
Benedicto Viquez Guzmán

I. INTRODUCCION

Este trabajo tiene como objetivo fundamental acercarse a la literatura a través del método dialéctico. Nuestra pretensión no va más allá de un planteamiento general de las posibles implicaciones de esta escogencia. Busca, eso sí, dilucidar algunos aspectos fundamentales de la naturaleza de las obras literarias y su comprensión. Nuestra atención se centrará en el objeto literario, su dependencia socioeconómica y sus consecuencias ideológicas.

Trabajaremos guiados básicamente por las siguientes inquietudes: ¿Cuál es la naturaleza de la obra literaria? ¿Qué relaciones, y de qué tipo, se establecen entre: autor-obra-lector-sociedad? ¿Cómo comprender las obras literarias y su carácter ideológico? Creemos que el materialismo dialéctico, juntamente con el materialismo histórico pueden satisfacer estas necesidades.

Dividiremos el trabajo en tres partes: una primera donde revisaremos sucintamente a algunos estudiosos de la literatura, una segunda donde desarrollaremos nuestra tesis de trabajo y por último las conclusiones finales.

II PRIMERA PARTE: LA LITERATURA Y SUS INTERPRETES

Una preocupación de todo aquel que se ha dedicado a estudiar la literatura, ha sido determinar la relación del objeto literario y la sociedad. Aun aquellos que se encierran en los postulados fenomenológicos, como Martínez Bonatti, W. Kayser y otros, dedican atención a este problema. Nadie, por más escéptico que sea, niega que el objeto literario, en particular, y la obra de arte, en general, sean productos culturales. Sin embargo, lo que se presenta como un problema difícil de dilucidar, tanto para los estudiosos antiguos como para los modernos, es la naturaleza de esa relación.

Algunas corrientes, sin embargo, como el formalismo y el estructuralismo, dejan de lado el problema y se dedican a estudiar la obra literaria en sí, prescindiendo de toda explicación genética, que no tenga que ver con el mundo inmanente del objeto. Pretenden describir la obra literaria sin otro fin que el establecer y precisar los diferentes códigos estructurales, los roles y niveles significativos de la misma, las relaciones entre los diversos entes de ficción (narrador, narratario) y se pierden en una jerga especializada, cada día más difícil de memorizar (consúltese Gerard Genette) que no conduce a más fin que la nominalización de los diversos componentes de la obra. Si como ellos mismos lo afirman, la única descripción justa y verdadera sería volver a escribir la obra exactamente igual que como lo hizo el autor¹, qué interés podrían ofrecer estos trabajos, que tienen como objeto de estudio productos humanos, a los cuales separan del hombre, su historia y su condición social.

Otra observación que deseamos anotar como limitación de quienes separan la obra literaria para estudiarla en sí, como categoría absoluta, es su imposibilidad para incorporarla al mundo de los objetos estéticos. Para ellos cualquier objeto, independientemente de su valor literario, es motivo de investigación. De ahí que se dediquen a estudiar a James Bond (Barthes) y no precisamente para resaltar la ideología.

Algunos estudiosos marxistas han visto la obra desde otros ángulos. Así Georg Lukács, con la "Teoría del reflejo", Lucien Goldmann, con el "Estructuralismo genético", Bertolt Brecht, como "Diversión", Morawski y Galvano della Volpe, con "Los signos y el lenguaje específico", L. N. Kogan, L. I. Novikov y Adolfo Sánchez, con la teoría "práctico-productiva-creadora", entre otros muchos, han dado aportes valiosísimos en el campo de la investigación literaria. Todas estas posturas tienen en común el estudio de la obra literaria como un producto cultural, histórico.

Al marxismo le tocó antes, y le tocará en el futuro, un papel sobresaliente en la historia de todas las manifestaciones culturales del hombre. Aunque Marx y Engels, fundadores del método, no se dedicaron abiertamente al estudio sistematizado de la literatura y del arte en general, no obstante dejaron desperdigados, en sus obras, algunos juicios e ideas importantes al respecto. De estos razonamientos aislados se desprende, no sólo un conocimiento profundo del arte sino sumo interés por el mismo. Dieron —creemos nosotros— la base, no sólo por la creación del método materialista dialéctico, sino por las observaciones que hicieron del arte, para que se creara con éxito la estética marxista.

El arte es para ellos un producto humano de la vida social, por lo que se halla ligado a las estructuras económicas de la sociedad que lo posibilita. Las relaciones de producción son el factor determinante del producto artístico: "en la producción social de su existencia, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una determinada fase de desarrollo de las fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se eleva un edificio (**Uberbau**) jurídico y político y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina (**bedingen**) 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, el ser social es lo que determina su conciencia”².

El factor económico, las relaciones de producción, se convierten así en el elemento más importante de todos los productos superestructurales. Sin embargo, como tendremos ocasión de ver, esta primacía no excluye otras relaciones también importantes.

