el Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt. Los influyentes nombres del citado Horkheimer, Adorno, Marcuse, así como el de Walter Benjamin, los mayores, y el de Habermas, el más conocido de los jóvenes, nutren la nómina de dicha escuela, que, no sin diferencias internas, pretendió ofrecer desde los supuestos del marxismo y de la dialéctica hegeliana una teoría —en realidad, una *teoría crítica de la sociedad* en tanto que teoría consciente de sus condiciones sociales, autocrítica, valorativa y práctica— sobre la estructuración de la sociedad industrializada y sus negativas consecuencias sobre el hombre y la cultura, apuntando hacia otra configuración de la vida social.

Este objetivo praxiológico básico llevó a Adorno y a Horkheimer a publicar en 1947 su *Dialéctica de la Ilustración* (cf. Perlini, 1969), donde se analiza críticamente el proceso de autodestrucción de los ideales ilustrados hasta el nazismo. La razón ilustrada supuso originariamente el inicio de un proceso de emancipación del hombre al iniciar el dominio de la naturaleza y la instauración de la libertad, pero dialécticamente esta razón contenía los fermentos de la regresión presente en el mundo actual, un mundo deshumanizado, alienado y sin libertad, al llegar a ser una razón técnico-instrumental, una razón pendiente de los medios. A partir de este análisis, se comprende el énfasis que ponen Adorno y Horkheimer en propiciar una nueva configuración de la razón, una razón práctica pendiente de los fines sociales, lo que no debe hacer suponer que caigan en los excesos de un izquierdismo voluntarista, y en valorar la función social de la imaginación y la utopía, posición esta última que va a tener importantes repercusiones teórico estéticas y crítico literarias en el caso de T. W. Adorno, como vamos a ver.

Este teórico alemán, desde las referidas posiciones (a la postre, *también* racionalistas) y objetivos básicos, asistido por un dialéctico pensamiento marxista-hegeliano y por ciertas reflexiones freudianas críticamente consideradas (cf. Adorno, 1970: 18-25), reflexiones necesarias para comprender el irracionalismo de la sociedad capitalista, va a elaborar sus sistemáticas —hasta la inconclusa redacción de su *Teoría estética* a finales de los años sesenta— consideraciones teóricas sobre literatura y arte, entre otras variadas reflexiones y análisis críticos, reflexiones que además apuntan críticamente en contra del pensamiento marxista de corte contentivista tan extendido por toda Europa y, en particular, en contra del pensamiento estético de Lukács y por tanto en contra del realismo y, cómo

no, en contra del arte realista comprometido, ya que éste viene a degradar la palabra y la forma a meros medios, a elemento del contexto de influencia, a manipulación psicológica, siguiendo la mínima resistencia de los consumidores y minando consecuentemente la lógica de la obra de arte (Adorno, 1958: 129). Esta posición antirrealista va a tener su eco en Eagleton (1988: 164) al afirmar, a propósito de un comentario sobre Barthes, que la literatura realista es la ideología literaria que corresponde a la «actitud natural», esto es, a la actitud de naturalizar la realidad social haciéndola aparecer tan inocente e invariable como la naturaleza misma, lo que es una invitación a concebir la obra de arte en su negatividad.

Adorno concibe el arte en general como una *negatividad*. Para él, lo específicamente artístico «procede de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello» (Adorno, 1970: 12).

La identidad del arte procede, pues, de su orientación hacia su ser-otro, asemejándose al mundo por medio del principio que le sirve de contraste a él. El arte, expone, es la antítesis social de la sociedad, no pudiéndose deducir inmediatamente de ella, ya que su ámbito se corresponde con el ámbito interior de los hombres, con el espacio de su representación (Adorno, 1970: 18). El arte es expresión de la sociedad y proyección utópica de los anhelos socialmente prohibidos o reprimidos. Esta concepción conlleva la negación estética del realismo literario y la consecuente consideración de las obras de vanguardia, si bien no la de un realismo ontológico, como apunta Demetz (1968: 311), por cuanto el arte permite conocer a su manera la sociedad, lo que justifica sus análisis literarios particulares como algunos de los recogidos en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (1955) y en *Notas de Literatura* (1958). Asimismo, esta concepción del arte lleva pareja una concepción del artista como «lugarteniente» del sujeto social y total, lo que afirma Adorno a propósito de Valéry (cf. Adorno, 1958: 134).

A partir de estos argumentos, se comprende la radical significación social que Adorno atribuye al antirrealismo y, en particular, a la obra de Joyce en su artículo sobre «La posición del narrador en la novela contemporánea» (1958: 46):

Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta [...] El momento antirrealista de la nueva novela, su dimensión metafísica, es en sí misma fruto de su objeto real, una sociedad en la que los hombres están desgarrados los unos de los otros y cada uno de sí mismo. En la trascendencia estética se refleja el desencanto del mundo (Adorno, 1958: 47. El subrayado último es nuestro).

La lectura del final de la cita deja claro que Adorno no niega el papel cognoscitivo del arte, uno de los viejos principios materialistas, si bien

considera que su significación social no debe buscarse en sus rasgos obviamente sociales —«la fachada»—, sino en su trascendencia estética, lo que supone una revalorización de la forma, del lenguaje. Así lo ha dejado claramente razonado una vez más en su conocido «Discurso sobre lírica y sociedad»:

Por ello la lírica se encuentra socialmente garantizada del modo más profundo cuando no repite simiescamente lo que dice la sociedad, cuando no comunica nada, sino cuando el sujeto que recibe el acierto de la expresión llega a coincidencia con el lenguaje, allí donde el lenguaje por sí y de sí aspira (Adorno, 1958: 61).

Esto es, afirma la función cognoscitiva del arte, aunque cuestione que pueda ser tratado con las mismas categorías que el conocimiento, ignorando la especificidad formal que lo distingue de éste: «Sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admisión de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad. El conocimiento es en el arte todo él mediato estéticamente» (Adorno, 1958: 55).

Estamos, pues, ante una estética de la negatividad —Adorno toma el concepto de crítica y de no identidad de su *Dialéctica negativa* (cf. Zima, 1985: 63)—, de base dialéctico-materialista, que ve en las modernas obras artísticas no lukacsianos signos de decadencia, sino poderosos medios de distanciamiento de la realidad y, en consecuencia, poderosos medios de crítica social.

Estos planteamientos justifican el rechazo que efectúa Adorno de la industria de consumo cultural y de la cultura masiva (cf. Lowenthal, 1961), a pesar de la preocupación de un Benjamin por los problemas de la reproducción técnica del arte (1933), con lo que contradice la tan criticada, por elitista, visión de Adorno de la cultura moderna. Benjamin, «un autor de izquierdas», tal como él mismo se autocita (1975: 121), viene a afirmar que los nuevos medios de reproducción del arte han alterado la posición de la obra en relación con su unicidad originaria, produciéndose la «ruptura del aura» sagrada que hasta entonces tenía la obra de arte. La reproducción de la obra de arte hace que ésta pierda su singularidad irrepetible, así como fusiona o relaciona el espacio estético y el cotidiano, lo que conlleva una proyección política (cf. Adorno, 1955; Matamoros, 1980: 129-133; Eagleton, 1976b: 78-80).

Walter Benjamin (1971, 1972, 1975) mantuvo por lo demás originales criterios marxistas sobre numerosas cuestiones como las relativas al artista como productor y al arte como forma de producción (Benjamin, 1975: 115-134), trabajando los conceptos de *tendencia*, política y literaria, y de *técnica* literaria, que apunta a la función de la obra dentro de las condiciones literarias de producción y época:

Con el concepto de técnica he nombrado ese concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato, por tanto materialista.

A la par que [...] depara el punto de arranque dialéctico desde el que superar la estéril contraposición de forma y contenido (Benjamin, 1975: 119).

Walter Benjamin se ocupó también muy originalmente del estudio de escritores de la modernidad y la vanguardia, de Baudelaire (1972), el surrealismo (1971), Kafka (1971), de Brecht especialmente (1975), entre otros.

5. *Marxismo, sociología y estructuralismo: el estructuralismo genético*

El nombre de sociología estructuralista genética de la cultura (Goldmann, 1967: 11) o el más extendido de estructuralismo genético o genésico amparan una serie de reflexiones teóricas sobre el discurso social de la cultura, así como análisis particulares de creaciones culturales literarias debidos a Lucien Goldmann (cf. Zima, 1973: 131-139, en donde se recoge su bibliografía). El hecho de que el propio teórico no niegue la base sociológica de su método, lo que queda explícitamente justificado con el uso del término sociología para nombrar este conjunto de reflexiones, hace suponer una revisión por su parte de los planteamientos sociológicos al uso, tanto en su versión empirista como dialéctica. Goldmann, como veremos en un siguiente apartado (cf. III.1), rechaza la sociología extrínseca con radical claridad, al igual que la posibilidad de objetividad weberiana al insistir en la importancia del proceso de valoración que comporta todo enfoque científico. Asimismo considera inoportuno hacer uso del esquema tradicional de la sociología literaria, tanto marxista como no marxista, a la hora de aplicar su concepto de homología estructural, por establecer una relación entre las obras literarias importantes y la *conciencia* colectiva de los grupos sociales, en cuyo interior han nacido de forma harto elemental e insatisfactoria, tal como analiza puntualmente (Goldmann, 1964b: 26-28). El teórico trabaja para producir una sociología estructuralista genética o histórica, de base sociológica y materialista dialéctica, la cual tiene uno de sus principios fundamentales en el de ser monista

y afirmar, entre otras cosas, que ninguna sociología podrá ser positiva si no es histórica, del mismo modo que ninguna investigación histórica podrá ser científica y positiva si no es sociológica. Más aún, no hay hechos sociales separados y otros hechos humanos que serían históricos, ni siquiera hay dos ciencias diferentes. Por ello la necesidad de estudiar los hechos humanos en su estructura esencial y en su realidad concreta supone un método que sea a la vez sociológico e histórico (Goldmann, 1964a: 205).

Por consiguiente, el teórico de origen rumano afincado en Francia somete a un proceso de redefinición marxista la clásica disciplina sociológica, lo que explica a su vez ciertos parentescos con planteamientos sociológico-dialécticos del tipo de los de la sociología de Mannheim (cf. Wahnón, 1991: 139-141), parentesco en lo que respecta a la distinción

conceptual entre visión del mundo e ideología, con sus múltiples implicaciones en lo concerniente al concepto de autor, etc.; lo cual explica al mismo tiempo la crítica que efectúa Goldmann a Mannheim por, entre otros aspectos, escamotear el concepto de clase social. Al dejar, pues, de lado las perspectivas sociológicas contenidistas y externas de la literatura, Lucien Goldmann orienta su método a posiciones estructurales por cuanto se muestra menos interesado en los contenidos de una visión del mundo particular que en las estructuras de las categorías que la visión manifiesta (Goldmann, 1964b: 225; cf. Seldén, 1985: 50).

Por otra parte, al adjetivar Goldmann su método como estructuralista genético, hace hincapié en su carácter histórico, «vertical» y dinámico por oposición al estructuralismo estático (Goldmann, 1964b: 11) o formalista, «horizontal» o sincrónico (Goldmann, 1967: 33). Pero en cualquier caso, *también* método estructuralista, aunque se trata de un estructuralismo en el cual no tiene lugar la «muerte del sujeto», frente a lo que ocurre en el caso del estructuralismo formalista y del althusseriano, para los que el estructuralismo significa la *quiebra* de la teoría del conocimiento que remite siempre a un sujeto trascendental (cf. Trías, 1969: 16; Garaudy, 1969: 169-193). Ello tiene negativas implicaciones metodológicas según Pierre V. Zima (1973: 45): «La renuncia estructuralista a los conceptos de sujeto y de conciencia (colectiva e individual) comporta la pérdida del concepto de funcionalidad. Pues es imposible hablar de la función de las estructuras a menos de relacionarlas con una conciencia colectiva o individual [...]. Dado que la función de una estructura es variable *en la historia con respecto al sujeto y a sus aspiraciones*, la supresión del par sujeto/funcionalidad imposibilita la comprensión del devenir social, del cambio estructural». Se trata además de un estructuralismo que no separa tajantemente ideología de ciencia y que concibe dialécticamente el carácter estructural de los hechos como una «mezcla» de un número considerable de procesos de estructuración y desestructuración no analizables en la forma en que se hallan inmediatamente dados, pues la apariencia inmediata no coincide con la esencia de los fenómenos, existiendo, pues, más que estructuras, procesos estructurales «cuyo estudio sólo alcanzará un carácter científico el día en que los principales de esos procesos hayan sido deslindados con suficiente rigor» (Goldmann, 1967: 35). Precisamente, las grandes obras de cultura, al ser hechos históricos que poseen una estructuración avanzada y un reducido número de elementos heterogéneos, son más accesibles a un estudio estructuralista que la realidad histórica que las hizo posibles, proporcionando sus análisis preciosas informaciones, razona Goldmann (*ibid.*), acerca de los elementos constitutivos de la realidad histórica. De ahí la importancia de su estudio al tiempo que la virtual eficacia interna del método.

Queda claro, después de lo afirmado, que el pensamiento goldmanniano se hace deudor del pensamiento hegeliano y marxista clásico y heredero directo del de Lukács, a quien atribuye abiertamente la paternidad de tales concepciones estructuralistas genéticas (Goldmann, 1967: 13; 1964b: 225). También, su contacto con ciertas posiciones estructuralis-

tas, aunque en sentido bien distinto al modo en que lo fue Althusser, frente a quien se sitúa y critica (cf. Goldmann, 1970), así como posiciones sociológico-dialécticas no marxistas.

Este conjunto de reflexiones, tal vez por el grado de desarrollo, sistematización y coherencia internas, tuvo una importante repercusión en su tiempo, enriqueciendo el debate existente en el panorama del pensamiento marxista de los años sesenta y setenta entre las ortodoxas teorías realistas soviéticas, la teoría crítica o frankfurtiana estética de la negatividad, no compartida por Goldmann (cf. 1970), si bien coincide con la misma en cuestionar el interés de las obras «normales» (Goldmann, 1964b: *passim*), el cientificismo marxista althusseriano y el descubrimiento occidental del pensamiento del círculo bajtiniano, pensamiento éste conocido también por Goldmann (1967: 37-39 y 46 n. 16) y del cual lo separa su concepción de los hechos literarios en tanto que hechos coherentes y unitarios, objetos privilegiados de análisis frente al, en cierto modo, caos histórico.

El estructuralismo genético cuenta con una serie de conceptos y principios operatorios de importante difusión (cf. Ferreras, 1971 y 1980, entre los estudios españoles) para cumplir su fundamental objetivo de conocer científicamente ese sector privilegiado del comportamiento humano que es la cultura y en particular las creaciones literarias, en tanto que éstas poseen una estructura que «personifica» la estructura de una visión del mundo (Goldmann, 1964a: 208; 1964b: 221). Ahora bien, el conocimiento científico que tal método procura es de diferente tipo al proporcionado por las ciencias naturales (Goldmann, 1967: 12; cf. 1952), por cuanto existe una identidad parcial entre sujeto y objeto de la investigación, es decir, implica unidad de ciencia y conciencia o de práctica científica y práctica ideológica, y por cuanto intervienen inevitablemente valores particulares de grupos sociales en la estructura del pensamiento (Zima, 1973: 16-17). Estos planteamientos traen consigo el mantenimiento de la identidad de teoría y práctica, lo que les atribuye una dimensión social práxica. En efecto, la generalidad de análisis goldmannianos está encaminada a detectar los factores sociales que hagan posible la transformación cualitativa de las estructuras sociales existentes (cf. Zima, 1973: 10 y 131).

