

Es importante considerar entonces la tesis derivada de las observaciones centrales de Oscar Masotta y Michel Covin, y que retoma el autor del texto en el sentido de que "una historieta constituye efectivamente, un material privilegiado para la búsqueda de los modos de producción, de la significación", y ofrece como posible conclusión de sus hipótesis que "la historieta pueda reclamar, aún hoy, su cuota de ejemplaridad, como uno de los objetos de análisis más complejamente representativos del tipo de asimilación y producción de significaciones que caracteriza los modernos lenguajes de la comunicación masiva".

Rocío Amador Bautista

\* Oscar Steimberg: *Leyendo historietas* (Estilos y sentidos de un "arte menor"). Nueva visión, Buenos Aires, 1977.

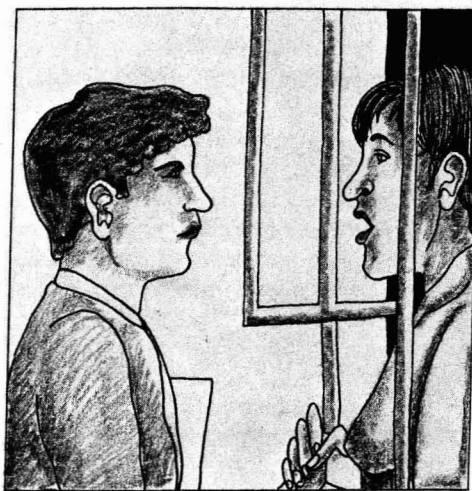
## Literatura y revolución: Brecht o Lukács

La función que debe cumplir la literatura en la revolución ha sido un problema que ha preocupado a los teóricos marxistas desde que Marx y Engels publicaron sus breves reflexiones acerca del realismo.

En la actualidad, casi toda discusión teórica acerca de la relación que existe entre literatura e ideología se plantea, si bien con métodos cada vez más sofisticados, los mismos problemas que trataron de resolver hace casi cincuenta años los integrantes de la Federación de Escritores Proletarios Revolucionarios, en Alemania, durante la República de Weimar.

El nacimiento de sus principales tesis, formuladas por G. Lukács en la revista *Linkskurve* (Vuelta hacia la izquierda), así como la discusión a que dieron lugar entre sus contemporáneos, han sido documentados por Helga Gallas en su obra *Teoría marxista de la literatura\**, que es precisamente la denominación con la que tradicionalmente se ha conocido el conjunto de tesis sostenidas por el mismo Lukács y apoyadas inicialmente por los miembros de la FEPR.

Aunque dicha polémica (entablada entre los defensores del expresionismo y los continuadores del realismo decimonónico) al-



canzó su mayor interés entre 1937 y 1939, los principales argumentos esgrimidos entonces por este último grupo ya habían sido expresados en los artículos publicados en *Linkskurve*, cuya existencia duró poco más de tres años: de agosto de 1929 a diciembre de 1932.

En este contexto se entiende por expresionismo el método narrativo que rompe con las formas tradicionales y crea una nueva expresión artística para dar forma a nuevos contenidos, que correspondan a la situación de cambio que se está viviendo en la revolución y que contribuyan a la construcción de la sociedad socialista. Esta posición tuvo entre sus mejores defensores a Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Hans Eisler y Ernst Bloch.

Por su parte, los colaboradores de *Linkskurve* (Lukács, Johannes Becher y A. Gábor, entre otros) defendían una literatura que tomara como modelo la literatura realista del siglo XIX, es decir, autores como Balzac, Tolstoi o Stendhal, o bien autores contemporáneos como Thomas Mann, que a pesar de su origen burgués creaba, en opinión de Lukács, un arte efectivo.

Fue sólo más tarde, en 1932, cuando las tesis lukacsianas fueron adoptadas como criterio oficial (avalado por Zhdánov, ministro de cultura de Stalin) para calificar a una obra como revolucionaria. Esta decisión adquirió una mayor relevancia cuando el Partido Comunista Alemán consideró la posible influencia que la literatura podría ejercer sobre los votantes.