Las relaciones entre la base y las manifestaciones sociales no son mecánicas sino dialécticas, complejas y se realizan a través de la acción y reacción de diversos fenómenos naturales y sus representantes ideológicos.

El arte como manifestación cultural forma parte de la superestructura, está acompañado por otras manifestaciones igualmente culturales, como son la política, la religión, las instituciones, etc., y éstas, en gran medida, influyen en su esfera. Marx, cuando se refiere al arte griego, hace alusión a la naturaleza del arte como la forma de expresar el mundo de los dioses griegos, arte este imposible de darse en el siglo XVIII.

“El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística de la naturaleza (aquí la palabra naturaleza designa todo lo que es objetivo, comprendida la sociedad)”³.

Las relaciones de producción determinan en forma dialéctica los productos culturales, pero éstos a su vez influyen en la vida socioeconómica de la sociedad. Así, estos niveles mantienen un constante devenir funcional que posibilita la significación misma de sus obras en este constante proceso de cambio. Es como un organismo vivo que cobra significación en el fluir constante de sus elementos, en sus transformaciones y relaciones mutuas. Es un todo orgánico en constante ebullición y transformación. Por ello sólo el método dialéctico se perfila como el más indicado para comprender objetivamente la naturaleza del arte, en su devenir histórico y las diversas mutaciones que a veces aparecen imperceptibles a los más rigurosos análisis. Por esta misma razón, este principio fundamental de la comprensión científica de los productos humanos, echa por tierra todo intento de esquematizar estas manifestaciones del hombre y tratarlo como objeto aislado y no inmerso en el juego dialéctico de la realidad histórica.

“Por su origen de clase, por su carácter ideológico, el arte es la expresión del desgarramiento o división social de la humanidad; pero, por su capacidad de tender un puente entre los hombres a través del tiempo y las sociedades de clase, el arte muestra una vocación de universalidad, y prefigura, en cierto modo, el destino universal del humano que sólo llegará a cumplirse efectivamente en una sociedad con la abolición de los particularismos —materiales e ideológicos— de clase”⁴.

“Arte y sociedad no pueden ignorarse porque el arte mismo es un fenómeno social”⁵.

Establecidas las anteriores premisas referentes a la dependencia del arte del condicionamiento socioeconómico, revisaremos algunas posturas sobresalientes dentro de esta corriente.

Hegel permitió que, a partir de su concepción dialéctica del arte, se engendraran dos corrientes opuestas y bien diferenciadas del conocimiento humano. Por un lado, surgieron los idealistas que creían y creen en todo

fundamento significativo del mundo de las ideas enajenadas en el objeto, pero determinadas por la conciencia y no por los objetos. Por otra parte, a partir de sus postulados dialécticos, los materialistas buscan la significación en la materia independientemente de la conciencia del hombre. Inspirado por Hegel y guiado por el materialismo dialéctico, surge Georg Lukács.

Para el estudioso húngaro “el arte es una de las formas posibles de que dispone el hombre para reflejar o captar lo real”⁶. Así se esfuerza por clarificar el reflejo artístico y distinguirlo del científico. Afirma que el primero establece una de las tesis más importantes: “La particularidad”, que vendría a ser el centro donde se superan, en el proceso del reflejo, tanto lo singular como lo universal. Establece entonces, las relaciones entre “esencia” y “fenómeno”. En el campo científico, la esencia puede catalizarse y ser separada conceptualmente, mientras que en el arte esto no es posible. El arte es, de esta manera, una de las formas con que el hombre da a conocer el mundo, pues sus constantes cambios exigen transformaciones en los medios de expresión.

Para Lukács, el gran arte consiste en el reflejo de la esencia de lo real, esto es, el esfuerzo profundo por reflejar lo verdadero, lo necesario del mundo concreto. Este hecho lo conduce —creemos nosotros— al dogmatismo ya que hace del realismo el único movimiento capaz de representar, por excelencia, el gran arte. Si bien es cierto, no aboga por la copia fotostática tipo receta de cocina, sino por el desentrañamiento de la esencia de lo real, no es menos cierto que esta actitud lo llevó a sobrevalorar a escritores como Balzac, Goethe, Tolstoi, ya que encontraba en sus obras el factor universal de totalidad que por ejemplo no hallaba en Kafka, a quien coloca bajo la corriente decadentista. Para él, Kafka no penetra en la realidad totalizante del mundo sino en un sector muy reducido de la realidad, muestra una sola “dimensión”.

Se ve, pues, que su concepción del arte se torna muy cerrada y normativa. Una obra de arte, como se verá luego, no puede dejar de representar la realidad existente, sin dejar de poner en entredicho su misma naturaleza artística. Su misma distorsión, consciente o inconsciente, refleja precisamente esto: su concepción del mundo de una manera desfigurada, irreal. Si una obra presenta una visión de mundo distorsionada, desde una perspectiva individual, no puede llamársele obra de arte, a lo más panfleto o folletín. Pero el realismo, entendido en términos lukacsianos, no puede ni debe apropiarse del arte. Más aún, algunas obras de arte que aparentemente se alejan de la realidad se sostienen en estructuras significativas, capaces de dar testimonios de la verdad concreta.