Las teorías estructuralistas genéticas desarrollan la referida idea de unidad de teoría y práctica, antialthusseriana ciertamente, de visión antropocéntrica del mundo que explica esta dialéctica humanista en la que opera la lukacsiana categoría de la *totalidad* (cf. Hoeges, 1978). Esto supone rechazar el economicismo marxista y privilegiar en consecuencia el punto de vista de la totalidad de las estructuras sociales y no sólo la del nivel económico, algo que tiene consecuencias más que crítico literarias: «El punto de partida de Goldmann no es, exclusivamente, la crítica de la literatura, aunque ésta ocupe el lugar de mayor trascendencia en su trabajo, sino la crítica del economicismo inserto en el materialismo tradicional o dogmático, al que se acusa, con razón, de ignorar una de las categorías fundamentales del materialismo dialéctico, la totalidad,

sacrificada a la absolutización de la infraestructura económica que se comporta como "espíritu fundante y todopoderoso"» (Bozal, 1970: 53). Esta categoría, que constituye el fundamento de la dialéctica adoptada por Goldmann, instrumento cognoscitivo crítico en la perspectiva del sujeto histórico-colectivo (Zima, 1973: 39-41), conduce a la afirmación de que los fenómenos individuales no pueden comprenderse de forma concreta más que en el marco de una coherencia global. Desde estos supuestos cognoscitivos se puede comprender el sentido de la totalidad significativa, en continuo proceso de estructuración y desestructuración, que es toda realidad social, lo cual induce a nuestro teórico a hablar de estructura significativa, factor constructivo que hace coherente un todo, y a tomar como base la idea de que el sujeto del pensamiento y de la acción humanos es colectivo:

la colectividad es el sujeto real, sin olvidar, no obstante, que esta colectividad no es otra cosa que una compleja red de relaciones interindividuales, y que es necesario precisar siempre la estructura de esta red y el lugar particular que ocupan en ella los individuos (Goldmann, 1964b: 222).

Para comprender genética o históricamente los procesos estructurales de toda realidad social, Goldmann utiliza el lukacsiano concepto de conciencia posible, constructo teórico elaborado a partir de una realidad histórica dada, empleado para definir la conciencia de un grupo social en un momento histórico determinado. El conocimiento de la conciencia posible de un grupo social, conciencia definida en relación con la posición objetiva del grupo en el proceso de producción, es más importante que el de conciencia real, al definirse el máximo de conciencia posible de un grupo, lo cual juega un papel social importante (Zima, 1973: 44).

Efectuadas estas consideraciones generales sobre el estructuralismo genético, estaremos en condiciones de comprender más cabalmente las restantes reflexiones teóricas de interés relacionadas con el conocimiento de los textos literarios, textos que son concebidos como totalidades estructurales, totalidades entendidas en tanto resultado de la acción de cada una de sus partes en el interior de la totalidad, lo que constituye una concepción gestaltista de la estructura (Wahnón, 1991: 138). Por ello ningún elemento temático o formal puede ser determinado sin ser puesto en relación con la totalidad de la obra, fruto de una coherencia interna o estructura significativa (Zima, 1973: 49). Comprenderemos, pues, a partir de la redefinición a que se somete la categoría de sujeto, cómo el sujeto de la creación literaria resulta ser, por mediación del autor, un grupo social; cómo la literatura es en consecuencia expresión de una visión del mundo, esto es, expresión de un punto de vista coherente y unitario sobre la realidad en su conjunto (Goldmann, 1959: 284). Tal punto de vista expresa las aspiraciones, sentimientos e ideas de un grupo o clase social en continuo proceso de estructuración y desestructuración. Sólo los grandes escritores pueden acceder a una solidez coherente, aunque no siempre conscientemente. Esto justifica el diálogo (infructuoso, hoy

por hoy) que establece Goldmann (1964b: 232-236) con el psicoanálisis: las estructuras del universo de la obra literaria y las visiones del mundo de otros tantos grupos sociales. Las visiones del mundo y los grupos sociales a partir de los cuales aquéllas se elaboran son, pues, el factor decisivo de la creación literaria, lo que supone la negación de la evidencia del autor, de su individualidad creadora, así como una explicación materialista del problema del genio (Goldmann, 1959: 293-297). Los textos literarios constituyen, por ello, estructuras significativas, con su propia lógica o coherencia interna que explica la totalidad del conjunto. Ahora bien, las estructuras del universo de la obra deben explicarse, según Goldmann (1964b: 225-226), teniendo en cuenta que las mismas no constituyen un *reflejo* directo de una visión del mundo o estructura mental transindividual, sino uno de los *elementos constitutivos* más importantes de una conciencia colectiva, de lo que se sigue el carácter *homólogo* de dichas estructuras literarias respecto de las mentales:

el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las *estructuras* del universo de la obra son *homólogas* a las *estructuras* mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellos, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de la creación de mundos imaginarios regidos por estas estructuras, el escritor tiene una libertad total (Goldmann, 1964b: 226).

De esta manera, quedan amparados teóricamente cualesquiera resultados de la imaginación creadora. Por otra parte, a la hora de analizar la estructura significativa fraguada en un texto el teórico rumano especifica dos niveles de aproximación: uno comprensivo y otro explicativo. El primero supone una aproximación interpretativa limitada al dominio estético, con el objeto de definir los elementos del texto en relación con su estructura significativa. El segundo hace necesario recurrir a las estructuras sociales que dan cuenta de la génesis del texto en una época dada, de la concepción del mundo, etc. Los procesos de comprensión y explicación no son *dos* procesos intelectuales diferentes, sino un solo proceso referido a dos marcos (Goldmann, 1964b: 230-231), el de la estructura estética y el de la estructura social. Ambas se unen por el eslabón de la función: la obra es expresión estética de la conciencia posible de un grupo social, con un papel social activo en el proceso de estructuración (Žima, 1973: 50). Finalmente, los elementos de comprensión y explicación pueden ser suministrados según se inserten las obras en dos totalidades reales y complementarias: la del individuo y la del grupo. Goldmann señala la disponibilidad metodológica de dos vías de estudio complementarias, psicoanálisis y marxismo. Pero la primera vía no se encuentra en su mejor desarrollo teórico como para que sus análisis se ofrezcan libres de graves distorsiones (1964b: 232-233). Ésta se sirve del marxismo a fin de integrar la significación de los hechos humanos junto a su significación colectiva.

Aquí radican los estudios de Lucien Goldmann sobre literatura y sociedad francesas del siglo XVII (1955) y sobre novela francesa contemporá-

nea (1964b), trabajos que han sido criticados en razón de su hegelianismo de base y el contraste que ofrecen entre ideología y visión del mundo (Althusser y Eagleton, 1976b: 95); también, por no solucionar el problema de la relación entre lo inconsciente de las tendencias y la consciencia con que éstas aparecen en las imágenes artísticas (Bozal, 1970: 50).

6. *Marxismo y estructuralismo:*

teorías de la producción ideológica y literaria

La base dialéctica y el rostro humano del estructuralismo genético contrastan con la base epistemológica del marxismo de Althusser, de raíz antihegeliana y de orientación antihumanista, por razones teóricas marxistas-estructurales y políticas, lo que supone rechazar al «hombre» como categoría con función teórica y situarse frente a la *pareja* humanismo/economicismo burgueses, donde los dos términos son complementarios por cuanto la ideología humanista sirve de «cobertura» del economicismo (Althusser, 1973: 93-95; cf. 1968: *passim*). Louis Althusser levanta su influyente edificio teórico empleando los materiales reevaluadores de las explicaciones teóricas y exegéticas del pensamiento de Marx, en el que señala la existencia de un fundamental corte o ruptura epistemológica que abre el horizonte de la ciencia de la historia (cf. Althusser, 1965; Althusser *et alii*, 1969), y otras teorizaciones como las efectuadas sobre ideología, ciencia y arte (Althusser, 1966, 1970), sobre el sujeto (Althusser, 1970, 1973) y el funcionamiento material de la ideología, en el marco de una teoría acerca de la reproducción de las condiciones de la producción en el modo de producción capitalista. Esto quedó conceptualizado como Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) (Althusser, 1970; cf. Talens, 1978: 36-39, donde propone incorporar esta teoría a una semiótica literaria; Pizarro, 1979: 207-218), aparte de otras reflexiones sobre el discurso filosófico, etc., estudios todos orientados en una dirección estructural, al suponersele al estructuralismo estatus de teoría del conocimiento y del sentido con una problemática coherente y singular que suscita cierta forma de praxis científica (Trías, 1969: 15), y concibiendo el marxismo, en cuanto ruptura con la ideología humanista (cf. Althusser *et alii*, 1968), como un estructuralismo *avant la lettre* que lo convierte en «una teoría social en la que se diferencian niveles y se descubren “autonomías relativas”, así como una teoría histórica que entiende el cambio como resultante del interjuego de estos niveles. El althusserismo constituye, así, el saludable contagio del marxismo y el estructuralismo. Contagio que a veces produce auténticas infecciones» (Trías, 1969: 17-18).

Así pues, numerosos teóricos de los años sesenta y setenta, Althusser entre ellos, «articulan» determinados planteamientos estructuralistas con los específicamente marxistas, tales como el concepto de estructura, esto es, las relaciones internas estables características de un objeto pensadas según el principio de prioridad lógica del todo sobre las partes, lo que implica que ningún elemento de la estructura puede ser incluido fuera

de la posición que ocupa en la configuración total, y que dicha configuración total puede persistir como invariante a pesar de las modificaciones determinadas de sus elementos (Sève, 1969: 111). Concepto éste diferente al de la totalidad hegeliana (cf. Althusser, 1965: 168; Althusser *et alii*, 1967, donde expone su teoría de la causalidad estructural), presente luego en Lukács y en Goldmann, según el cual la esencia del todo se muestra en todas sus partes. En el caso de Althusser se concibe la estructura sin un centro que determine la forma de todas sus partes; partes o niveles, si se habla de una formación social, por ejemplo, que poseen una «autonomía relativa» respecto del nivel económico. También hacen suya la epistemología del modelo, según la cual la estructura debe ser construida por la razón científica. Esto supone rechazar el punto de vista empirista, descalificando lo que aparece a la conciencia inmediata de los sujetos, y las perspectivas historicistas (*ibid.*: 113), y primando el estudio del funcionamiento interno de una estructura antes que el de su génesis y evolución, lo que significa el rechazo de una concepción de la historia como progreso continuo y homogéneo de la humanidad (cf. Rodríguez, 1974: 159-166; Jameson, 1981: 23-25). A pesar de estas articulaciones teóricas, hay diferencias entre estructuralismo y marxismo (cf. Sève, 1969: 133-136; Sebag, 1969) por cuanto este último identifica la estructura y el proceso, concibiéndola históricamente en sus contradicciones.

Después de lo dicho, se comprenderán las diferencias entre un estructuralismo althusseriano y otro goldmanniano, así como el sentido de las críticas que efectúa Goldmann a Althusser, por mecanicista, por constituir un saber reservado a una élite al establecer la separación entre ideología y ciencia, crítica de la que se defiende el teórico francés (cf. Althusser, 1974: 7-8), y por su carácter antihumanista, amén de antihegeliano (cf. Goldmann, 1970: *passim*). Asimismo se comprenderán las siguientes quintaesenciadas afirmaciones de Althusser que iluminan con radical claridad sus posiciones epistemológicas de partida hechas ya explícitas:

Entonces, contra las interpretaciones idealistas-derechistas de la teoría marxista como «filosofía del hombre», del marxismo como humanismo teórico; contra la confusión tendenciosa, sea positivista, sea subjetivista, de la ciencia y de la «filosofía» marxistas; contra el historicismo relativista, oportunista de derecha o de izquierda; contra la reducción evolucionista de la dialéctica materialista a la dialéctica «hegeliana»; y en general contra las posiciones burguesas y pequeñoburguesas traté de defender, intentamos defender, mal que bien, el [*sic*] precio de imprudencias y errores, algunas ideas vitales que pueden resumirse en una sola: la especificidad radical de Marx, su novedad revolucionaria, a la vez teórica y política, frente a la ideología burguesa y pequeñoburguesa, esa con la cual él debió romper para volverse comunista y fundar la ciencia de la historia (Althusser, 1973: 92-93).

Así pues, a partir de estas posiciones básicas, Althusser (cf. 1965: X) traza dos líneas de demarcación: la primera, entre la teoría marxista y las formas del subjetivismo filosófico con las que ésta había estado comprometida, a través de la confrontación entre Marx y Hegel; la segunda, entre los fundamentos de la ciencia marxista de la historia y la filosofía

marxista, por una parte, y las ideologías idealistas premarxistas como las del humanismo, por otra, a través de la confrontación entre el joven Marx y el Marx de *El Capital*. Establecidas estas demarcaciones, con el empleo de la bachelardiana noción de *ruptura epistemológica* (Althusser, 1965: 137; cf. Rodríguez, 1974: 71, n. 36 bis, donde valora el sentido del *discontinuidad* althusseriano), el teórico francés plantea su conocida y radical oposición entre ideología y ciencia, poniendo de relieve la fundación por parte de Marx de la ciencia de la historia de las formaciones sociales, cuyo objeto es comprender las leyes que determinan la existencia real de los hombres que viven en las sociedades y cuyo objetivo es emplear el conocimiento científico obtenido, en contra del pensamiento tecnocrático, espontáneo e ilusorio o ideológico, para operar una transformación de la realidad social, lo cual lo convertiría en un saber superior y políticamente necesario, etc. Tal saber científico, por otra parte, puesto que no está preservado para siempre en su historia como ciencia, ha de ser continuamente purificado y liberado de los ataques de las ideologías que lo acechan (Althusser, 1965: 139-140), puesto que la ideología es concebida como sistema de representaciones de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia, sistema que tiene una función práctico-social, cuya existencia es fundamentalmente inconsciente, que se impone como *estructuras* a la inmensa mayoría de los hombres sin pasar por la «conciencia» (Althusser, 1968: 18-25). La ideología alcanza además una existencia material en un aparato ideológico e interpela a los individuos en cuanto sujetos, pues

la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología, pero al mismo tiempo y ante todo añadimos que la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología únicamente en tanto que toda ideología tiene la función (que la define) de «constituir» a los individuos concretos en sujetos (Althusser, 1970: 156).

Ha sido precisamente su teoría del sujeto una de las aportaciones más sobresalientes para romper con la noción de «creador» y ver estructuralmente, más allá de las evidencias ideológicas. Althusser, en «Observación sobre una categoría: Proceso sin sujeto ni fin(es)» (1973: 73-81), afirma que los individuos actúan bajo las determinaciones de las formas de existencia histórica de las relaciones sociales de producción y reproducción revistiendo la forma de sujeto, sin que por ello los sujetos constituyan el sujeto de la historia, ya que la historia es un proceso sin Sujeto ni Fin(es), cuyas *circunstancias* dadas son el producto de la *lucha de clases*, motor de la historia (Althusser, *ibid.*: 81). Estas reflexiones están en la base de las expuestas más específicamente por Juan Carlos Rodríguez sobre el sujeto literario cuya forma de existencia histórica se debe a la matriz ideológica burguesa (Rodríguez, 1974: 5-16).

Estos argumentos, criticados por Goldmann, como se ha visto, han sido también objeto de crítica por otros autores que han venido a poner de manifiesto, a veces con excesiva simplificación, su cientificismo, al subrayar, por ejemplo, que una ciencia no se puede definir y acotar por

su acta de fundación, que no hay discontinuidad entre ideología y ciencia salvo conceptualmente, que no se puede sacar a la ciencia de la historia, so pena de caer en un misticismo científico de base comtiana; en fin, que es sobrevalorada la función paternalista de los científicos en la activación del proceso histórico; etc. (Matamoros, 1980: 38-46). En cualquier caso, a pesar de los excesos científicistas, presentes en ésta y en otras contraposiciones que nutrieron durante las pasadas tres décadas las ciencias humanas y sociales, no puede dejar de reconocérsele al pensamiento althusseriano su importancia en lo que respecta al novedoso planteamiento teórico de la relación entre literatura y sociedad y, más específicamente, entre literatura e ideología, aspecto que habría de fecundar ulteriores estudios orientados a la construcción de una ciencia de la producción ideológico-literaria basada en los supuestos del materialismo histórico y no en los de la estética en el sentido expuesto en I. 2 ni en los de la lingüística (cf. Rodríguez, 1972 y 1974; Balibar-Macherey, 1974; Vernier, 1975).