Pero antes de llegar a consolidar una teoría que justificara y permitiera evaluar la producción literaria de los miembros de la FEPR y de otros escritores, el mismo Lu-

kács recibió, entre muchas otras, la influencia de Bogdánov, quien ya en 1918 afirmaba que la división entre organizadores y ejecutores ha originado tanto el espíritu de autoridad como el espíritu de individualismo, a los cuales corresponden, respectivamente, el arte del feudalismo y el arte de la burguesía. Sólo la abolición de la división del trabajo en el socialismo, concluía, haría posible un espíritu de colectivismo y un arte socialista.

La importancia de este criterio para los miembros de la FEPR nos parece evidente al observar que aunque los escritores burgueses de izquierda fueron considerados en *Linkskurve* como "auxiliares del parto", se les criticaba su inevitable individualismo, consecuencia directa de su origen de clase. Así por ejemplo se hacía notar que el protagonista de la novela *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin —cuya técnica es similar a la que utilizó Joyce en su *Ulysses*—, "no busca entrar en contacto con los obreros comunistas" (p. 40).

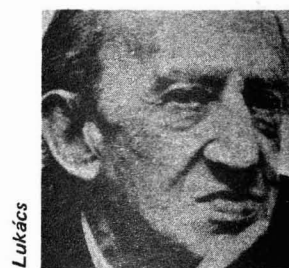
Más tarde, Lukács retomaría las tesis de Plejánov y Wittfogel, inspiradas en la definición hegeliana de que el objeto de la filosofía y el arte es el mismo, pero mientras en aquélla aparece en su forma pura, en el arte lo hace bajo la forma de imágenes. Esta distinción coincidía con la definición de Tolstoi de que el arte consiste en comunicar una experiencia por medio de imágenes.

Pero ya el mismo Hegel había afirmado que "los fenómenos artísticos están tan lejos de ser mera apariencia que hay que atribuirles, frente a la realidad ordinaria, la más alta realidad y la existencia verdadera".

Al comentar estos conceptos, Wittfogel habla de la objetividad suprema de la obra de arte, y de ello deduce, naturalmente, que no es posible para el hombre renunciar al arte.

Por su parte, Lukács, al tratar de crear una estética marxista que respondiera a las exigencias de aquel momento, eliminó —en una serie de artículos publicados en los últimos números de *Linkskurve*— los conceptos de verdad (Hegel) y objetividad (Wittfogel) para hablar, en su lugar, de la unidad de fenómeno y esencia, "que sólo puede lograrse en la obra de arte, no en la realidad empírica".

La distinción lukacsiana entre esencia y apariencia (que corresponderían, cada una, a las formas del naturalismo y del idealismo) a su vez exigía que ambas se fundieran en un arte "realista". Lukács consideraba



Lukács

así a la obra de arte como una totalidad independiente y autónoma, que no requiere para su formación de la participación del receptor. Por ello mismo, según Gallas, Lukács llega a la misma definición que la estética burguesa clásica, pues, a diferencia de Bloch, "no pretende que el arte mantenga despierta la aspiración a posibilidades del hombre que a éste le han sido negadas, sino que más bien ve realizadas esas posibilidades en la permanencia de la recepción del arte" (p. 136).

Por su parte, Brecht, en oposición abierta a esta actitud, demostró y manifestó en más de una ocasión interesarle no la superación de la contradicción entre esencia y apariencia, sino en hacer evidente esa contradicción. Por esta razón, afirma la autora, "en la teoría de Brecht el público se convierte en parte constituyente de la obra (p. 137), pues sus obras no intentan representar la totalidad, sino que ésta se logra sólo "en el proceso de la recepción", a lo cual se conoce con el nombre de "formas abiertas" del arte.

En su celebrada introducción a su propia obra *Mahoganny*, el mismo Brecht distinguió su teatro como un teatro épico y renovador, en oposición a un teatro dramático y tradicional, afirmando que mientras en este último el espectador es llevado hacia algo externo a la obra, su teatro despierta la actividad del espectador y busca arrancarle decisiones nacidas de una reflexión producida por la obra misma (p. 78).