Así, Lukács se coloca a la cabeza de los marxistas que conciben al arte como una de las formas del conocimiento humano. Cuando Valeriano Bozal comenta⁷ la especificidad de la “particularidad” lukacsiana, recuerda:

“Un modo común y tradicional de resolver la cuestión consiste en advertir la diferencia entre esencia y fenómeno, construyendo así una tesis en la que el fenómeno revela la totalidad merced a la esencia que en él habita”⁸.

La “esencia”, lo “universal”, que otros catalogan como el espíritu⁹, el “hálito divino”, Dios, etc., será, en última instancia, quien decida el valor de la obra literaria, es lo general que aparece oculto en lo particular. No obstante Lukács no logra distinguir la autonomía de la esencia y el

fenómeno en el arte, tal y como se logra en la ciencia y es esto lo que le da la clave para caracterizar el arte. Esencia y fenómeno son dos caras de la misma medalla y su dinamismo significa la obra literaria.

Lukács, en su estética trata de fundamentar y concretizar la mediación fundamental entre fenómeno y esencia:

“Cuando el reflejo estético se propone la evocación de una totalidad intensiva, de la infinitud intensiva, en el reflejo de un concreto conjunto de objetividades y de sus relaciones, es cierto que ese efecto no puede conseguirse más que mediante una sistematización sensible y significativa de las determinaciones, cerrada, internamente completa, organizada por la dialéctica interna de la particularidad concreta y llevada a cabo en la nueva inmediatez estética”¹⁰.

En resumen, Georg Lukács supera por completo las tesis simplistas del arte como reflejo mecánico de la realidad que le precedieron, tales como las de Zhdanov, en la época de Stalin¹¹.

En una forma muy esquemática podemos decir que:

1. Su tesis fundamental es el arte como una representación o reproducción verídica de la realidad, considerada ésta no en su apariencia o manifestaciones superficiales, sino en su esencialidad.
2. El arte se presenta —en él— como una manifestación del conocimiento humano.
3. La realidad que el arte capta es la misma de la ciencia, aunque llega a ella por vía diferente.
4. Concebido el arte como una representación de la realidad en forma profunda, el realismo artístico aparece como el método que mejor se ajusta a la función gnoseológica.

Otros estudiosos del arte, como Búrov, el italiano Galvano della Volpe, aceptan el concepto del **reflejo** de la realidad en imágenes. Búrov subraya el carácter espiritual en la creación del arte. A juicio suyo, lo que constituye la esencia del arte, reside en el objeto mismo de la representación artística más que en la particularidad del reflejo artístico. La esencia no es un principio formal estético (forma del reflejo) sino un principio real: su objeto específico.

Della Volpe acepta la concepción del “reflejo” del arte pero acentúa el carácter discursivo y el papel intelectual, la función de la razón, el pensamiento en el producto artístico¹². A él le preocupa llegar a precisar la naturaleza de las diferentes manifestaciones artísticas, para obtener así, con precisión, el lenguaje específico de la obra literaria. De esta manera lo precisa como “plurisémico”¹³.

En la misma dirección de Lukács, pero con planteamientos metodológicos diferentes, se coloca el investigador Lucien Goldmann. Se detiene principalmente en la especificidad dialéctica de la obra literaria y la realidad social. Desde ahí trata de esclarecer el papel del escritor, del crítico y de la sociedad.

Distingue, claramente, los fines que debe perseguir una “sociología de la literatura” genética. Para él, el autor casi no cuenta en el fenómeno de la creación; se convierte en buena medida, en un instrumento mediatizador, capaz de dar cuenta, en la obra, de las estructuras significativas de la sociedad:

“El más duro y, sin embargo, más extendido de los malentendidos que quisiéramos señalar es el que confunde el materialismo dialéctico con las teorías de H. Taine, y pretende explicar la obra literaria por la biografía de su autor y por el medio social en que éste ha vivido”¹⁴.

Y explicita:

“Para el materialismo histórico, el elemento esencial del estudio de la creación literaria reside en el hecho de que la literatura y la filosofía son, en planos distintos, ‘expresiones de una visión del mundo’, y que las visiones del mundo no son hechos individuales sino sociales”¹⁵.

Sobre el carácter social del arte y sobre todo el papel del escritor, ya tendremos ocasión de explicitar nuestro criterio. Ahora, sólo deseamos dejar con claridad, la posición de L. Goldmann. Su concepto de visión de mundo como el sistema de pensamiento, que en determinadas condiciones, se impone a un grupo de hombres que se hallan en análoga situación económica y social (clases sociales), deja claro el origen del arte como un producto social y en el caso del sistema capitalista como un producto de la lucha de clases.