Pues bien, cabe preguntarse por el «lugar» que ocupa el arte en relación con la ideología y la ciencia, según este pensamiento. Althusser intenta responder a esta capital cuestión en un trabajo aparecido a mediados de los años sesenta en *La Nouvelle Critique*, publicado en español con el expresivo título de «El conocimiento del arte y la ideología» (1966: 85-92), donde retoma el problema fundamental, el arte como conocimiento, de tan larga tradición marxista a partir de Engels (cf. Chicharro, 1987: 50). Nuestro autor no sitúa lo que él llama el arte «verdadero» o «auténtico» (no el de las obras mediocres) entre las ideologías, aunque éste mantenga una relación muy particular y específica con la ideología. Mantiene asimismo cierta relación específica con el conocimiento en el sentido de que lo propio del arte es *hacernos ver*, *hacernos percibir* y *hacer sentir* algo que *alude* a la realidad: la ideología de la cual se origina, en la que se sumerge y a la que hace *alusión* (Althusser, 1966: 86-87). De esta manera el teórico marxista resuelve el problema de las relaciones entre arte y ciencia, al ser propio del primero hacer ver lo «vivido» espontáneo de la ideología en su relación con lo real y al ser propio de la segunda *otro dominio* de la realidad, el de la abstracción de las estructuras:

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) (Althusser, 1966: 87-88).

Presenta, pues, la diferencia básica entre lo que es el *reconocimiento* y el *conocimiento* del arte. Para producir un conocimiento del arte, esto es, un conocimiento de su especificidad y de los mecanismos que producen el «efecto estético», se hace necesario romper con el lenguaje de la espontaneidad ideológica, tan usado por artistas y aficionados al arte, reemplazándolo por un cuerpo de conceptos científicos, esto es, que no

sean conceptos ideológicos de la espontaneidad estética, que tengan su base en los conceptos fundamentales del marxismo (Althusser, 1966: 90-91).

De este modo, se habían dado las condiciones teóricas para desarrollar nuevos puntos de vista sobre la literatura como forma ideológica y no como forma lingüística *per se*, sobre la existencia histórica y material concreta —sobre el funcionamiento— de la producción y reproducción de las ideologías literarias en el Aparato Ideológico Escolar propio de las formaciones sociales burguesas y no sobre la literatura como una actividad «eterna», sobre el creador literario como productor o agente material de la ideología, etc., y no como el dueño de una subjetividad última responsable de la obra en su proyecto y resultado final. Estaban dadas, pues, las referidas condiciones, máxime si tenemos en cuenta que el propio Althusser, a pesar de su expuesta concepción del arte, situado entre la ideología y la ciencia, considera que la obra artística puede convertirse en un elemento de la ideología y producir efectos ideológicos por cuanto

siendo la función específica de la obra de arte dar a *ver*, por la distancia que inaugura consigo misma, la realidad de la ideología existente (de tal o cual de sus formas), la obra de arte *no puede dejar de ejercer* un efecto directamente ideológico (Althusser, 1967: 86).

Teniendo en cuenta estos supuestos se comprenden con mayor claridad los argumentos de Macherey (1966; cf. Zima, 1985: 41-43), iluminadores a su vez de los de Althusser, respecto del productor literario, elemento él mismo de un sistema, al que no le pertenece la obra por cuanto ésta es «de lo que la produce» (*ibid.*: 69-71), y respecto de la obra literaria, que permite transmitir y revelar a un tiempo los límites de una ideología; ideología que se muestra no tanto por lo que la obra dice como por lo que no dice; esto es, por los *silencios*, siendo tarea del crítico *medir silencios* o interrogar la ausencia de palabra que precede toda palabra como su condición (*ibid.*: 88), sacando a la obra de los falsos límites de su presencia empírica, indagando en su descentramiento, lo que significa rechazar todo procedimiento inmanente y toda concepción de la obra como una totalidad (lukacsiano-goldmanniana, podríamos decir) con un centro escondido que le daría vida, con un orden esencial o proyecto subjetivo o espíritu de la época inmediatamente identificable (Balibar-Macherey, 1974: 33):

Explicar la obra es mostrar que, al contrario de las apariencias, ella no existe por sí misma, sino que lleva hasta en su letra la marca de una ausencia determinada que es también el principio de su identidad: socavado por la presencia alusiva de los otros libros contra los cuales se construye girando alrededor de la ausencia de lo que no puede decir, frecuentado por la ausencia de ciertas palabras (a la cual no deja volver), el libro no se edifica en la prolongación de un sentido, sino a partir de la incompatibilidad de varios sentidos, que es también el nexo más sólido por medio del cual se relaciona con la realidad, en una confrontación tendida y siempre renovada (Macherey, 1966: 81-82).

Habría, pues, que buscar el principio de su conflicto de sentidos y mostrar el modo en que este conflicto viene producido por la relación con la ideología (*ibid.*: 94); es decir, habría que investigar en los textos no

los signos de su cohesión, sino los índices de las contradicciones materiales (históricamente determinadas) que los producen, y que vuelven a encontrarse en ellos bajo la forma de conflictos, desigualmente resueltos [...] [pues el texto] resulta de la eficacia conflictiva, contradictoria, de uno o varios procesos reales superpuestos que no quedan abolidos en él salvo de manera imaginaria (Balibar-Macherey, 1974: 33).

Se impone, en consecuencia, indagar sobre las contradicciones ideológicas enunciadas en la forma material de un texto, atendiendo al proyecto ideológico del autor-productor literario, uno de los elementos de la contradicción, de la cual el texto es síntesis imaginaria con posiciones adversas sin poder abolir su real alteridad, lo que explica que el texto sea más que expresión de una ideología su *puesta en escena*, con involuntaria mostración de sus *límites* (Balibar-Macherey, 1974: 34-35). Ahora bien, tal indagación ha de hacerse entendiendo la obra en su *imbricación y articulación* interna con la historia, y no como si se tratara de dos «órdenes», pues dicha relación interna es aquello que plantea de forma general la definición de la literatura como forma ideológica (Balibar-Macherey, 1974: 28). Esto presupone una existencia objetiva en las prácticas de los Aparatos Ideológicos de Estado, en particular en el de la enseñanza propio de la *época burguesa*, pues la literatura funciona como un conjunto de hechos de lengua en un proceso general de escolarización, en el que se produce una división social a partir de la división lingüística proveniente de prácticas elementales y literarias de una misma lengua *común*; así como se producen efectos de ficción necesarios para la reproducción de la ideología burguesa como ideología dominante (Balibar-Macherey, 1974: 28-29). La literatura aparece sometida a las determinaciones lingüística, escolar e imaginaria.

Ahora bien, aunque el Aparato Ideológico Escolar resulta básico en el proceso de reproducción de la ideología literaria, siendo los textos literarios los que operan dicha reproducción a través de los efectos literarios, efectos de dominación ideológica, sobre los individuos (Balibar-Macherey, 1974: 32-46; Vernier, 1975: 33-35), éste no es el que «crea» finalmente la ideología, según Juan Carlos Rodríguez (1974: 20-25; cf. Azpitarte, 1975: 14-15):

La dialéctica inscrita en los textos literarios (la que los produce como tales, su lógica interna) es la plasmación de un *inconsciente ideológico* que no «nace» en la Escuela, sino directamente en el interior de las relaciones sociales mismas y desde ellas únicamente se segrega, etc. (Rodríguez, 1974: 24).

Este inconsciente ideológico es segregado por la matriz histórica de las relaciones sociales burguesas, responsable final de la aparición del discurso ideológico-literario y de la «invención» de la lógica del sujeto que

hace posible (Rodríguez, 1974: 5-16). Esto explica, pues, la radical crítica de esta práctica, la negación de su supuesta ahistoricidad, inocencia y gratuidad estética. También explica la crítica de las ideologías literarias emprendida por un autor como Juan Carlos Rodríguez (1972), así como su concepción de la literatura como un pleno discurso ideológico y, a su vez, paralela negación de las concepciones lingüísticas del fenómeno literario; su proposición de elaborar una crítica científica desde los supuestos de la teoría materialista de la historia que venga a articular la literatura con el nivel de la ideología y a problematizar las lecturas formales e historicistas, etc.

7. *Marxismo y crítica de las ideologías literarias*

Tal vez sea el pensamiento marxista de origen anglosajón, por otra parte valorado positivamente por Mainer en virtud de su escasa ortodoxia, su pragmatismo teórico y su preocupación por los asuntos culturales (Mainer, 1988: 90), aquel que actualmente ofrece las más notables aportaciones a la corriente que, con su inmediata tradición dellavolpiana y althusseriana, se ha dado en llamar crítica de las ideologías literarias. Los nombres de Eagleton y Jameson resumen en sus respectivas trayectorias críticas esta radical corriente frente a otros conocidos nombres ingleses actuales como el de Raymond Williams (1977 y 1981), aplicado al estudio de una sociología de la comunicación de influencia marxista cuyo objeto es la cultura en tanto que proceso de comunicación simbólica, dirección esta que fue objeto de crítica por parte de Eagleton (1976a). También frente a la tradición anglosajona de pensamiento marxista sobre literatura y arte de los años treinta, que alcanza su más brillante cristalización en Caudwell (1937), cuya obra teórica acusa posiciones marxistas vulgares, si bien contribuye a la construcción de una teoría sobre la naturaleza del arte, conjugando ideas marxistas y freudianas.

Terry Eagleton (1976a, 1976b) parte en sus comienzos de las teorías althusserianas a la hora de colaborar en la elaboración de una teoría marxista de la literatura, que lo lleva a ocuparse del análisis de las ideologías, y en particular de las ideologías literarias, por cuanto su comprensión supone la comprensión más profunda del pasado y del presente, lo que contribuye a la liberación del hombre (Eagleton, 1976b: 18-19). Por supuesto que estos trabajos iniciales se hacen eco, aunque con matizaciones, de los planteamientos científicistas de Althusser en su estudio de la producción literaria de autores ingleses como Conrad, Eliot, Lawrence, etc. En sus trabajos de los años ochenta, años de profundo debate meta-teórico en torno a la ciencia de la literatura, de aproximación crítica de perspectivas hasta entonces excluyentes y del desarrollo del pensamiento postestructuralista y deconstructivo, Eagleton (1981 y 1983) orienta su estudio de manera diferente amparándose en los presupuestos leninistas (cf. Selden, 1985: 58-59), que había analizado previamente (cf. Eagleton, 1976b: 58-61), presupuestos praxiológicos. Esto explica que en *Una introducción a la teoría literaria* (1983) se ocupe tanto del análisis de las

ideologías literarias actuales (el concepto de literatura y crítica inglesas, fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción, estructuralismo y semiología, psicoanálisis, etc.) como de ofrecer su propuesta teórica acerca de la necesidad de una «crítica política» distinta, inclasificable entre las corrientes literarias como una opción más. Afirma Eagleton (1983: 242-243):

Mi intención no es oponer las teorías literarias que examiné críticamente a una teoría literaria mía que pretendiera ser más aceptable políticamente [...] Opongo a las teorías expuestas en este libro no una teoría *literaria* sino una clase diferente de discurso —llámese «cultura», «prácticas significativas» o cualquier otra cosa— que incluiría los objetos («Literatura») de que tratan esas otras teorías, pero transformándolos al colocarlos en un contexto más amplio.

Pretende Eagleton resaltar de esta manera que la política ha estado siempre presente en toda teoría literaria. Pero, es más, resalta así su carácter ideológico, lo cual da lugar a que la teoría literaria sea menos un objeto de investigación por su propio derecho que una perspectiva especial desde la cual se observa la historia de nuestra época (Eagleton, 1983: 231). En este sentido, no existe una teoría literaria «pura» salvo como mito académico, ya que toda actividad teórica es una actividad ideológica y en consecuencia política. Por este motivo, no se debe censurar a las teorías literarias por poseer características políticas sino por tenerlas encubiertas o presentarlas ciegamente como supuestas verdades «técnicas», «axiomáticas», «científicas» o «universales» cuando en realidad no hacen sino favorecer intereses particulares de grupos particulares en épocas particulares (*ibid.*: 232). De ahí la importancia del análisis de las teorías literarias pues podrían hallarse implícitas completas ideologías sociales en un método crítico aparentemente neutral (*ibid.*: 152). Por ello propone emprender *estratégicamente* —la *estrategia* supone saber lo que se desea *hacer*, para ver después qué métodos y teorías ayudarán a alcanzar los fines (*ibid.*: 249)— una crítica política.

A partir de aquí se comprenderá su crítica política de la actual historia de la teoría literaria subordinada a un individualismo posesivo; su crítica del pluralismo teórico; su análisis crítico de la relación de las teorías literarias con las ideologías dominantes del capitalismo industrial, así como del proceso de institucionalización universitaria. A partir de aquí se comprende lo dicho: oponer a las teorías literarias no una teoría *literaria* sino una clase diferente de discurso (estratégico) que relativiza cuanto toca.

Fredric Jameson, al igual que Eagleton, ejerce en Estados Unidos una crítica de las ideologías literarias que se remonta a su libro sobre Sartre (1961), y muy especialmente a su análisis crítico del modelo lingüístico del pensamiento literario emprendido en *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (1972), donde intenta poner al descubierto los «presupuestos absolutos» del formalismo y del estructuralismo, considerados como totalidades intelectuales, a través de

la clarificación de las relaciones posibles entre los métodos sincrónicos saussureanos y las realidades del tiempo y de la historia (Jameson, 1972: 14). Asimismo, se había ocupado de las teorías dialécticas de la literatura (Jameson, 1971), en especial de las teorías de la Escuela de Frankfurt, llegando a ofrecer ciertos presupuestos de una crítica dialéctica (la inexistencia de «objetos» estables, la relativización histórica de las categorías empleadas, la estrecha vinculación existente entre realidad concreta y forma literaria, etc.), crítica totalizadora que desarrolla en su libro *The political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, de 1981, expresivamente titulado en su edición española a partir del resumido uso de la tan famosa como tajante afirmación dialéctica de Benjamin relativa a que no hay documento de cultura que no sea un documento de barbarie, afirmación que también hace suya el mismo Eagleton (1983: 254), *Documentos de cultura, documentos de barbarie (La narrativa como acto socialmente simbólico)*.

Jameson, que entiende la interpretación como un acto esencialmente alegórico consistente en reescribir un texto dado en términos de un código maestro particular, opta por la interpretación marxista de los textos literarios en virtud de complejidad, carácter dialéctico y capacidad de indagación totalizadora (Jameson, 1981: 11-12). Al igual que Eagleton, afirma la prioridad de la interpretación política de los textos literarios. Esta perspectiva política es concebida no como un auxiliar optativo de otros métodos interpretativos usuales, sino como el horizonte absoluto de toda lectura e interpretación. Precisamente a partir de este horizonte marxiano, Jameson concibe las ideologías en términos de unas *estrategias de contención* que pueden desenmascarse únicamente por medio de la confrontación con el ideal de totalidad que implican y a la vez reprimen (*ibid.*: 43). Bajo la influencia de Freud, elabora su noción de «inconsciente político», inconsciente colectivo que cumple una función represora de los ideales revolucionarios del reino de la libertad:

En el rastreo de las huellas de ese relato interrumpido, en la restauración de la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de la historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad [...] Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad —ya sea el de la experiencia microscópica de las palabras en un texto [...]— no es más que reforzar la tenaza de la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico [...]. La afirmación de que existe un inconsciente político propone que emprendamos precisamente tal análisis final y exploremos los múltiples caminos que llevan al desenmascaramiento de los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos. Proyecta una hermenéutica rival de las ya enumeradas (Jameson, 1981: 17-18).

Hace suya, pues, la influyente lección de Marx relativa a la afirmación de la relación constitutiva existente entre la práctica de las clases sociales y lo que ellas conceptualizan como valor o deseo y proyectan bajo forma de cultura. De ahí el modelo hermenéutico marxista que pro-

pone para la crítica de las ideologías (cf. Jameson, 1984), sin duda deudor de los planteamientos frankfurtianos más que de los althusserianos, lo que explica su extensa crítica del modelo estructural marxista de Althusser (Jameson, 1981: 20-47), modelo que debe tener en cuenta tres marcos concéntricos del ensanchamiento del sentido del cimiento social de un texto: el marco de la historia política —crónica de los acontecimientos en el tiempo—; el de la sociedad —marco menos diacrónico, ligado al tiempo de una tensión constitutiva y de una lucha entre las clases sociales—; y, por último, el marco de la historia —secuencia de modos de producción y sucesión de las diversas formaciones sociales humanas— (*ibid.*: 61). Esta hermenéutica no debe desprestigiar, por otra parte, una variedad de opciones marxistas —Bloch, Bajtín, la Escuela de Frankfurt— para articular una versión propiamente marxiana del sentido más allá de lo puramente ideológico (*ibid.*: 230). Debe apuntar al reconocimiento simultáneo de las funciones ideológica y utópica del texto artístico, desempeñando tal interpretación marxista su papel en la praxis política (*ibid.*: 241).