La obra de arte da cuenta —según él— en forma estética de un problema ético. El autor se convierte en instrumento de la conciencia de grupo (clase). Es el único, entre todos los integrantes de la clase, que fue capaz de transformar el problema ético en obra estética, también única.

Es oportuno señalar que a L. Goldmann se le ha acusado de ser ahistoricista. Su visión estática, sincrónica, de las estructuras económicas o sociales, no permiten comprender la coexistencia de diferentes fuerzas, producto de un sistema complejo y de un devenir histórico, también complejo. Es una observación de fondo que se la hacen algunos marxistas que ven en la posición asumida por L. Goldmann, un estatismo peligroso y no un devenir complejo en el proceso dialéctico de la historia¹⁶.

En síntesis se pueden anotar los siguientes aspectos en la posición de L. Goldmann:

1. No considera demasiado, dentro de la comprensión de la obra de arte, a las intenciones conscientes del escritor¹⁷, y a los individuos.
2. No sobreestimar al autor en la explicación. Se debe buscar sobre todo la estructural mental que rige la obra y le da significación.
3. Eliminar el estudio de las “influencias”, ya que éstas no poseen ningún valor para la sociología genética.
4. Establece una diferenciación marcada entre los procedimientos sociológicos y psicológicos. El psicoanálisis social se identifica con el estructuralismo genético pero es de naturaleza diferente al psicoanálisis individual.

Bertolt Brecht parte de la idea de que la realidad reflejada por el artista debe ser distanciada. El artista, frente a los hechos reales, debe colocarse a distancia, para poder transformar lo habitual o cotidiano, en algo insólito o extraño. La relación buscada entre obra y lector es intencional y lleva implícita una alta dosis de apelación directa, con la cual sacudirlo, asombrarlo de los hechos más triviales.

El arte, así concebido y creado no sólo divierte al público sino que le desaliena, le saca de su mundo aparente, le hace consciente de su realidad. La posición de Brecht persigue llegar a lo más hondo del ser humano, resquebrajar la enajenación del hombre moderno, problematizarlo sin

distorsionar en ningún momento la realidad. Su campo propicio lo encuentra en el teatro. Desde ahí propone integrar la lección con el placer, la enseñanza con la diversión. Esto no quiere decir que convierta el arte en un templo moralizador. Está lejos de llegar a ese extremo; no ofrece escapismos gratuitos. Plantea la necesidad de asumir responsablemente las necesidades del hombre, desde el ángulo de la ironía. El arte si bien parte de la realidad debe superar la mera apariencia ideológica y poner al descubierto la verdad recreada, eso sí, en el hecho estético.

Otra posición que nos interesa destacar es la de L. N. Kogan, L. I. Nóvikov y Adolfo Sánchez, sustentaba en el trabajo creativo-práctico.

“El arte se presenta en esta concepción como una forma de actividad práctica de la producción de objetos, y en este sentido se relaciona con el trabajo, en cuanto que éste —como libre juego de las fuerzas espirituales y físicas del hombre— pone de manifiesto cierto contenido estético”¹⁸.

Para ellos, el arte nace directamente del trabajo y a través de él, el hombre logra activar su capacidad creadora. El arte es la suprema creación del trabajo, una síntesis espiritual del goce estético. La nueva realidad artística obtiene del hombre el contenido espiritual.

“La existencia de un arte no realista no puede ser ignorada o subestimada como realidad creada por el hombre que responde a determinadas necesidades sociales de objetivación, expresión o comunicación”¹⁹.

Con este elemento se plantea la polémica entre arte realista y arte abstracto. Adolfo Sánchez no acepta las posturas de Lukács. Afirma:

“El criterio realista subraya la función cognoscitiva del arte, convirtiéndola en su función exclusiva, pasando por alto que el arte puede cumplir —y ha cumplido históricamente— otras funciones y sobre todo ignorando que, como producto humano, el hombre no sólo está en él representado o reflejado, sino presenciado, objetivado”²⁰.

Esta posición amplia evita caer en dogmatismos y sobre todo las tendencias un tanto reductivas de algunos que ven en el arte una forma únicamente ideológica.

Finalmente, haremos referencia a una de las posturas más sólidas, en los últimos tiempos, de las corrientes marxistas. Se trata de la posición de Morawski y Galvano della Volpe, llamada comúnmente “sistema de signos” o “lenguaje específico”.

Su punto de partida es la consideración de que la naturaleza de la obra de arte literaria radica en el lenguaje. Para Galvano della Volpe, el lenguaje literario se distingue de otros lenguajes por su carácter “polisémico”. El lenguaje científico, por el contrario, es unívoco y denotativo, el literario, polisémico y connotativo²¹.

Opone también lo omnitextual a lo contextual, para obtener la definición de lo contextual como lenguaje literario. Así el lenguaje literario posee:

- a. Todos los elementos fonético-gramaticales y lexicográficos de toda lengua (forma instrumental).
- b. Todos los significados correspondientes o contenidos de la misma lengua (fines-pensamiento).