III. OTRAS TEORÍAS SOCIOLOGICAS Y MARXISTAS DE LA LITERATURA Y SUS RELACIONES EN EL PANORAMA DE LA TEORÍA LITERARIA ACTUAL

1. *Sociología extrínseca de la literatura*

El hecho de que la llamada sociología extrínseca de la literatura, de base empírica, sea consciente de su papel de estudio netamente sociológico y, en consecuencia, lo sea de su función sólo auxiliar de la ciencia de la literatura, como quedó dicho, y se sienta deudora además de un deseo de objetividad científica al estilo de la sociología «libre de valoraciones» propugnada por Weber (1917), explica que haya eliminado de su horizonte la necesidad de proceder a una valoración estética de los fenómenos estudiados y la de emitir otros juicios de valor. Esto no es compartido por otras tendencias sociológicas, de base dialéctica, tal como pusieron de manifiesto en su día las polémicas mantenidas entre empiristas y goldmannianos (cf. Barthes, Lefebvre, Goldmann *et alii*, 1964) y han mostrado más recientemente las críticas efectuadas por, entre otros, Zima (1985: 28-29; 1988: 25 ss.) y Cros (1986: 13). En concreto, Zima rechaza las posibilidades de objetividad por cuanto considera que toda representación teórica de un problema sociohistórico se fundamenta en selecciones, omisiones y clasificaciones que implican juicios de valor. Cros, por su parte y siguiendo a Goldmann (cf. 1964a: 48), adjetiva a esta sociología de «empirista» y le reprocha que su atención a lo cuantificable e intersubjetivo se haga a expensas de la crítica textual, lo que «excluye la posibilidad de evidenciar la situación sociohistórica tal como puede aparecer en la estructura o en la escritura» (*ibid.*: 20).

En efecto, Goldmann tachó a esta vía sociológica de ser más, como ha recordado Wahnón (1991: 125), «una sociología empirista y positi-

vista» que una sociología empírica, lo que se comprende al calor de su concepción de la que llama «sociología histórica», una sociología monista que no separa los hechos humanos de los hechos históricos, lo cual supone un estudio a la vez sociológico e histórico de los hechos humanos en su estructura esencial y en su realidad concreta. A partir de ahí comprendemos la crítica goldmanniana de la sociología empírica de Escarpit, sociología que podría resultar interesante, razona, siempre y cuando abarcara no sólo la recepción y difusión, sino también la creación, así como siempre que integrara el dato y los esquemas estáticos en un análisis positivo de las leyes de transformación y del devenir, cosa que no presupone un rechazo de los datos o hechos empíricos, los cuales Goldmann (1964a: 113) concibe existentes en el interior de una visión o conjunto de conceptos y valores, sino rechazo de la radical y limitada perspectiva empirista que, como señala Riezu (1978: 188-189), no constituye por sí sola una teoría sociológica suficiente.

Esta vía sociológica ha contado con diversos desarrollos teóricos en Europa. Aquí alcanzan su sentido las aportaciones de Silbermann (1958, 1964, 1973), quien esboza una avalorativa sociología de la comunicación artística alejada del espacio textual; las de Fügen (1964), muy importantes para la constitución de la sociología empírica al establecer ciertos límites con respecto a otras disciplinas literarias y determinar su objeto mediante la configuración de un esquema fundamental en el que se consideran empíricamente los factores de sociedad, cultura, literatura, escritor y público; y Escarpit (1958, 1970), el más destacado representante de los investigadores del Instituto de Literatura y de Técnicas Artísticas de Masa (ILTAM) de la Universidad de Burdeos —uno de los equipos, que no escuela, más importantes de Europa junto al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham o el Instituto de Sociología de Bruselas—. Escarpit, en su conocida *Sociología de la literatura* (1958), que ha ejercido gran influencia en nuestro país (cf. Mainer, 1973; 1988: 101 ss.), parte de la base de que todo hecho literario supone escritores-creadores, libros-obras y lectores-público. El hecho literario constituye, pues, un circuito de intercambios, constituido por un aparato de transmisión complejo, ya que reúne elementos tan dispares como el arte, la técnica, el comercio, etc. Para él, la literatura depende de tres factores determinantes: los espíritus individuales, las formas abstractas y las estructuras colectivas, no habiéndose abordado el estudio de estas últimas por parte de la historia literaria, cosa que pretende fomentar con su teoría. Escarpit, por ello, propone estudiar el hecho literario bajo las modalidades básicas del libro, de la lectura y de la literatura. El método para comprender un fenómeno que es a la vez individual y colectivo consiste en analizar de manera sistemática y sin ideas preconcebidas los datos objetivos, siendo de entre éstos los estadístico-cuantitativos (cf. Röthlisberger, 1970: 277-287) aquellos que en primer lugar permitirán resaltar las grandes líneas del hecho literario. Esto supone prescindir de criterios cualitativos para definir la literatura y posibilita el estudio de todas las manifestaciones literarias y subliterarias (Matamoro, 1980; 145), líneas que

son interpretadas por medio de otros datos objetivos que le proporcionan el estudio de las estructuras sociales que encuadran al hecho literario y el estudio de los medios técnicos que lo condicionan. Al partir, pues, de esos tres elementos básicos: el escritor-creador, el libro-obra y el lector-público, Escarpit propone estudiar tres fenómenos elementales para su método: la producción, la distribución y el consumo, si bien no debe confundirse el estudio de este último fenómeno con los de la recepción y del gusto literario. En sociología empírica de la literatura, el estudio de la comunicación literaria es el estudio de su difusión (cf. Gastón, 1974: 154).

La valoración de este proyecto sociológico ha sido desigual, pues ésta se reparte entre quienes le reconocen su mérito para lo que supone el estudio desacralizado de las condiciones de existencia del hecho literario y de la literatura de masas y, por otra parte, quienes critican sus procedimientos mecánico-estadísticos por cuanto suponen ignorar que no hay conocimiento que no sea crítico en virtud del discernimiento que le es inherente entre verdadero y falso, como es el caso de Adorno y de otros miembros de la Escuela de Frankfurt. Adorno plantea además la necesidad de explicar los aspectos cuantitativos por los estético-cualitativos y, muy especialmente, la necesidad de ser críticos.

En dirección similar se mueve Hoggart (1974) al afirmar, en relación con los estudios sociológico-culturales y en expresivas palabras de Coleridge, que «el hombre debe ser pesado, no contado». Hoggart habla del método de lectura cultural teniendo en cuenta el referido Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, centro que, interesado en el estudio del arte de masas por ser más complejo de lo que parece y ricamente expresivo, trata de adaptar la crítica literaria a la «lectura» de esos fenómenos masivos de la cultura contemporánea, sin ignorar las relaciones de la obra con la sociedad y formulando preguntas en función de estas relaciones y no sólo en función de la obra misma, lo cual introduce notables diferencias respecto del método ya considerado. El citado Centro trabaja más empírica que empiristamente, pues parte del principio de que han de leerse las obras literarias en y por sí mismas a fin de aprender lo que dicen de la sociedad: la primera tarea es perfeccionar el conocimiento literario cultural *mismo* sobre obras literarias como preparación para aprender a expresar los significados culturales (*reading for tone* y *reading for value*), teniendo presente lo estético, psicológico y cultural (Hoggart, 1974: 193); luego, se eligen descriptivamente los «incidentes críticos» para encontrar qué género de valores está en la obra (*ibid.*: 194); esto es, se trata de comprender la relación del objeto con los valores.

2. *Marxismo, sociología y recepción literaria*

Ha quedado señalado a propósito de la sociología empírica de la literatura que no debe confundirse el tipo de estudio que se ocupa del consumo y del público, según propone dicha metodología, con otros tratamientos de la recepción y del gusto literario (cf. *Libros sobre Literatura*

y *Sociedad*, 1983: 43-53; Albuquerque-Garrido Gallardo, 1991: 62-63). En sociología empírica, razonaba Escarpit, el estudio de la comunicación literaria es fundamentalmente el estudio de su difusión. Estivals (1970: 165-201), por ejemplo, traza una teoría bibliográfica en la cual el estudio estadístico del consumo alcanza un notable protagonismo a la hora de explicar la producción intelectual. A este respecto, los estudios de Ricardo Senabre sobre literatura y destinatario o público (1971 y 1986), por su parte, difícilmente alcanzarían justificación en el marco de esa metodología citada, no sólo por utilizar datos e informaciones particulares más que estadísticos, aunque considere que éstos serían interesantes de allegar (Senabre, 1971: 28), sino muy particularmente por la orientación estética de la idea directriz que los preside: explicar el hecho de que una obra pueda ser como es porque su autor, deliberada o inconscientemente, ha tenido en cuenta el carácter, los gustos o las apetencias de sus posibles receptores, lo cual supone ante todo una indagación literaria, eso sí, infrecuente, cuya necesidad ha sido justificada por críticos no afines a la sociología de la literatura, tales como Jakobson o Vodichka (Senabre, 1986: 14-15). En definitiva, lo que persigue Senabre es el estudio de un problema particular que no sólo «no invalida el carácter artístico de la obra literaria sino que, por el contrario, puede ayudar a poner de relieve, precisamente, su nivel estético» (Senabre, 1971: 20), aspecto que lo separa, dice, de enfoques sociológicos que incurren en una hipervaloración de las circunstancias externas a la obra y se alejan de ésta como elemento estético (Senabre, *ibid.*).

Otros teóricos, sin despreciar la investigación empírica, amplían el horizonte de su preocupación sociológica por el público literario. Es el caso de Mury (1970: 203-218), quien valora positivamente el estudio de los aspectos cuantificables en este sentido por permitir eliminar prejuicios e impresiones vagas (*ibid.*: 208) y ser imprescindibles para ulteriores exploraciones sociológicas cualitativas del público literario, en las que pueden emplearse hipótesis teóricas como la lukacsiana-goldmanniana de conciencia posible (*ibid.*: 215). Noël Salomon (1974: 15-39), por su parte, considera insuficiente el estudio del mercado del libro, y por ello piensa que la sociología de la literatura debe ocuparse de la recepción ideológica y afectiva de la obra, entrando así en contacto con la historia de las mentalidades. El sociólogo Pierre Bourdieu (1979, 1980, 1992), por su parte, realiza interesantes aportaciones al estudio de las condiciones sociales de la producción y la recepción literarias, sin despreciar tampoco por ello la aproximación empírica, eje de su metodología (Villanueva, 1993: 5), lo que explica su concepción de la literatura como «institución» «fruto de la estructura de un determinado "campo" [...] capaz de inducir el reconocimiento del "aura" correspondiente por la sociedad» (Villanueva, *ibid.*) y su rechazo de todo esencialismo e inmanentismo lingüístico. En concreto, sus reflexiones sobre el mercado de los bienes simbólicos y sobre lo que dio en llamar *le champ artistique* (Bourdieu, 1980) han sido las de mayor eco, pues apoyan la hipótesis «de un desligamiento del objeto cultural con respecto a las variaciones de la infraes-

estructura» (Cros, 1986: 37). Así pues, el «campo literario» en nuestro caso viene a ser un campo esencialmente autónomo nutrido por los escritores que tienden a no conocer más reglas que las de su propia tradición y a liberar su producción de toda servidumbre externa, económica, política, etc. Pero los objetos culturales no poseen sólo un valor simbólico sino también mercantil, lo que explica la existencia de un campo de producción restringida, no sometido a las leyes del mercado, y un campo de producción masiva, éste sí sometido a criterios mercantiles, que encierran un valor literario inversamente proporcional.

Planteada, pues, la necesidad teórica del estudio de la recepción y del gusto literarios en un sentido más complejo que el puramente estadístico-cuantitativo, se encuentra en desarrollo una sociología de la lectura que tiene en Jurt (1980), Leenhardt (1988) y Józsa (1982, en colaboración con Leenhardt) notables cultivadores. Estos últimos, por ejemplo, orientan sus estudios de la lectura indagando, a partir de encuestas, los rasgos y funciones de determinados sistemas ideológicos. Por otra parte, queda abierta la posibilidad del estudio sociológico de la recepción no puramente externo al ocuparse de la dimensión estética y social de la obra, con la sociocrítica, tal como veremos. Además, no conviene olvidar que esta específica corriente de estudio cuenta con precedentes teóricos de base materialista dialéctica, así los trabajos de Schüking y Galvano della Volpe (1971). Sin embargo, aunque mantengan cierta filiación marxista contradictoria y resulten caladas por una radical preocupación social (Domínguez Caparrós, 1989: 604), las reflexiones de Jean-Paul Sartre (1948) sobre literatura, escritor y público no pueden ser encuadradas entre estos precedentes. Su *¿Qué es la literatura?*, que se desdobra a su vez en tres nuevas y fundamentales preguntas —¿Qué es escribir?, ¿Por qué escribir? y ¿Para quién escribir?—, es toda una indagación acerca del compromiso existencialista, de la acción lectora y del público históricamente considerado.

La sociología del gusto y del público literarios tuvo una temprana e importante aportación en un breve y clarificador texto del alemán Levin L. Schüking (1931), escrito que ha dejado notar su influencia en tendencias como la denominada estética de la recepción (cf. Acosta, 1989: *passim*), aun partiendo de distintos presupuestos. Pues bien, en la base de esta teoría sociológica late la convicción de que

el arte no posee un valor absoluto, sino que su aceptación depende del carácter de quienes lo aceptan, y ya que la imposición de un gusto determinado depende de poderes sociológicos no siempre puramente espirituales, el único criterio para valorar un arte que ha logrado imponerse es la duración de su efecto (Schüking, 1931: 128).

Parece quedar claro que Schüking vincula el conocimiento del arte al análisis de procesos sociales y que considera necesario, puesto que sólo se ha venido estudiando la obra y el autor, tener en cuenta el cómo y el porqué del gusto del público en sus conexiones histórico-sociológicas, sin que por ello el texto resulte despreciado. Aparte de esta pequeña aporte-

tación en lo que se refiere a un cambio de perspectiva respecto del fenómeno literario, cabe valorar, además de los análisis que Schüking efectúa de algunas instituciones y de su influencia en el gusto literario —los análisis responden, más que a una actitud empirista, al presupuesto materialista de análisis concreto de la realidad concreta—, su esclarecedora crítica de nociones tardorrománticas como la de «espíritu de la época». Este crítico rechaza la existencia de un horizonte cultural único. Son, por el contrario, varios los «espíritus de la época», razona (1931: 20), al provenir de la existencia de grupos sociales diferentes, lo cual no impide que, en un determinado momento y por una serie de factores materiales, uno de ellos se erija en dominante. Schüking tiene conciencia de esta dominación y considera necesario fortalecer la actitud crítica:

Si, como dejamos sentado, un nuevo gusto, que ha surgido en cualquier parte, no representa en modo alguno el «espíritu de la época», sino sólo el espíritu de un determinado grupo, que puede no tener nada de portavoz de la época, habría que examinar de cerca a *este grupo mismo* antes de ceder a sus exigencias (Schüking, 1931: 129).

Curiosamente, el gusto que critica Schüking es el mismo que caracteriza a la estética de la recepción, según razona Sultana Wahnón (1991: 150): critica la tendencia dominante en su momento al valorar el arte según «la divergencia total del gusto acostumbrado», lo que coincide con esa «distancia estética» respecto del horizonte de expectativas en que, para Jauss, consiste el valor de todo arte.

Por otro lado, una vez citada la llamada estética de la recepción (cf. Jauss, 1967; 1970; 1977; Mayoral, 1987, entre otros), no conviene olvidar el hecho de que esta corriente ha sido considerada de maneras bien distintas con respecto a la sociología de la literatura: de una parte, se ha señalado la conveniencia de que la misma incluya la sociología del conocimiento en su campo de investigación, cosa que puede resultar prometedora para la misma sociología de la literatura, puesto que ésta no tiene claros sus propios fundamentos y límites (Fokkema-Ibsch, 1981: 210-215); de otra parte y en sentido bien contrario, se ha considerado la misma un desarrollo teórico de cierta sociología de la literatura que, a pesar de ampararse bajo una nueva denominación, no deja de ser una sociología, parte de una sociología de la comunicación literaria (Reis, 1981: 83-90), aunque la mueva el deseo superador de estudiar las obras literarias sin desatender los textos, ni su carácter estético ni su dimensión social considerada desde la perspectiva de su recepción lectora. Finalmente, el caso de Zima (1985: 201-213), considera a la estética de la recepción como una corriente no objetiva e innecesaria desde una perspectiva sociológica, pues sitúa el arte por encima de los conflictos sociales, ideológicos y económicos. La sociología de la lectura representa en consecuencia una alternativa a la misma.

Estas afirmaciones necesitan, qué duda cabe, algunas matizaciones metateóricas tras indagar en los supuestos paradigmáticos en que se

asienta la estética de la recepción, las deudas teóricas con la hermenéutica, la sociología de Mannheim y el formalismo eslavo, etc., y el lugar que ocupa en el seno de una poética *literaria*. De todos modos, no puede negarse de principio una cierta fecundación sociológica de dicha corriente de estudio literario. Así, el sobresaliente papel teórico que juega la categoría de lector en ella y, en lo que nos interesa especialmente ahora, la concepción que mantiene del hecho literario como fenómeno histórico-social obligan a plantear las posibles relaciones que pueda mantener con la sociología de la literatura, puesto que considera las obras literarias en la dimensión social que supone su recepción. Esto conduce a plantearse la investigación de aspectos empíricos relacionados con la circulación del libro, así como «centro de su interés es también la *función social* que pueda ejercer la literatura, especialmente en el ámbito en que se desarrolla la actuación del lector, y en el que se incluyen las experiencias que con la lectura ha incorporado a su visión del mundo y de la existencia» (Acosta, 1989: 21). Así justifica Acosta (*ibid.*) su aproximación a la sociología de la literatura en tanto que «antecedente» de la teoría de la recepción al defender la especificidad teórica de este tipo de estudios (*ibid.*: 30). A partir de aquí, se comprende que ponga en lugar destacado la sociología de Escarpit por el hecho de haberse ocupado del estudio del acceso del público a la obra y de la influencia que ésta ejerce sobre aquél, lo que resulta positivo para la estética de la recepción (*ibid.*: 33).

En lo que se refiere a las influencias de la sociología materialista, las aportaciones más sobresalientes para la estética de la recepción provienen, como resulta lógico, del estudio del autor y de la obra literaria en cuanto fenómenos sociológicos que repercuten finalmente sobre el lector (Acosta, *ibid.*: 35-36). De Benjamin, destaca el carácter renovador que presenta su tratamiento del *pensamiento histórico*: concepto de tiempo presente y de la realidad presente que le permite llenar el tiempo de la historia con el tiempo actual. De Lukács, el efecto cognoscitivo de la obra sobre el lector, aunque se trate de un lector contemplativo. De Kosik, su concepto de la obra como realidad presente y su consideración del lector como elemento vivificador de la misma.

3. *Marxismo y semiótica (1): reflexiones para una teoría crítico-literaria sociológica*

Cerraba Peter Demetz su ya lejano capítulo sobre «Crítica marxista: pasado y presente» (1968: 303-312) subrayando el proceso iniciado por la crítica sociológica de emancipación del siglo XIX, contraponiendo nombres como los de Mehring y Adorno y señalando sobre todo la variación que se observaba en lo que era el foco de atención de esta crítica: «en el último siglo se hablaba de fundamento (o base) y superestructura, de causa y efecto; en las últimas décadas han brotado interpretaciones que intentan situar la economía y el mundo de la literatura en una relación complicada y vaga. La educación sociológica del autor y sus opiniones políticas son ignoradas y los críticos concentran su atención sobre cues-

ciones de la estructura interna de la obra de arte, en las implicaciones sociales de su forma o en el desarrollo de géneros en la corriente del histórico» (Demetz, 312). En efecto, supo percatarse del larvado proceso teórico que habría de llevar a determinados teóricos marxistas a un intento de superación del mecanicismo sociologista, del contenidismo, etc., al ampliar el dominio teórico de su atención, algo en lo que también habría de insistir Bozal (1972: 26; cf. 1970). Por otra parte, y en sentido inverso, han sido numerosas las teorías de base lingüístico-semiológica que han visto la necesidad de redefinir su objeto de conocimiento en un intento de superación del inmanentismo formalista. Comenzaba a superarse la situación que había llevado a las teorías sociológicas y marxistas a poner énfasis en el aspecto social y cognoscitivo de la literatura y a las de base lingüístico-semiológica a hacer hincapié en el carácter verbal de la misma (Wahnón, 1991: 145). Esto explica, además del amplio reconocimiento por parte de las redescubiertas teorías bajtinianas, que las citadas perspectivas teóricas comenzaran, en el caso de la lingüístico-semiológica, a romper la clausura del signo, a redefinir el concepto de literariedad y, como expone Wahnón (*ibid.*), a considerar el elemento cognoscitivo del lenguaje literario, etc.; asimismo justifica que las perspectivas marxistas empezaran a reparar en el componente lingüístico-semiótico del conocimiento literario (*ibid.*). Se comienzan a dar las condiciones para el establecimiento de un diálogo teórico, sin que éste suponga acuerdo por lo que respecta al tipo de saber literario integrador. Así, por ejemplo, Eagleton (1983: 236) critica las actitudes teóricas pluralistas que tienden al consenso por cuanto «la solución de ciertos conflictos se halla únicamente en un lado». De todos modos, para nuestro propósito propedéutico, resultan esclarecedoras las siguientes palabras de Garrido Gallardo (1982: 88; cf. también Gutiérrez Girardot, 1968; Pozuelo Yvancos, 1988: 63-64; Mainer, 1988: 87-90, entre otros autores del ámbito hispánico): «vengo afirmando que la investigación sociológica del hecho literario no es un acceso extrínseco, sino la única que puede dar cuenta de la literaturización de discursos cuyas reglas de microtexto (opacidad) o macrotexto (por ejemplo, las reglas de un relato son las de todo relato) son comunes para EVS (Estructuras Verbo Simbólicas), textos y no textos».

Tras la exposición de estas selectas afirmaciones, estaremos en condiciones de comprender, como decíamos, la renovada vida de las teorías del círculo de Bajtín, el desarrollo de una semiótica materialista con diferentes frentes teóricos que van desde la llamada semiótica de la cultura y la semiótica social a la sociocrítica, sin olvidar la teoría empírica de la literatura, etc.

En la nómina de teóricos que, según Morawski (1974: 325-326), nutre la corriente semiótico-sociológica, figura el nombre de Galvano della Volpe por ser uno de los pocos autores marxistas de la Europa Occidental que con sus trabajos, y en particular con *Crítica del gusto* (1960), apuntaba ya hacia esta tendencia. En efecto, no puede perderse de vista esta aportación, especialmente polémica y significativa dentro y fuera de la estética marxista de aquellos años, aunque a la postre resultara menos

sólida que la de otros teóricos eslavos, y esto a pesar de haberse distinguido por su consideración marxista de la lingüisticidad de la literatura (cf. Bozal, 1970: 283-290, 1972: 26-28; Ambrogio, 1975: 171-194) y de tener ciertas limitaciones que, en el caso de Sánchez Vázquez (1970: I, 41-42), se refieren fundamentalmente, según su lógica estético-marxista, a la subestimación de la naturaleza ideológica del arte en beneficio de la estimación de la técnica expresiva.

El teórico italiano, desde esta perspectiva básica señalada, critica las estéticas metafísicas y la hegeliana, así como numerosas ideologías literarias, formalistas y sociológicas (Volpe, 1967), orientando sus reflexiones hacia la indagación de aspectos técnicos de la literatura, lo que se concreta en buena medida en su libro citado. Para Galvano della Volpe (1960: 120-126), el arte es un discurso polisémico que se distingue del discurso unívoco de la ciencia no por ser pensamiento en imágenes o por su especificidad cognoscitiva, sino por ser un lenguaje específico en el sentido siguiente: genérico y casual, como el lenguaje vulgar, pero, además, expresivo y organizado hasta el punto de servir de *con-texto* a sus propios elementos, mediante lo cual se explica su autonomía semántica y en consecuencia su plural significación. El lenguaje científico en cambio no es casual, su expresividad se encuentra condicionada por *innumerables con-textos*, aspecto que está en la raíz de su universalidad. Estas diferencias son, en cualquier caso, semánticas y no impiden su unidad por cuanto

la *verdad* consta no sólo de *géneros unívocos*, o filosóficos y científicos, sino también de *géneros polisentidos* o polisemos, que son los poéticos, y unos y otros *transcienden* por vía semántico-formal (no abstractamente formal) y *verifican los géneros equívocos* o casuales o vulgares del campo omnitextual (Volpe, *ibid.*).

Por otra parte, a la hora de explicar las relaciones que puedan existir entre los lenguajes artísticos y la sociedad, Della Volpe plantea el problema teniendo en cuenta el elemento semántico y técnico y la diversidad de medios semánticos y signos de cada arte. En estos criterios gnosológico-estéticos generales puede asentarse una estética de los medios expresivos o semánticos y por tanto una teoría de la literatura marxista (Ambrogio, 1975: 175).

El acercamiento entre las perspectivas sociológico-marxistas y semióticas (cf. Yllera, 1992: 45-46) va a dar lugar a un fecundo cruce de conceptos y métodos capaz de producir varias teorías, lógicamente emparentadas, que reciben diferentes denominaciones, en buena medida intercambiables: semiótica marxista, sociosemiótica, semiótica social, sociocrítica, poética social y sociológica, etc... Estas dos vertientes materialistas de investigación sobre la realidad social y la realidad signica, dinámicamente entendidas, han terminado por confluír en un espacio de discusión teórico crítica (cf. Chicharro, 1987: 16). Pero, es más, hay quienes piensan que el marxismo es hoy la semiótica, más exactamente una fuerte corriente semiótica. Así lo ha razonado Ponzio al afirmar que la relación entre semiótica y marxismo va en el sentido del estudio de los signos,

estudio que representa no una «extensión» del campo de investigación marxista, sino el momento constitutivo de un estudio que no puede prescindir de la perspectiva histórico-materialista. Por ello, las transformaciones teóricas, en tanto que el marxismo es un sistema abierto por ser científico, pueden llevar al marxismo a dejar de existir como sistema teórico-ideológico particular, perdiendo incluso su nombre (Ponzio, 1979: 3-4; cf. 1981).

Se está desarrollando, pues, en el sentido expuesto, un espacio teórico en donde vienen a confluír finalmente diferentes corrientes. Este espacio se ha convertido en el aliado más seguro de la interdisciplinarietà (Jara, 1985: 9), no sólo por ser el producto de un movimiento científico, sino por expresar —y cita a Lotman— las características estructurales del código cultural de nuestra época. Se trata de un marco teórico general de discusión, de base semiótica, y, como dice Jara (*ibid.*: 33), de crítica de la cultura, al constituir éste una disciplina que no puede identificarse simplemente con el modelo lingüístico establecido desde el *Curso de lingüística general* de Saussure (Jara, *ibid.*: 24; cf. Voloshinov, 1930, *infra*), como es obvio. Se ha acabado el tiempo teórico, al menos su tiempo dominante, del intento estructuralista de «repensar todo nuevamente en función de la lingüística», obsesión de la vida intelectual del siglo XX, tal como dice Eagleton (1988: 121) en palabras de Jameson. Esto explica las discusiones metateóricas sobre el objeto de los estudios literarios, así como el desarrollo de la pragmática, la ruptura del inmanentismo, la llamada crisis de la literariedad y el reconocimiento de la pertinencia de la investigación sociológica como investigación más que extraliteraria o contextual (cf. Pozuelo Yvancos, 1988: 62-65), tal como he dejado dicho.

De igual modo a como desde posiciones marxistas se ha girado en esta dirección, hay quienes desde la lingüística han operado una evolución análoga. Es el caso de Roger Fowler (1981), que, estando en favor de la semiótica (*ibid.*: 61-63), sostiene que la literatura es un tipo de discurso, una actividad del lenguaje dentro de una estructura social como otras formas de discurso. Piensa asimismo que, si bien el análisis lingüístico del discurso literario pretende especificar las pautas formales de los textos con un grado de precisión imposible en la crítica convencional, este análisis no puede ignorar sin embargo que dichas pautas no han de ser consideradas fuera de la sociedad. Así pues, al conceptualizar la literatura como discurso social, está poniendo énfasis en sus dimensiones interpersonales e institucionales, primando el análisis de la estructura textual en las partes que reflejan e influyen en las relaciones dentro de la sociedad. Para ello, propone Fowler (1981: 9-10) utilizar tanto el análisis lingüístico —eclecticamente considerado, en su caso— como una teoría materialista de las relaciones y prácticas sociales —en términos generales, althusseriana—, sin olvidar una teoría sociolingüística, puesto que las variedades del lenguaje en los textos, dice, reflejan su situación en la cultura, así como versiones del mundo e interpretaciones de la realidad. Aquí sustenta su crítica lingüística (*ibid.*: 27), que en su proyecto es análisis lingüístico y social de un uso del lenguaje, lo que justifica la

pertinencia de la radical perspectiva lingüística, cuya denominación él prefiere, por ser menos equívoca, a crítica estilística, que, no se olvide, es un amplísimo frente teórico-crítico que se distribuye entre corrientes estilístico-lingüísticas, estilístico-literarias e incluso socioestilísticas. De estas últimas, en concreto, deben tenerse presentes los influyentes trabajos de Erich Auerbach (1942), valorados muy justamente por Leenhardt en el sentido de que muestran «cómo las transformaciones de la realidad social y las de las maneras de pensar y sentir a las que aquéllas sirven de vehículo repercuten no sólo en el contenido de las obras literarias, sino también en su estructura formal, en su estilo y hasta en su estructura sintáctica» (Leenhardt, 1971: 57). Cabe considerar incluso los razonamientos de Leo Spitzer (1948), cuando abre la posibilidad de ampliar la crítica sicoestilística, centrada en un espíritu y estilo individuales, a una socioestilística que estaría basada en el espíritu y estilo colectivos, si bien éstos serían resultado de la adición de señeros espíritus y obras individuales, lo que proporcionaría el conocimiento de una nación.

Después de las consideraciones expuestas sobre las reflexiones bajtinianas, al plantear el problema del lugar de las teorías sociológicas y marxistas en el seno de los estudios literarios y/o estéticos (cf. I. 2) y al considerarlas en sus orígenes en relación con el pensamiento marxista soviético (cf. II. 2), no mucho más ha de insistirse en la importancia de tales proposiciones teóricas de Bajtín (1963, 1965, 1975, 1979) a la hora de construir una crítica sociológica, de base materialista y dialéctica, a pesar de la «desocialización» a que han sido sometidas por parte de ciertas teorías del horizonte posestructuralista (cf. Zavala, 1991: 99 ss.). En efecto, tales coherentes reflexiones, pese a ser adjetivadas de sociológicas, adjetivación que mantengo por su mayor valor deíctico, apuntan más allá de las sociologías dialécticas de la producción —Zavala (*ibid.*: 104, n. 3) adjetiva esta teoría de «social», con objeto de distinguirla de una sociología literaria empírica— y aportan una sólida base sobre la que seguir construyendo en este sentido.

Son interesantes y esclarecedoras las reflexiones bajtinianas sobre el lenguaje y la ideología, sobre los signos como medios materiales de la ideología, medios no neutrales, contradictorios, espacios de lucha ideológica y de producción dialógica. En coherencia con estas concepciones, se comprende el rechazo que efectúa Bajtín de una estética basada en la lingüística, disciplina necesaria sólo auxiliariamente, pues conduce a la sobrevaloración del aspecto material de la creación artística e implica un entendimiento de la forma artística consecuencia de una negativa actitud empírica. Estos razonamientos justifican que Bajtín considere que esta concepción forma parte de la *estética material*, inaceptable corriente, en sus aspectos globales, que persigue su autonomía frente a la filosofía sistemática, resultando sólo útil para el estudio de la técnica de la creación artística (cf. García Berrio, 1984: 373) e inútil, consecuentemente, para el estudio de la creación artística en su conjunto, con su especificidad y significación estética.