Estos puntos a y b formarían el material técnico de la expresión o comunicación; el paso a la poética viene dado por su carácter de síntesis que posee este tipo de lenguaje, en cuanto síntesis del polisentido. Lo logra así:

1. Lo instrumental (o semántico) que se revela como identidad dialéctica de fin y medio.
2. El fin se transforma no ya en el mero pensamiento de la instrumentalidad anterior, sino en un efecto ulterior de multiplicidad de nombres: frase ilimitada.

Examinadas estas cuatro posiciones marxistas: a) Teoría del reflejo; b) Diversión; c) Creativo-práctico-productivo; y d) Sistema de signos, podemos precisar una serie de conclusiones que para nuestra investigación son muy importantes:

1. La obra literaria debe estudiarse desde una perspectiva más amplia que trascienda su mundo individual.
2. La obra literaria está íntimamente ligada a las relaciones de producción apropiadas por la base económica del sistema.
3. El materialismo dialéctico se presenta como el único método capaz de dar cuenta de las leyes de unión entre obra-realidad-escritor.
4. La obra literaria es un producto cultural y arte que forma parte de la superestructura.
5. Es imposible separar forma y contenido de la obra literaria ya que son categorías dialécticamente unidas.
6. El resultado de la obra artística, capaz de posibilitar el conocimiento de la realidad, es independiente de la ideología consciente del autor.
7. La obra literaria representa la realidad, no como una copia fotostática sino como una apropiación de la verdad.
8. La obra literaria, por lo tanto, permite el conocimiento del mundo. Como la ciencia, es uno de los medios para estimular el conocimiento. Eso sí, su vía de conocimiento es muy diferente a la de la ciencia.
9. La obra literaria testimonia la presencia creativa del hombre.
10. La obra literaria es un salto cualitativo del devenir histórico.

III SEGUNDA PARTE: NUESTRA POSICION

Aceptamos uno a uno los diez puntos expuestos como conclusiones de la sección anterior. Sólo deseamos unir dos aspectos —para nosotros importantísimos— fundamentales de la obra literaria: el lenguaje y su mundo social y la nueva realidad “objeto artístico”. Pensamos que sólo si se aclaran algunos elementos de contacto, si se pone al descubierto su origen social podremos comprender, con mayor claridad, la naturaleza de la obra literaria.

Tres aspectos consideramos de sumo interés:

- a. El origen del lenguaje
- b. Lenguaje y pensamiento
- c. Lenguaje y realidad

1. Origen del lenguaje

No es este el momento de traer a discusión las diferentes tesis que sobre el origen del lenguaje, han presentado varios autores. Entre otras, se podrían citar, la concepción “mítica” de Ernst Cassirer²², la religioso-cristiana, que aparece en la Biblia²³, etc. Nos interesa reflexionar, únicamente, sobre la concepción **materialista** del lenguaje.

El hombre, en su relación con la naturaleza, estableció vínculos significativos. Por una parte, ella le permitió desarrollar el carácter perceptivo conforme él la iba transformando; por otra parte, le brindó la oportunidad de dominarla, poseerla. Así la acción que el hombre realizó encaminada a “vivir”, fue creando necesidades cada vez mayores; acciones complejas exigieron profundas necesidades que satisfacer y, de esta manera, surgió la necesidad, como producto del trabajo, de la realización o creación de objetos. Así nació el lenguaje, como una necesidad concreta, exigida por las relaciones de la praxis de una comunidad. Fue el trabajo, como praxis creadora, quien posibilitó el aprovechamiento de órganos físicos ya existentes para fines secundarios. Se fueron perfeccionando a partir de nuevas necesidades exigidas por la praxis creativa. “El lenguaje es la conciencia práctica real”. “El lenguaje nace como la conciencia de la necesidad de la acción conjunta entre los hombres”²⁴. Surge, de esta manera, el lenguaje como una conciencia del mundo, de un percatarse en la praxis de la necesidad colectiva. Nace de la relación: mundo-hombre, objeto—sujeto y la ley dialéctica de esa relación está fundamentada por el trabajo. Así, simultáneamente a la aparición del lenguaje, se presenta el pensamiento, como fenómeno en sí, pero íntimamente ligado al primero e imposible de separar.

2. Lenguaje y pensamiento

“La realidad inmediata del pensamiento es el lenguaje”²⁵. “El problema de descender del mundo de los pensamientos al mundo real se convierte así en el problema de descender del lenguaje a la vida”²⁶.

La definición del hombre adquiere verdadera significación cuando el lenguaje llega a un punto de maduración, capaz de aprehender el pensamiento a través de él. Por lo tanto “usar el lenguaje es pensar”²⁷. “No se puede pensar (humanamente) y tampoco se puede actuar de una forma condicionada por este pensamiento, si no se ha aprendido en la época correspondiente de la vida, en una comunidad humana, el uso de alguna lengua; que pensar siempre es pensar en una lengua determinada”²⁸.