Pues bien, el círculo de Bajtín reflexionó tan abundante como sugerentemente sobre lingüística y cuestiones lingüísticas en *Marksizm i filosofoi ja jazyka* (Voloshinov, 1930) y en los «apuntes» de «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas (ensayo de análisis filosófico)» (Bajtín, 1979: 294-320). En dichos «apuntes» se encuentran frecuentemente reflexiones que, a propósito de la lingüística en general, no presentan contradicción con aquellas ideas que le indujeron a rechazar con rotundidad la pertinencia de la poética lingüística en tanto que estética de la creación verbal. Afirma a este respecto lo siguiente (1979: 310):

La lengua, la palabra, son casi todo en la vida humana. Pero no hay que pensar que esta realidad que lo abarca todo y que tiene tantas facetas tan sólo pueda ser objeto de una ciencia que es la lingüística, y que pueda ser comprendida únicamente a través de la metodología de la lingüística. El objeto de la lingüística es tan sólo el material, los recursos de la comunicación discursiva en sí, no los enunciados mismos, no las relaciones dialógicas entre ellos, no los géneros discursivos.

A partir de aquí, Bajtín ha puesto en circulación una reflexión sobre el sujeto, el lenguaje y la literatura, pilares básicos de su teoría crítica sociológica. Es más, ha ofrecido algunos instrumentos metodológicos, con los que él ha operado sobre objetos literarios particulares como la obra de Rabelais (Bajtín, 1965) o la de Dostoievski (Bajtín, 1963; 1979: 191-200), sumamente dinámicos, interesantes e iluminadores que nutren su poética: carnavalización y dialogismo. Ambos resultan fundamentales, amén de articulados entre sí.

En relación con el concepto de carnavalización, recordemos que el carnaval, con sus orígenes populares colectivos, es efecto de una percepción liberadora de la realidad que permite invertir valores y relaciones jerárquicas o de poder. Esta antigua práctica social ha posibilitado unas formas literarias, la literatura carnavalizada. Pues bien, para Bajtín no sólo es una categoría literaria que se refiere a un tipo de literatura, a una forma genérica literaria, sino que también se trata de un principio explicativo de la literatura, esto es, un instrumento teórico en cuanto que supone «una forma elástica de visión artística, una suerte de principio estético que permite descubrir lo nuevo y lo desconocido hasta el momento presente» (Bajtín, 1963: 235).

El estudio de la literatura carnavalizada resulta, pues, importante por lo que supone de rechazo de la realidad concebida monológicamente, aparte de por servir para el conocimiento de la relación entre cultura popular y estilo artístico. Téngase en cuenta, además de la relación establecida, la importancia teórica que Bajtín ha otorgado a la necesidad de considerar las prácticas artísticas en relación con el conjunto de prácticas de cultura, lo cual le condujo a señalar en su crítica de los formalistas rusos (Bajtín, 1975: 13-75) que el error de base de la crítica formal no consistía (sólo) en caer en brazos de una metafísica del arte, sino en crear una ciencia sin tener en cuenta el «conocimiento y la definición sistemá-

tica de la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana» (Bajtín, 1975: 15).

Por ello, sin una concepción sistemática de lo estético que ofrezca una definición de su relación con otros dominios en la unidad de la cultura humana, no es posible diferenciar el objeto de estudio crítico-literario. Propugna, pues, Bajtín la indagación de lo estético literario como un tipo más de práctica cultural, y por tanto histórica, que ha de ser delimitado dialécticamente no en sí mismo sino en relación con otras prácticas culturales de cierto hibridismo e incluso ambigüedad estéticos. Esto da razón de sus estudios sobre la cultura popular (Bajtín, 1965; 1975: 487-499) y su consecuente crítica de los formalistas en alguno de sus textos últimos (1979: 347-348):

En la afición especificadora se menospreciaron los problemas de relación y dependencia mutua entre diversas zonas de la cultura, se olvidó que las fronteras entre estas zonas no son absolutas [...] no se tomó en cuenta el hecho de que la vida más intensa y productiva de la cultura se da sobre los límites entre diversas zonas suyas, y no donde y cuando estas zonas se encierran en su especificidad.

El autor ruso propone también tener en cuenta en este proceso de conocimiento los elementos actuantes de la tradición cultural y estética —la cuestión de las «formas arquitectónicas», por ejemplo—, así como la importancia pragmática de autor y receptor.

Por lo que respecta a su concepto de dialogismo (cf. Todorov, 1981; Vicente, 1983; Huerta Calvo, 1987; Sánchez-Mesa Martínez, 1990; Grande Rosales, 1994, entre otros), establece la relación entre «voces» individuales o colectivas concerniente a la interacción entre los sujetos parlantes y los cambios de sujetos discursivos, cosa que supone una articulación incorporadora de las voces del pasado, la cultura y la comunidad, lo cual revela en definitiva la orientación social del enunciado, opuesta a la voz monológica y monoestilística, es decir, a lo que sería una práctica de lenguaje autoritario (Zavala, 1991: 49-50). Bajtín, pues, aplica este concepto dinámico en sus análisis particulares elucidando el principio de estructuración discursiva y voces del discurso, sin olvidar que

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proveniente de ninguna otra parte (Bajtín, 1975: 94).

Según García Berrio (1989: 161), la teoría de Bajtín sobre la «polifonía» social perceptible en la novela constituye «una de las más profundas y matizadas formulaciones del sociologismo literario». Así es, en efecto, pues no se puede perder de vista la vinculación estrecha del pen-

samiento bajtiniano, frente a otras recepciones y usos del mismo, a lo que es una lectura social de los textos, basada en su radical historicidad. Esto justifica, según Zavala (1991: 15), la asimilación del autor al neomarxismo actual y su vinculación con la «sociocrítica», neologismo creado por Duchet (1979) para «definir un método de análisis que estudia los textos culturales desde una perspectiva social e ideológica que se preocupa por la producción y productividad de los discursos sociales. Es decir, una forma de crítica textual, una semiótica de la producción literaria» (Zavala, *ibid.*).

Debemos considerar aquí otra teoría, la llamada semiótica de la cultura, fecundadora también de la sociocrítica. Esta teoría, producida por Lotman (1970, 1979) y la Escuela de Tartu (cf. Cáceres, ed., 1993), alcanza interés para el actual propósito en virtud de haber redefinido el protagonismo lingüístico de los hechos literarios, conceptuados como lenguajes secundarios que se organizan relacionando el sistema de la gramática y el de otra estructura en la que confluyen varios sistemas culturales. También, importa por la distinción otorgada al carácter comunicativo de los textos literarios en un sentido superador de los planteamientos formalistas; y por plantear que la literatura no puede ser definida mediante las estructuras verbales, aunque éstas existan objetivamente, sino por el hecho social que supone la producción de sentido, la comunicación artística, que asigna valor a un complejo de estructuras semiotizadas dependiendo de unas condiciones socio-culturales, lo que sitúa de lleno al arte como práctica social (Talens, 1978: 34; cf. Mignolo, 1978, 1986).

4. *Marxismo y semiótica (2): teorías sociocríticas de la literatura*

Existe un grupo de teóricos, en buena medida vinculado al Institut International de Sociocritique, con sede en Montpellier, dedicado al estudio de la relación de los procesos discursivos y sociales. Haber elegido el ancho término de sociocrítica para una teoría de base marxista y semiótica, que concibe la forma como portadora de significación social al ser producto de una escritura que pone en funcionamiento unos textos semióticos en donde se proyectan relaciones objetivas con el mundo no perceptibles en la inmediatez de lo vivido, se debe, aparte del subrayar lo social, a la necesidad de evitar confusiones con la tradicional sociología de la literatura, dado que en este caso se trata de una teoría fundada en la definición previa de objeto de estudio (Cros, 1986: 21). Por esta razón, a pesar de que ese término pueda utilizarse para amparar a otras teorías sociológicas de lo literario (cf. García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 108-115), resulta conveniente reservarlo para nombrar a las teorías que pretenden ser, en efecto, teorías críticas de la literatura y de la sociedad, esto es, teorías del texto literario, tal como lo entienden Cros y Zima. Este último elabora una teoría sociocrítica que aspira a ser una sociología del *texto* literario cuyo objeto no es otro que determinar y valorar críticamente la manera en que se articulan los problemas sociales e intereses de grupo en los planos semántico, sintáctico y narrativo, sin perder de vista otros dominios más allá de los literarios (Zima, 1985: 9-10).

Esta corriente cuenta con varias tradiciones de pensamiento marxista próximas, tales son la teoría crítica de los frankfurtianos Adorno, Horkheimer, etc., con respecto a la que se ubica, y la del estructuralismo genético goldmanniano. En el primer caso, Zima (*ibid.*) rechaza los límites conceptuales que impone la terminología kantiana, hegeliana y marxiana de la teoría crítica. En el segundo, Cros valora la teoría de Goldmann por haber representado una modificación radical en el estudio del hecho literario, si bien su aceptación teórica no ha impedido la formulación de algunas matizaciones y reparos teórico-críticos como, por citar algunos de ellos, los efectuados al concepto de *visión del mundo* y al planteamiento de su relación con el texto:

Con esto volvemos al problema planteado por la noción de *visión del mundo* en cuanto estructura mediadora cuya operatividad y validez deben juzgarse con relación a otras mediaciones posibles. Ya hemos visto que tal noción supone que se tengan en cuenta juicios de valor, y va más allá de la cuestión de campo de visibilidad social para abordar la de la objetividad de la visión. Implica, por otra parte, una postura ante el mundo y un punto de vista, lo que tiene el doble inconveniente de conceder demasiado al texto al suponerlo capaz de transcribir una visión global y coherente y reducir su capacidad de transcripción a una sola perspectiva (Cros, 1986: 34-35).

Cros sostiene, por el contrario, la teoría más próxima a Bajtín de la existencia de una serie de puntos de focalización que la escritura construye y desconstruye sin cesar, así como una concepción dinámica por lo que respecta a la producción de sentido del texto verbal de ficción en su concreta existencia social.

Por tanto, aunque haya situado Cros su reflexión en la huella del estructuralismo genético, se ha ido apartando de él progresivamente, privilegiando otros elementos de la textualidad, redefiniendo los problemas de las prácticas discursivas y centrándose más en la literariedad de las obras de ficción (Cros, 1986: 31). Sobre esta base trata de la literatura como sistema modelizante secundario, haciendo suyo tal concepto lotmaniano, y como forma ideológica, en un sentido marxista althusseriano, tratando en concreto el problema de la escritura como espacio de la autonomía, utilizando para ello en parte las tesis de Bourdieu sobre la organización del mercado de los bienes simbólicos en un campo relativamente autónomo, de su determinación; así como de las prácticas y formaciones discursivas, de los procesos y códigos de transformación y de otros funcionamientos textuales, en particular la cuestión del genotexto y fenotexto —términos de Julia Kristeva, quien también trabajó en la encrucijada del marxismo, del psicoanálisis y de la semiótica (1969; 1970)—, aunque los usa en nuevo sentido: para establecer un paralelismo riguroso entre dos estados de la enunciación peculiar de *un* texto, distinguiendo una enunciación no gramaticalizada que está llamada a estructurarse fenotextualmente (Cros, *ibid.*: 119), etc. Además, entiende todo texto literario como producto de una serie de fenómenos de conciencia, entendida ésta bajtinianamente, esto es, como hecho «socioideológico»

que sólo surge y se afirma como realidad en signos, cuya esencia y funcionamiento es social (Cros, *ibid.*: 94). Finalmente, Edmon Cros ha venido realizando numerosos estudios críticos sobre textos hispánicos, en especial de la novela picaresca española, en un coherente viaje teórico-práctico de ida y vuelta, luego recogidos en libro (cf. Cros, 1986: 159-306; 1983; 1990).

La teoría sociocrítica de Zima (1985: 117-185; 1988), orientada hacia una sociología del texto, intenta superar los límites del discurso estético mediante la representación de los diferentes niveles textuales como estructuras lingüísticas y sociales, sobre todo niveles semánticos y sintácticos, con sus relaciones dialécticas, pretendiendo evitar con ello tanto la ilusión referencial característica de la sociología de los contenidos como la ilusión metafísica de ciertas aproximaciones dialécticas de origen hegeliano. Para ello propone servirse de ciertos conceptos semióticos existentes, potenciándolos en sus vertientes sociológicas, y al revés, pues si bien no se ha desarrollado lo que podría llamarse una «sociosemiótica» (Zima, 1985: 120), esto no quiere decir que ciertas teorías semióticas (Greimas, Prieto, Kristeva, Eco) no sirvan al sociólogo para describir las relaciones entre la literatura y la sociedad en un plano discursivo. Para completar la descripción sociológica de los mecanismos textuales, Zima se representa el universo social como un conjunto de *lenguajes colectivos* que los textos literarios absorben y transforman, lo que supone relacionar lo literario y lo social lingüísticamente. Por esta razón, expone que el punto de partida de una sociocrítica es saber cómo reacciona el texto literario ante los problemas sociales e históricos en el lenguaje, lo que él ensaya críticamente a propósito de textos de, entre otros, Camus (cf. Dubois, 1987: 293). En conclusión, la sociología del texto propuesta por Zima se orienta al proceso que pone en relación las condiciones de producción y el texto mismo con las condiciones de recepción, así como persigue comprender el texto y los metatextos de los lectores en tanto estructuras discursivas en diálogo articulando posiciones e intereses de grupos particulares.

Con estas proposiciones teóricas y prácticas críticas, parece ocioso señalarlo, se ha avanzado firmemente en la superación de las explicaciones mecanicistas de la literatura por el reflejo.

5. *Marxismo, sociología y semiótica según la teoría empírica de la literatura*

La teoría empírica de la literatura (Schmidt, 1980), en cuanto teoría (no participativa) global de la comunicación literaria, cuyo objeto no es otro que el estudio abstracto-formal (para su aplicabilidad) de la producción, mediación y recepción literarias, así como del «procesamiento» (cognitivo) de la literatura, no sólo mantiene ciertas relaciones con las teorías sociológicas, empíricas y dialécticas, y el pensamiento marxista, sino que, al sustentarse en una perspectiva materialista de investigación y al no limitarse al dominio de las «obras literarias», tal como son entendidas común-

mente, ni mucho menos a la literalidad, se ofrece hoy como una teoría compleja que no considera aisladamente los hechos literarios. Por ello no separa sus facetas lingüístico-comunicativas de las sociales ni éstas de las estéticas. La teoría en cuestión parte de los siguientes supuestos (*ibid.*: 20-21): la existencia de un ámbito de acciones comunicativas que llamamos literatura; dicho ámbito puede ser descrito como un sistema social de acciones que posee una estructura, presenta una diferenciación exterior-interior, es aceptado por la sociedad y desempeña funciones que ningún otro sistema social de acciones asume; la estructura del sistema literatura está definida por cuatro papeles de actuación elementales —producción, mediación, recepción y transformación de comunicados literarios—, así como por las relaciones existentes entre ellos; dos convenciones son las que permiten la diferenciación exterior-interior del sistema literatura: la convención estética y la de polivalencia, convenciones cuya interpretación en la correspondiente situación socio-cultural por los participantes en la acción determina qué objetos deben ser valorados y tratados como objetos literarios (en consecuencia, el concepto de literariedad sólo es definido histórico-pragmáticamente); la aceptación del sistema literatura por parte de la sociedad se manifiesta en la institucionalización de las relaciones con los comunicados literarios (por ejemplo, en la educación); y las funciones del sistema literatura atañen al mismo tiempo a los ámbitos cognitivo-reflexivo, moral-social y hedonista-individual de la actuación y de la vivencia.

Esta compleja teoría, que se inserta en la tradición alemana de la *Literaturwissenschaft* (Pozuelo Yvancos, 1988: 102), que se apoya modélicamente en la filosofía de la ciencia, en lo cual se diferencia de otras teorías del texto literario de base semiótica (Mignolo, 1986), y que a su vez se basa en la pragmática como parte de la semiótica que trata de las relaciones entre los signos y sus usuarios, está creando las condiciones de explicación científica de

lo que la gente ha hecho y sigue haciendo efectivamente cuando se relaciona con las obras literarias; por qué ha surgido la literatura en nuestra sociedad; cómo se ha desarrollado aquella y qué función social ha desempeñado en el pasado y desempeña en el presente (Schmidt, 1980: 19).