Debe destacarse que el pensamiento es también, como el lenguaje, una necesidad, por lo que surge al lado de él; se complementan, se ayudan y se esencializan. “El proceso del pensamiento apareció allí donde había necesidad de resolver problemas”²⁹.

Se debe agregar que allí donde la necesidad de la praxis exigía distinciones, representaciones y abstracciones, surgió el pensamiento y, además que el carácter dualista de lenguaje y pensamiento no elimina la esencialidad de cada fenómeno como ente/autónomo; ambos son realidades diferenciadas, significativas en sí mismas; no obstante coexisten y se enriquecen mutuamente. “Unidad de lenguaje y pensamiento, pero no de ambos”³⁰

3. Lenguaje y realidad

“El carnaval del lenguaje sólo tiene sentido cuando es expresión inconsciente o consciente de una mascarada real”³¹.

Después de comprender la naturaleza del lenguaje y su relación con el

pensamiento, se hace necesario detenerse en la relación del lenguaje con la realidad.

Partimos del concepto de realidad expresado por Adam Schaff:

“Clase de objetos sobre los que hablamos y que se caracterizan porque existen fuera e independientemente de nosotros, es decir objetivamente”^{3 2}.

Por ello, el acto de hablar se torna triádico: es un hablar sobre la naturaleza, la sociedad y estados de ánimo. Estos tres aspectos corresponden a los objetos de que se habla, aun si se hace de uno mismo, el “yo” es objeto del sujeto “yo” emisor:

Yo / yo pienso / tú^{3 3}

yo / tú piensas / tú

yo / él piensa / tú

El “yo” que habla existe independientemente de lo que se habla; tal es el caso del primer enunciado “yo / yo pienso / tú”, donde el “yo” que habla es diferente, por definición, del “yo” que aparece como sujeto del enunciado. Se debe tener presente este esquema. Luego lo retomaremos en el momento de examinar la problemática de la obra literaria.

El lenguaje # conjunto único de signos y significados, que de hecho entra en funciones en el acto del habla humana y que no es un sistema de símbolos en sí, es capaz de simbolizar el mundo, y como “lenguaje que también es pensamiento, se formó en el curso del desarrollo filogenético de la humanidad, con lo cual fue producto y elemento de la actividad práctica del hombre, que transforma el mundo; en resumen, el creador de la imagen del mundo”^{3 4}.

Por consiguiente, el lenguaje “no puede ser un producto espontáneo de alguna función biológica, ni una convención arbitraria”. Es, eso sí, un producto social, genética y funcionalmente con la praxis social del hombre. “Es capaz, el lenguaje, de imponer una concepción del mundo, dentro del desarrollo ontogenético del modelo del individuo y de las estructuras típicas, que se forman en la experiencia filogenética de la humanidad y que se transmiten a través de la educación, siempre lingüísticamente condicionada, de sujeto a sujeto”^{3 5}. La libertad individual, por lo tanto, consiste en la elección particular que el sujeto realiza, pero aun esa elección conserva rasgos distintivos condicionados por las “estructuras mentales”; a esta condición podría llamarse “preparación para escoger”.

Se llega así al problema complejo sujeto-objeto bajo una dependencia dialéctica.

objeto _____ sujeto
realidad _____ lenguaje

La teoría del reflejo en el lenguaje

Si se acepta que el lenguaje es un tipo especial de “reflejo” de la realidad y que éste la configura como imagen simbólica y significativa, se hace necesario examinar la palabra “reflejo” para evitar caer en interpretaciones un tanto ingenuas que se le han dado a este término.

cible no debe, necesariamente, existir una semejanza física. Se llega de esta manera, a comprender la posición del “reflejo” como una metáfora que incorpora dos aspectos importantísimos: razón y subjetividad, entendida ésta, no como sinónimo de emotividad, sino como praxis, conocimiento, experiencia, y en última instancia, como “conciencia”. El lenguaje, de tal modo, transmite la suma de experiencias de la sociedad a sus miembros, porque es un producto de la praxis social. “La forma en que piensa un hombre depende, sobre todo, de la experiencia social que está comprendida en las categorías del lenguaje que le ha transmitido la sociedad a través del proceso de la educación hablada”³⁷. Por lo tanto, se concluye que el lenguaje no crea la imagen del mundo como copia, ni es independiente de él y, eso sí, es reflejo de la realidad. Crea la imagen de la realidad a partir de la praxis social y, por último, la realidad objetiva y la creación subjetiva se complementan dialécticamente en el proceso del conocimiento. El hombre, al crear, por medio de la actividad, una nueva realidad, crea con ella una necesidad que no sólo desarrolla las potencialidades de él mismo, sino que le perfila como un conocedor vital del mundo.