Esto es, pretende dar cuenta de todo un programa de investigación que ningún sociólogo de la literatura ni teórico marxista dejarían de suscribir, aunque abarcaran una parte de dicho programa o sometieran la totalidad del mismo a una determinada perspectiva. Esto explica también que S. J. Schmidt vea un productivo futuro de colaboración entre una ciencia literaria orientada así y «las investigaciones histórico-sociales y marxistas, dado que aquélla estará en condiciones de explicar sus problemas y resultados en su marco teórico y de integrar sus resultados empíricos dentro de la misma red teórica» (*ibid.*).

Dentro de este futuro cabe el intento de clarificar las relaciones existentes entre la literatura entendida como sistema social y la literatura

entendida como *sistema simbólico* (Schmidt, 1980: 13). Esto es un intento de superación de las investigaciones sociológicas reductoramente empiristas, cuyo método estadístico puede ser usado en cualquier caso para ponerlo a prueba (*ibid.*: 18), y de integración de las provenientes de la sociología del conocimiento, de la teoría del discurso, etc. De todas maneras, la teoría empírica de la literatura tiene tanta conciencia teórica de su especificidad y mayores pretensiones como de la necesidad de cooperación con otras elaboraciones realizadas en el marco de una ciencia empírica de la literatura:

La especificidad de la ETL con relación a las orientaciones dominantes hoy día en el seno de la ciencia literaria (desde la historia social y funcional hasta la teoría literaria marxista o la llamada estética de la recepción) está determinada por el marco teórico científico (paradigma kuhniano), esencialmente diferente que le sirve de base. Esto no impide en absoluto que por parte de esas orientaciones se puedan estudiar problemas análogos (o analogizables), pero ello hace improbable que de esa forma se persigan los mismos valores metateóricos y metodológicos y se empleen sistemas de codificación y modelos científicos comparables [...] De otra forma hay que valorar la relación de la ETL con aquellos trabajos realizados en el marco de una «ciencia empírica de la literatura» [...] como para posibilitar la cooperación e integrar, en cada una de las posiciones, los resultados de investigación de las otras (Schmidt, 1980: 47).

Por otra parte, al ocuparse Schmidt de elaborar la teoría de las acciones comunicativas estéticas (*ibid.*: 172-179) se sirve ejemplarmente de ciertas respuestas dadas desde una base marxista, lo que empleará a la hora de teorizar acerca de la función cognitivo-reflexiva y moral social de este tipo de comunicación.

A pesar de los excesos cientificistas de la teoría empírica de la literatura, ha de reconocérsele el beneficioso efecto que está ejerciendo sobre la interdisciplinariedad, poniendo de manifiesto la necesidad de allegar tanto conocimientos lingüísticos como conocimientos sociales e históricos, lo que permite poner un esperanzado punto y final.

BIBLIOGRAFIA

- Acosta, L. A. (1989), «La sociología de la literatura», en *El lector y la obra (Teoría de la recepción literaria)*, Madrid, Gredos, pp. 29-53.
- Adorno, T. W. (1955), *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (v. e., Barcelona, Ariel, 1962).
- Adorno, T. W. (1958), *Notas de literatura* (v. e., Barcelona, Ariel, 1962).
- Adorno, T. W. (1966), *Dialéctica negativa* (v. e., Madrid, Taurus, 1975).
- Adorno, T. W. (1970), *Teoría estética* (v. e., Madrid, Taurus, 1971).
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1947), *Dialéctica del iluminismo* (v. e., Madrid, Trotta, 1994).
- Albiac, G. et alii (1978), *Bibliografía sobre marxismo y revolución*, Madrid, Dédalo.
- Albuquerque, L. y Garrido Gallardo, M. A. (1991), *Mil libros de teoría de la literatura*, Madrid, CSIC, Instituto de Filología.

- Althusser, L. (1965), *La revolución teórica de Marx* (v. e., México, Siglo XXI, 1973).
- Althusser, L. (1966), «El conocimiento del arte y la ideología» (v. e. en A. Sánchez Vázquez [ed.], 1970, I, 316-320; y en L. Althusser *et alii*, ed. 1974, cit., 85-92).
- Althusser, L. (1967), «El pintor de lo abstracto» (v. e. en J. M. Azpitarte [ed.], 1975, 77-86).
- Althusser, L. (1968), *Lenin y la filosofía* (v. e., Granada, Universidad de Granada, 1976).
- Althusser, L. (1970), «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado (Notas para una investigación)» (v. e. en L. Althusser, 1974, 107-172).
- Althusser, L. (1973), *Para una crítica de la práctica teórica (Respuesta a John Lewis)* (v. e., Madrid, Siglo XXI, 1974).
- Althusser, L. (1974), *Escritos (1968-1970)* (v. e., Barcelona, Laia, 1975).
- Althusser, L. *et alii* (1967), *Para leer El Capital* (v. e., México, Siglo XXI, 1972).
- Althusser, L. *et alii* (1968), *Polémica sobre marxismo y humanismo* (v. e., México, Siglo XXI, 1974).
- Althusser, L. (ed.) *et alii* (1974) (v. e., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo).
- Ambrogio, I. (ed.) (1975), *Ideología y técnicas literarias* (v. e., ed. de A. Sánchez Trigueros, Madrid, Akal).
- Anthropos* (1985), «Estética. Estética y marxismo», núm. 52, 37-44.
- Auerbach, E. (1942), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (v. e., México, FCE, 1982).
- Aullón de Haro, P. (1984), «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en P. Aullón de Haro (coord.) (1984), pp. 19-82.
- Aullón de Haro, P. (coord.) (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- Azpitarte, J. M. (ed.) (1975), *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal.
- Bajtín, M. (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski* (v. e., México, FCE, 1986).
- Bajtín, M. (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (v. e., Barcelona, Barral, 1974).
- Bajtín, M. (1975), *Teoría y estética de la novela (Trabajos de investigación)* (v. e., Madrid, Taurus, 1989).
- Bajtín, M. (1979), *Estética de la creación verbal* (v. e., México, Siglo XXI, 1989).
- Bakhtine, M. (V. N. Voloshinov) (1929), *Le marxisme et la philosophie du langage (essais d'application de la méthode sociologique en linguistique)* (v. fr., Paris, Les Editions de Minuit, 1977) (V. N. Voloshinov, 1930, cit.).
- Balibar, E. (ed.) *et alii* (1977), *Teoría y Praxis* (v. e., Valencia, Fernando Torres).
- Balibar, E. y Macherey, P. (1974), «Sobre la literatura como forma ideológica», en J. M. Azpitarte (ed.), 1975, 23-46.
- Barthes, R., Lefebvre, L., Goldmann, L. *et alii* (1964), *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura* (v. e., Barcelona, Martínez Roca, 1971).
- Beltrán, M. (1991), *La realidad social*, Madrid, Tecnos.
- Benjamin, W. (1933), «La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica» (v. e. en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973).
- Benjamin, W., *Iluminaciones I (Imaginación y sociedad)* (v. e., Madrid, Taurus, 1971).
- Benjamin, W., *Iluminaciones II: Baudelaire (un poeta en el esplendor del capitalismo)* (v. e., Madrid, Taurus, 1972).
- Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht* (v. e., Madrid, Taurus, 1975).
- Bourdieu, P. (1979), *La Distinction*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, P. (1980), *Questions de sociologie*, Paris, Minuit.
- Bourdieu, P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Bozal, V. (1970), *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península.
- Bozal, V. (1972), «Introducción», en Marx-Engels, 1972, 9-40.
- Bradbury, M. y Palmer, D. (eds.), *Crítica contemporánea* (v. e., Madrid, Cátedra, 1974).
- Brecht, B. (ed.) (1967), *El compromiso en literatura y arte* (v. e., Barcelona, Península, 1974).

- Brotel, J. F. y Salaün, S. (eds.) (1974), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Bueno, G. (1977), «Cuestiones sobre Teoría y Praxis», en Balibar, E. *et alii*, 1977, 45-72.
- Cáceres, M. (ed.) (1993), «Juri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después», *Discurso*, 8.
- Cases, C. (1970), «La crítica sociológica», en *I metodi attuali della critica in Italia* (ed. de M. Corti y C. Segre), Turín, ERI/Edizioni RAI, 22-40.
- Castellet, J. M.ª (1976), «Guión para una configuración histórica de la crítica sociológica», en *Literatura, ideología, política*, Barcelona, Anagrama, 157-163.
- Caudwell, Ch. (1937), *Ilusión y realidad. Una poética marxista* (v. e., Buenos Aires, Paidós, 1972).
- Comité Central del Partido Comunista de la URSS (1932), «Sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias», en A. Sánchez Vázquez (ed.), 1970, II, 234.
- Comité Central del Partido Comunista de la URSS (1946-1948), «Sobre cuestiones de literatura y arte», en A. Sánchez Vázquez (ed.), 1970, II, 241-249.
- Chicharro, A. (1987), *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
- Chicharro, A. (1990), «Estética y teoría y crítica literarias (Notas para un estudio de sus relaciones actuales)», en J. A. Hernández Guerrero (ed.), *Teoría de la literatura y teoría del arte*, Cádiz, Seminario de Teoría de la Literatura, 195-217.
- Comte, A. (1844), *Discurso sobre el espíritu positivo* (v. e., Madrid, Alianza, 1980).
- Cros, E. (1983), *Théorie et pratique Sociocritiques*, París, Editions Sociales.
- Cros, E. (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- Cros, E. (1990), *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Université Paul Valéry, Etudes Sociocritiques.
- Cruz, M. (1991), *Filosofía de la historia (el debate sobre el historicismo y otros problemas mayores)*, Barcelona, Paidós.
- Delcroix, M. y Hallyn, F. (eds.) (1987), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, París-Louvain-la-Neuve, 1990.
- Demetz, P., *Marx, Engels y los poetas* (v. e., Barcelona, Fontanella, 1968).
- Domínguez Caparrós, J. (1989), *Crítica literaria*, Madrid, UNED.
- Dubois, J. (1970), «Hacia una crítica literaria sociológica», en R. Escarpit *et alii*, 57-77.
- Dubois, J. (1987), «Sociocritique», en M. Delcroix y F. Hallyn (eds.), 1987, 288-313.
- Duchet, C. (1979), *Sociocritique*, París, Nathan.
- Dufrenne, M., «El análisis sociológico» (v. e. en M. Dufrenne y V. Knapp, 1982, 182 ss.).
- Dufrenne, M. y Knapp, V., *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales. 3. Arte y Estética. Derecho* (v. e., Madrid, Tecnos-Unesco, 1982).
- Eagleton, T. (1976a), *Criticism and Ideology*, Londres, New Left Books.
- Eagleton, T. (1976b), *Literatura y crítica marxista* (v. e., Madrid, Zero Zyx, 1978).
- Eagleton, T. (1981), *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Londres, New Left Books.
- Eagleton, T. (1983), *Una introducción a la teoría literaria* (v. e., México, FCE, 1988).
- Engels, F. (1888), «Carta a Miss Harkness», en K. Marx y F. Engels (ed.) 1972, 165-168.
- Erlich, V. (1969), *El formalismo ruso (Historia-doctrina)* (v. e., Barcelona, Seix Barral, 1974).
- Escarpit, R. (1958), *Sociología de la literatura* (v. e., Barcelona, Edición de Materiales, 1968; Barcelona, Oikos-Tau, 1971).
- Escarpit, R. (1965), *La revolución del libro* (v. e., Madrid, Alianza Editorial-Unesco, 1968).
- Escarpit, R. (1970), «Lo literario y lo social» (v. e. en R. Escarpit, *et alii* 1970, 11-43).
- Escarpit, R. *et alii* (1970), *Hacia una sociología del hecho literario* (v. e., Madrid, Edicusa, 1974).
- Estivals, R. (1970), «Creación, consumo y producción intelectuales» (v. e. en R. Escarpit *et alii*, 1970, 165-201).
- Ferreras, J. I. (1971), «La sociología de Lucien Goldmann», *Revista de Occidente*, 105, 317-336.

- Ferreras, J. I. (1980), *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- Fokkema, D. W. e Ibsch, E., *Teorías de la literatura del siglo XX* (v. e., Madrid, Cátedra, 1981).
- Fowler, R. (1981), *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística* (v. e., Alcoy, Marfil, 1988).
- Fréville, J. (1957), «La acción de Lenin sobre la literatura y la cultura» (v. e. en V. I. Lenin, 1957, 7-43).
- Fügen, H. N. (1964), *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden*, Bonn, Bouvier.
- Gallas, H. (1971), *Teoría marxista de la literatura* (v. e., México, Siglo XXI, 1973).
- Garasa, D. L. (1973), *Literatura y sociología*. Buenos Aires, Troquel.
- Garaudy, R. (1969), «Estructuralismo y "muerte del hombre"», en E. Trias *et alii*, 1969, 169-193.
- García Berrio, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- García Berrio, A. (1984), «Epílogo. Más allá de los "ismos": Sobre la imprescindible globalidad crítica», en P. Aullón de Haro (coord.), 1984, 347-387.
- García Berrio, A. (1989), *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (1988), «El contexto literario como acontecimiento social: grado y modo en la vigencia actual de la sociocrítica», en *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 108-115.
- Garrido Gallardo, M. A. (1975), *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- Garrido Gallardo, M. A. (1983), «Estructura social y forma de contenido literario», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 239-249.
- Garrido Gallardo, M. A. (1982), *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC.
- Garrido Gallardo, M. A. (1992), *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia, Amós Benlichón.
- Gastón, E. (1974), *Sociología del consumo literario*, Barcelona, Los Libros de la Frontera.
- Goldmann, L. (1952), *Sciences humaines et philosophie*, París, PUF.
- Goldmann, L. (1955), *El hombre y lo absoluto (El dios oculto)* (v. e., Barcelona, Península, 1968).
- Goldmann, L. (1959), «Creación literaria, visión del mundo y vida social» (v. e. en A. Sánchez Vázquez, 1970, I, 284-297).
- Goldmann, L. (1964a), «El estructuralismo genético en sociología de la literatura» (v. e. en R. Barthes, L. Lefebvre, L. Goldmann *et alii*, 1964, 205-222).
- Goldmann, L. (1964b), «El método estructuralista genético en historia de la literatura» (v. e. en *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1971; Ayuso, 1975, 221-240).
- Goldmann, L. (1967), «La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método» (v. e. en L. Goldmann *et alii*, 1971, 9-43).
- Goldmann, L. (1970), *Marxismo y ciencias humanas* (v. e., Buenos Aires, Amorrortu, 1975).
- Goldmann, L. *et alii*, *Sociología de la creación literaria* (v. e., Buenos Aires, Nueva Visión, 1971).
- González, C. (1982), *Función de la teoría en los estudios literarios*, México, Universidad Autónoma de México.
- Gramsci, A. (1948-1951), *Cultura y Literatura* (v. e., Barcelona, Península, 1973).
- Grande Rosales, M. A. (1994), *Proyección crítica de Bajtín. La articulación de una contra-poética*, Granada, Universidad de Granada.
- Guiducci, A. (1967), *Del realismo socialista al estructuralismo* (v. e., Madrid, Alberto Corazón editor, 1976).
- Gutiérrez Girardot, R. (1968), «Los problemas de la sociología de la literatura», en *Ínsula*, 257.

- Hauser, A. (1951), *Historia social de la literatura y el arte*, 3 tomos (v. e., Madrid, Guadarrama, 1957).
- Hauser, A. *Fundamentos de la sociología del arte* (v. e., Madrid, Guadarrama, 1975).
- Hegel, G. W. F. (1832-1838), *Estética* (v. e. de A. Llanos, 8 vols., Buenos Aires, Siglo Veinte, 1983-1985).
- Herder, J. G. (1784), *Ideas para una filosofía de la Historia de la Humanidad* (v. e., Buenos Aires, Losada, 1959).
- Hoeges, D. (1978), «Lucien Goldmann y la crítica sociológica», *Discusión*, 2 («Teorías sobre los sistemas sociales», ed. de R. Gutiérrez Girardot, Barcelona, Barral, 127-142).
- Hoggart, N. N. «Los estudios culturales contemporáneos: Literatura y sociedad» (v. e. en M. Bradbury y D. Palmer [eds.], 1974, 187-287).
- Huerta Calvo, J. (1987), «El diálogo en el centro de la poética: Bajtín. Ensayo de una bibliografía crítica», en *Diálogos hispánicos*, 6, 196-218.
- Jameson, F. (1961), *Sartre: The Origins of a Style*, Connecticut, New Haven.
- Jameson, F. (1971), *Marxism and Form: Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University.
- Jameson, F. (1972), *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* (v. e., Barcelona, Ariel, 1980).
- Jameson, F. (1981), *Documentos de cultura, documentos de barbarie (La narrativa como acto socialmente simbólico)* (v. e., Madrid, Playor, 1989).
- Jameson, F. (1984), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (v. e., Barcelona, Paidós, 1991).
- Jara, R. (1985), «Con/texto: semiótica y crítica de la cultura», en *Eutopías (Teorías, Historia, Discurso)*, vol. 1, 3, 5-42.
- Jauss, H. R. (1967), «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» (v. e. en M. U. Gumbrecht et alii, 1971, *La actual ciencia literaria alemana [Seis estudios sobre el texto y su ambiente]*, Salamanca, Anaya, 37-114; H. R. Jauss, 1970, 113-211).
- Jauss, H. R. (1970), *La literatura como provocación* (v. e., Barcelona, Península, 1976).
- Jauss, H. R. (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (v. e., Madrid, Taurus, 1986).
- Jurt, J. (1980), *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos (1926-1936)*, París, Jean-Michel Place.
- Kristeva, J. (1969), *Semeyotiké (Semiótica 1)* (v. e., Madrid, Fundamentos, 1979).
- Kristeva, J., *El texto de la novela* (v. e., Barcelona, Lumen, 1970).
- Lanson, G. (ed.) (1965), «L'histoire littéraire et la sociologie», en *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, París, Hachette, 61-80.
- Leenhardt, J. «La sociología de la literatura: algunas etapas de su historia» (v. e., en L. Goldmann et alii, 1971, 45-71).
- Leenhardt, J. (1982), «La aproximación sociológica» (v. e. en M. Dufrenne y V. Knapp, 1982, 139 ss.).
- Leenhardt, J. (1988), «Les effets esthétiques de l'oeuvre littéraire: un problème sociologique», en M. Poulain (dir.), 1988, 59-79.
- Leenhardt, J. y Jozsa, P. (1982) (con la colaboración de M. Burgos), *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, París, Le Sycomore.
- Lenin, V. I. (1905), «La organización del Partido y la literatura del Partido» (v. e. en V. I. Lenin, 1957, 85-92; A. Sánchez Vázquez, ed., 1970, I, 368-372).
- Lenin, V. I. (1908-1911), «Tolstoi, espejo de la revolución rusa» (v. e. en V. I. Lenin, 1957, 121-151).
- Lenin, V. I. (ed.) (1957), *Escritos sobre la literatura y el arte*, (ed. de J. Fréville, Barcelona, Península, 1975).
- Lenin, V. I. (ed.) (1971), *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso.
- Lenin, V. I. (1976), *Prensa y literatura* (v. e., Madrid, Akal).

- Libros sobre literatura y Sociedad* (edición realizada con motivo de las II Jornadas de Sociología de la Literatura) (1983), Madrid, INLE-Ministerio de Cultura.
- Lifshits, M. (1957), «La estética histórica de Marx y Engels», en A. Sánchez Vázquez (ed.), 1970, I, 79-96.
- Lifshits, M., *Karl Marx y la estética* (v. e., La Habana, Arte y Literatura, 1976).
- Lifschitz, M., *La filosofía del arte en Karl Marx* (v. e., Barcelona, Fontamara, 1982).
- Lotman, J. (1970), *La estructura del texto artístico* (v. e., Madrid, Istmo, 1982).
- Lotman, J. M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura* (v. e. ed. de J. Lozano, Madrid, Cátedra, 1979).
- Lowenthal, L., *La literatura y la imagen del hombre* (v. e., Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1957).
- Lowenthal, L. (1961), *Literature, Popular Culture and Society*, Palo Alto, Pacific Books.
- Ludz, P. (1961), «Prólogo» a G. Lukács, 1961, 5-61.
- Lukács, G. (1912), «Sociología del drama moderno», en G. Lukács, 1961, 251-281.
- Lukács, G. (1920), *Teoría de la novela* (v. e., Buenos Aires, Siglo XX, 1966).
- Lukács, G. (1945), «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels», en G. Lukács, 1961, 205-230.
- Lukács, G. (1955), *Problemas del realismo* (v. e., México, FCE, 1966).
- Lukács, G. (1961), *Sociología de la literatura* (edición original preparada por Peter Ludz. V. e. de M. Faber-Kaiser, Barcelona, Península, 1966; 1989).
- Lukács, G. (1963), *Estética I: La peculiaridad de lo estético. 1: Cuestiones preliminares y de principio* (v. e., Barcelona-México, Grijalbo, 1966).
- Lukács, G., *Aportaciones a la historia de la estética* (v. e., México, Grijalbo, 1966).
- Lunacharsky, A. V., «Tesis sobre los problemas de la crítica marxista» (v. e. en *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Axioma, 1974).
- Macherey, P. (1965), «Lenin, crítico de Tolstoi», en P. Macherey, 1966, 103-136; L. Althusser *et alii*, 1974, 37-84.
- Macherey, P. (1966), *Para una teoría de la producción literaria* (v. e., Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974).
- Mainer, J.-C. (1973), «Sociología de la literatura en España», en *Sistema*, I, septiembre, 69-80.
- Mainer, J.-C. (1988), «Literatura y sociedad», en *Historia, Literatura, Sociedad*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 101-151.
- Mao Tse-Tung (1942), «Intervenciones en el foro de Yenan sobre arte y literatura», en *Escritos sociológicos y culturales* (v. e., Barcelona, Laia, 1974).
- Marchán, S. (1971), «Introducción a la estética semiológica de Jan Mukařovsky», en J. Mukařovsky, 7-22.
- Marcuse, H., *La dimensión estética* (v. e., Barcelona, Materiales, 1978).
- Marx, K. y Engels, F. (ed. 1964), *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Revival, 1964.
- Marx, K. y Engels, F. (ed. 1968), *Sobre arte y literatura* (introducción, selección y notas de Valeriano Bozal), Madrid, Ciencia Nueva.
- Marx, K. y Engels, F. (ed. 1972), *Textos sobre la producción artística* (selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal), Madrid, Alberto Corazón, 1976.
- Marx, K. y Engels, F. (ed. 1975), *Cuestiones de arte y literatura* (Selección, prólogo y notas de Carlo Salinari), Barcelona, Península, 2ª ed.
- Matamoro, B. (1980), *Saber y literatura (Por una epistemología de la crítica literaria)*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Mayoral, J. A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- Medvedev, P. N. (1928), *Formal'nyi metod y literaturovedeniï*, Leningrado (v. ingl., *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore y Londres, The John Hopkins UP, 1978).
- Mignolo, W. D. (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- Mignolo, W. D. (1986), *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Morawski, S. (1974), *Fundamentos de estética* (v. e., Barcelona, Península, 1977).
- Morawski, S., *Reflexiones sobre estética marxista* (v. e., México, Era, 1977).
- Moya, C. (1970), «El positivismo y los orígenes de la sociología», en *Sociólogos y sociología*, Madrid, Siglo XXI, 13-47.
- Moya, C. (1992), «Límites de la sociología», en *Claves*, 25, 41-47.
- Mukařovský, J., *Arte y semiología* (v. e. de Simón Marchán, Madrid, Alberto Corazón, 1971).
- Mury, G. (1970), «Sociología del público literario» (v. e. en R. Escarpit *et alii*, 1970, 203-218).
- Nedoshivin, G. A. (1960), «La estética marxista-leninista como ciencia» (v. e. en A. Sánchez Vázquez, ed., 1970, I, 97-112).
- Orecchioni, P. (1970), «Hacia una historia sociológica de la literatura» (v. e. en R. Escarpit *et alii*, 45-56).
- Perlini, T. (1969), *La Escuela de Francfort. Historia del pensamiento negativo* (v. e., Caracas, Monte Ávila, 1976).
- Pizarro, N. (1979), *Metodología sociológica y teoría lingüística*, Madrid, Alberto Corazón.
- Plejanov, J. (1957), *Cartas sin dirección. El arte y la vida social* (v. e., Madrid, Akal, 1975).
- Plejanov, J., *Arte y vida social* (v. e., introducción de R. Argullol, Barcelona, Fontamara, 1974).
- Ponzio, A. (1979), «Note su semiótica e marxismo», en *Versus (Quaderni di studi semiotici)*, 23, 3-14.
- Ponzio, A. (1981), *Segni e contraddizioni fra Marx a Bachtin*, Verona, Bertani.
- Pospelov, G. N. (1971), «Literatura y sociología», en L. Goldmann *et alii*, 1971, 3-96.
- Poulain, M. (dir.) (1988), *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporain*, París, Cercle de la Librairie.
- Pozuelo Yvancos, J. M.^a (1988), *Teorías del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- Prestipino, G., «Prefacio» a S. Morawski, 1977, 9-12.
- Proudhon, P.-J. (1865), *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social* (v. e., Buenos Aires, Aguilar, 1980).
- Reis, C. (1981), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos.
- Riezu, J. (1978), *Para una teoría sociológica de lo literario*, Granada, S/E.
- Rodríguez, J. C. (1972), *Para una teoría de la literatura. Introducción al pensamiento crítico contemporáneo*, Granada, Universidad de Granada.
- Rodríguez, J. C. (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal.
- Rodríguez, J. C. (1985), *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial.
- Rodríguez Puértolas, J. (1984), «La crítica literaria marxista», en P. Aullón de Haro (coord.), 1984, 209-250.
- Röthlisberger, E. (1970), «Informe sobre la estadística internacional de las obras literarias», en R. Escarpit *et alii*, 1970, 277-287.
- Rusconi, G. E., *Teoría crítica de la sociedad* (v. e., Barcelona, Martínez Roca, 1969).
- Salomón, N. (1974), «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española», en J. F. Brotel y S. Salaün, 1974, 15-39.
- Sánchez Vázquez, A. (1965), *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era.
- Sánchez Vázquez, A. (1970), *Estética y marxismo*, 2 vols., México, Era, 1975.
- Sánchez-Mesa Martínez, D. (1990), *Bajtín en España*, Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.
- Sartre, J.-P. (1948), *¿Qué es la literatura?* (v. e., Buenos Aires, Losada, 1976).
- Schiller, F. (1795-1796), *Sobre la poesía ingenua y sentimental* (v. e., Buenos Aires, Hachette, 1954).
- Schlegel, A. W. (1801-1804), *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* (ed. J. Minor), en *Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, XVII-XIX, Stuttgart, 1884.

- Schmidt, S. J. (1980), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura (El ámbito de actuación social LITERATURA)* (v. e., Madrid, Taurus, 1990).
- Schüking, L. L. (1931), *El gusto literario* (v. e., México, FCE, 1950, reimp. 1969).
- Sebag, L., *Marxismo y estructuralismo* (Madrid, Siglo XXI, 1969).
- Selden, R. (1985), «Teorías marxistas» (v. e. en *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, 33-66).
- Senabre, R. (1971), «El influjo del público en la estructura de la obra literaria», en *Historia y estructura de la obra literaria (Coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967)*, Madrid, CSIC, 19-28.
- Senabre, R. (1986), *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.
- Seve, L. (1969), «Método estructural y método dialéctico», en E. Trías, *et alii*, 1969, 108-150.
- Silbermann, A. (1958), «Kunst», en R. König (ed.), *Das Fischer-Lexikon: Soziologie*, Frankfurt am Main, Fischer, 156-166.
- Silbermann, A. (1964), «El fenómeno de la alienación de los filmes por la sincronización», en R. Barthes, L. Lefebvre, L. Goldmann *et alii*, 101-115.
- Silbermann, A. (1973), *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie*, Stuttgart, Enke.
- Spitzer, L. (1948), *Lingüística e historia literaria* (v. e., Madrid, Gredos, 1968).
- Solovev, Z. J. (1958), «Trabajo artístico y economía capitalista en Karl Marx», en L. Althusser *et alii*, 1974, 9-36.
- Staël, Madame de (1800), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, París, Charpentier, 1887.
- Taine, H. (1865), *Filosofía del arte* (v. e., Madrid, Espasa-Calpe, 1968).
- Talens, J. (1978), «Práctica artística y producción significativa (Notas para una discusión)», en J. Talens *et alii*, 1978, 15-60.
- Talens, J. (1978) *et alii*, *Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra.
- Timoféiev, L., *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979.
- Titunik, I. R. (1930), «El método formal y el método sociológico (M. M. Bajtín, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov) en la teoría y el estudio de la literatura en Rusia», en V. N. Voloshinov, 1930, 213-242.
- Todorov, T. (1981), *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi des écrits du Cercle de Bakhtine*, París, Seuil.
- Trías, E. (1969), «Luz roja al humanismo», en E. Trías *et alii*, 1969, 9-21.
- Trías, E. (1969) *et alii*, *Estructuralismo y marxismo*, Barcelona, Martínez Roca.
- Trotsky, L., *Sobre arte y cultura* (v. e., Madrid, Alianza Editorial, 1971).
- Vericat, J. (1977), «Teoría y Praxis en las ciencias sociales» (v. e. en E. Balibar *et alii*, 1977, 141-165).
- Vernier, F., *¿Es posible una ciencia de lo literario?* (v. e., Madrid, Akal, 1975).
- Vicente Gómez, F. (1983), «El concepto de "dialoguismo" en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista», en 1616, 47-54.
- Vico, G. (1725), *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones* (v. e., Madrid, Aguilar, 1981).
- Villanueva, D. (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe-Instituto de España.
- Villanueva, D. (1993), «La nueva sociología literaria», *Saber Leer*, 66, 4-5.
- Volek, E. (1992), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Volumen I: Polémica, Historia y Teoría literaria*, Madrid, Fundamentos.
- Volpe, G. della (1960), *Crítica del gusto* (v. e., Barcelona, Seix Barral, 1966).
- Volpe, G. della (1967), *Crítica de la ideología contemporánea* (v. e., Madrid, Alberto Corazón, 1970).
- Volpe, G. della (1971), *Historia del gusto* (v. e., Madrid, Alberto Corazón, 1972).

- Voloshinov, V. (1930), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (v. e., Buenos Aires, Nueva Visión, 1976).
- Wahnón, S. (1991), «Literatura y sociedad: teorías históricas y sociológicas», en *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 123-151.
- Weber, M. (1917), «Der Sinn der "Wertfreiheit" der Sozialwissenschaften», en *Soziologie. Universalgeschichtliche Analysen. Politik* (ed. J. Winckelmann), Stuttgart, Kröner, 1973.
- Wellek, R. (1965), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición* (v. e., Madrid, Gredos, 1972).
- Wellek, R. (1977), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX* (v. e., Madrid, Gredos, 1988).
- Williams, R. (1977), *Marxismo y literatura* (v. e., Barcelona, Península, 1980).
- Williams, R. (1981), *Cultura (Sociología de la comunicación y del arte)* (v. e., Barcelona, Paidós, 1982).
- Yllera, A. (1992), «La semiótica entre los discursos», en A. Sánchez Trigueros y J. Valles Calatrava (eds.), *Introducción a la Semiótica*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 33-49.
- Zalamanski, H. (1970), «El estudio de los contenidos, etapa fundamental de una sociología de la literatura contemporánea», en R. Escarpit *et alii*, 1970, 119-129.
- Zavala, I. M. (1991), «Hacia una poética social: Bajtín, hoy», en *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, 99-121.
- Zhdanov, A. A. (1934), «El realismo socialista», en A. Sánchez Vázquez (ed.), 1970, II, 235-240.
- Zhdanov, A. A. y Gorki, M. (1939), *Literatura, filosofía y marxismo*, México, Grijalbo, 1968.
- Zima, P. (1973), *Goldmann, una sociología dialéctica* (v. e., Barcelona, Mandrágora, 1975).
- Zima, P. (1985), *Manuel de sociocritique*, París, Picard.
- Zima, P. (1988), «Pour une sociologie du texte», en *L'Ambivalente romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Francfort, Verlag Peter Lang, 25-70.