IV CONCLUSIONES:

Relación obra de arte-realidad a partir de la teoría del reflejo del lenguaje

Pensamos que sólo si se considera la relación lenguaje-realidad, tal y como lo constatamos anteriormente, podremos comprender la relación obra de arte - realidad.

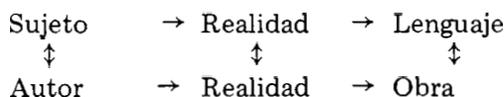
Si se afirmó que la literatura es un tipo especial de lenguaje, ahora que se dispone de una concepción materialista del lenguaje, se puede establecer una serie de relaciones dialécticas entre lenguaje-obra, obra-realidad, etc.

La obra literaria es un producto del lenguaje y éste un producto social; más aún, la obra de arte posee dos determinaciones diferentes: el lenguaje y la sociedad. Las diferencias de la obra literaria con otras manifestaciones artísticas corresponden al tipo de instrumento o medio mediante el cual se realizan.

La concepción dialéctica del arte debe tomar muy en cuenta el lenguaje, ya que ahí reside gran parte de su determinación. Si regresamos a las concepciones del arte expuestas en la segunda parte de este trabajo, nos daremos cuenta que todas ellas se integran perfectamente a nuestro punto de partida: el lenguaje.

La teoría del reflejo de “Lukács” que partía del principio fundamental de que la obra literaria era un reflejo de la realidad, se explica muy bien con el concepto “reflejo” que hemos obtenido para el lenguaje.

La obra literaria, fácilmente se comprende, lleva al conocimiento de la realidad, es una cosmovisión, experimentada por un individuo, determinada por la praxis creadora del quehacer social. Así se pueden establecer correspondencias dialécticas en dos niveles diferentes:



De esta manera cobra significación el esquema que se proponía para comprender las relaciones dialécticas entre sujeto y objeto, cuando explicábamos el lenguaje.

Yo / yo pienso / tú
yo / tú piensas / tú
yo / él piensa / tú

El “yo” enuncia-comunica a un “tú” algo. La obra literaria, que es externa a él, pero experimentada por la praxis social, mantiene una relación dialéctica con él. Esto es el yo-autor (determinado por relaciones de producción) es externo a la obra literaria, pero mantiene con ésta una relación dialéctica a través del lenguaje y a través de la conciencia social, del conocimiento de la sociedad. Esta relación dialéctica entre sujeto (autor) y obra literaria hace posible la comprensión genética de la obra y conduce por lo tanto al proceso del conocimiento humano a partir de la experiencia vital. Si el “yo” que enuncia es un producto social, determinado por la creatividad (trabajo), es posible entonces, la relación dialéctica entre las estructuras significativas de ambas realidades. El yo enunciador (autor) se torna en una especie de conciencia (o falsa conciencia) acumulada, rica en conocimiento, a partir de la praxis en el ente individual que le hace ser apto para abstraer, en el sentido plurisémico del lenguaje, la realidad y plasmarla categóricamente en otra realidad, reflejo de esa conciencia colectiva inicial. Se realiza, en ese preciso instante el salto cualitativo, producto de la tensión dialéctica. La obra es una síntesis perfecta del proceso dialéctico. De ahí que la negación de la negación se presente como consecuencia inmediata, la nueva realidad niega dialécticamente la realidad anterior aunque la conserva bajo una naturaleza diferente. Por esa razón no pueden aceptarse las explicaciones biográficas, contenidistas ni sociologistas, ya que reducen la obra a las experiencias directas del autor, cuando se ha demostrado que cualitativamente es una nueva realidad. Un ejemplo burdo podría ayudarnos. Cuando se unen el oxígeno y el hidrógeno en proporciones óptimas se da el salto cualitativo que conduce a una nueva molécula: se trata del agua. Esta pierde las características de sus componentes directos y adquiere otros rasgos diferentes. Su naturaleza es otra, totalmente diferente a la del oxígeno y el hidrógeno. Se dio un salto cualitativo. Sin embargo en su misma naturaleza existen leyes, en este caso de enlace, que permiten explicar el origen del agua, a partir de su misma naturaleza. Esto es, existen lazos dialécticos que pueden explicar el fenómeno ocurrido. Esto mismo es lo que ocurre con la obra literaria, guardando las diferencias.

La segunda concepción del arte, que también cobra significación a partir de la explicación del lenguaje, es la de Adolfo Sánchez V., llamada “creativo-práctico”. No es necesario detenerse mucho a examinar algo que cae por su propio peso. Baste recordar que si se ha definido al lenguaje como un producto de la praxis creadora del hombre social y la literatura es un producto del lenguaje, mal haríamos si no suscribiéramos todas sus implicaciones.

La tercera posición “teoría del signo lingüístico” o sistema de signos, viene a completar y precisar lo que parecía quedar relegado: una limitación

de la especificidad del lenguaje literario. Como se observó a su debido tiempo, esta teoría pretende establecer un sistema lingüístico racional que especifique, a partir de sus rasgos distintivos, la naturaleza del lenguaje literario. Nuestra posición es que ello no sólo es posible sino necesario.

Queda por examinar la concepción de Bertolt Brecht, llamada “diversión” o distanciamiento que también se explica a partir de la concepción materialista del lenguaje, por cuanto el “yo” enunciador (autor) del mundo, al crear una obra de arte, debe distanciarse de lo aparente, en un recto sentido. El escritor no sólo debe tener una praxis rica, sino lograr plasmarla en su esencia. El arte literario es un decir mucho sin que parezca que se dice. Es un ocultar diciendo. De lo contrario se convierte en panfleto. Sólo a través del alejamiento se mantiene la objetividad y la autonomía del signo lingüístico plurisémico; cuanto mayor sea el alejamiento, más rico será el lenguaje en plurisignificación, que configura la especificidad de la obra literaria. Gracias a ello vence las barreras del tiempo y el espacio. Aquí encuentra sentido el asombro de Marx, cuando miles de años después de creados los poemas homéricos, él se extasiaba al leerlos.

Consideramos que estas reflexiones dejan abierto un vasto panorama para los tratamientos futuros de estos problemas. Se ha tratado de conciliar a partir de una concepción materialista del lenguaje, diversas posiciones que aparentemente se mostraban distanciadas, con respecto al arte. Se conoció y destacó la posición de ellos así como revisamos sus aportes más sobresalientes. Creemos que los estudios contemporáneos de la literatura no pueden pasar por alto los aportes del materialismo dialéctico a esta rama del saber humano, más aún pensamos que cualquier estudio que prescindiera de ellos sería incompleto.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Todorov, Zvetan. Poética. En: Ducrot y otros. ¿Qué es el estructuralismo? Losada, Bs. As. 1971. Pág. 104, Cfr. R. Barthes en Ensayos, Seix Barral, S.A. Barcelona, 1967.
2. Karl, Marx. Introducción general a la crítica de la economía política. Cuadernos de Pasado y Presente, Córdoba, 1874. Págs. 76-77.
3. Idem. Pág. 68.
4. Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. ERA. México, 1974. 4a. Ed., Pág. 27.
5. Idem. Pág. 112.
6. Lukács, Georg. Problemas del realismo. Fondo de Cultura Económica, México, Bs. As. 1866. Cfr. el artículo: "Arte y verdad objetiva" (1934).
7. El lenguaje artístico. Ediciones Península, 1970. Págs. 55-SS.
8. Citado por Valeriano Bozal, Op. Cit. Pág. 56.
9. Nos referimos a los idealistas seguidores de Hegel.
10. Cit. por Valeriano Bozal, Op. Cit. Pág. 57
11. Cfr. Lenin, Mao Tse-tung en: Arte, literatura y prensa. Ed. Grijalbo, D. F. México, 1969.
12. Cit. por Adolfo Sánchez Vázquez en: Estética y Marxismo, Tomo I. Ed. ERA, México, 1970. Cfr. el prólogo.
13. Sánchez Vázquez, Adolfo. Idem. Págs. 197-SS.
14. Idem. Pág. 284
15. Idem, Pág. 286.
16. Cfr. Notas para la polémica sobre el realismo. Ariel Bigmani. Ed. Galerna, Bs. As. 1969.
17. Considérese el caso de Balzac que refleja en su obra una postura contraria a lo que él es en la realidad.
18. Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y Marxismo. Op. Cit. Pág. 209.
19. Idem. Pág. 43.
20. Cfr. el artículo: "Marxismo contemporáneo y el arte" de Adolfo Sánchez Vázquez, en Revista Casa de las Américas, No. 32, setiembre-octubre, 1965. Pág. 42.
21. Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y Marxismo. Op. Cit. Pág. 197 y SS.
22. Cassirer, Ernest. Mito y lenguaje. Ediciones Nueva Visión, Bs. As.
23. Cfr. El génesis, en la Biblia o el Evangelio según San Juan.

24. K. Marx y F. Engels. "Conciencia y lenguaje". en: Escritos sobre lenguaje. Alonso Editor, Bs. As. 1973. Pág. 25.
25. Idem. Pág. 51.
26. Ibídem.
27. Schaff, Adam. Lenguaje y Pensamiento. Ed. Grijalbo, México. D. F. 1967. Pág. 143.
28. Idem. Pág. 174.
29. Idem. Pág. 207.
30. K. Marx y F. Engels. Op. Cit. Pág. 57
31. Schaff, Adam. Op. Cit. Pág. 209.
32. Benveniste, Emil. Problemas de lingüística general. México, Siglo XXI Editores, S.A. 1971.
33. Schaff, Adam. Op. Cit. Pág. 215
34. Idem. Pág. 214.
35. Idem. Pág. 219. En las consideraciones siguientes se siguen las ideas de dicho autor.
36. Idem. Pág. 222.
37. Idem. Pág. 225.