Otro grupo que también apoyaba la creación de formas artísticas de naturaleza abierta y experimental era el LEF (Frente de Izquierda), que se pronunciaba por una literatura sin argumento, la descripción de los hechos y el montaje de hechos verdaderos, a la vez que deploraba la forma tradicional de la novela al estilo de Tolstoi, "con su argumento unitario, su acción ficticia y sus caracteres individuales".

Otros artistas, como Piscator y los miembros del Agitprop (Agitación y Propaganda), "pretendían una literatura documental que presentase un análisis marxista de los sectores de la realidad expuestos artísticamente". La proliferación de estos grupos se debió en gran parte a la presentación temporal, en Alemania, de Las blusas azules, de Moscú, que presentaban una serie de números musicales, de baile, pantomima y acrobacia, mediante los cuales representaban y explicaban determinadas noticias periodísticas. En 1929 había en Ale-

mania 180 compañías de Agitación y Propaganda, que en la temporada teatral de 1928-29 lograron un público de 3 600 000 espectadores.

Así, podemos concluir afirmando que la crítica de Lukács, con todo lo que tiene de meritorio, fue una crítica de las ideologías, lo cual explica por qué no se encuentran en sus trabajos investigaciones sobre la estructura lingüística del relato, ni acerca de las técnicas narrativas, como la perspectiva del narrador (o su noción espaciotemporal, etc.).

Y al reconocer, como lo hace la autora de este bien documentado estudio, que "hasta la fecha no existe una teoría de la literatura proletaria y de su carácter clasista específico" (p. 60), nos parecen de gran importancia los avances de la semiótica, que ha abierto la posibilidad de estudiar la literatura, con la ayuda de importantes elementos marxistas, de manera exhaustiva y rigurosamente científica.

Laura Zavala Alvarado

\* Helga Gallas: *Teoría marxista de la literatura*. México, Siglo XXI Editores, 2a. ed., 1977, 188 pp.

## Hernán Lavín Cerda *Ciegamente los ojos*

¿Cómo se empieza a presentar un libro que ostenta en letras negras, sobre un fondo flagrantemente anaranjado, el título *Ciegamente los ojos*? ¿Con un adverbio? o ¿con un grupo de adverbios engarzados al hilo de un conjuro? ¿Ciegamente, romaneamente, profundamente, felizmente, caóticamente, obscenamente, profundamente, huracanadamente, y, por fin, otorrinolaringológicamente? Y del conjuro caigo en la reiteración encantatoria que es en realidad la reiteración del conjuro y la constatación de que en el interior del libro que presento se gestan las teogonías derrumbadas y se pronuncian las oraciones que detienen al mundo en su derrumbe. Es un libro cósmico, oscuro, y el caos reptante entre los instersticios del adverbio que abre el canto y lo ciega desde que fragmenta y repite la terminación adverbial que, sola, significa, y que, añadida a la palabra, aturde. Mente significa lucidez, pero como apéndice adverbial significa eufonía y a la vez violencia. Cito:

Otorrinolaringológicamente

nos fuimos  
besando

con furia casi mística  
Y más allá de oídos

nariz

y garganta

el abismo se abrió  
como un sepulcro lleno de cal viva"

Divago, antes de entrar en las preguntas: Luis Cardoza y Aragón me dijo un día, a las siete en punto de la noche, debajo de una mandarina iluminada por su propia irradiación amarilla, sostenida en un cuadro que desafiaba a Newton, "lo que escribo es difícil, son sólo palabras, literatura", y así pudo descifrar un cuadrado blanco colocado sobre un lienzo blanco. Y sólo así es posible descifrar el sonido de un dolor de muelas, una calvicie prematura que aparece ante un espejo que es un reloj despertador y un amoroso delirio que convoca a un otorrinolaringólogo y se puede ver parir a las focas y a las ballenas sobre las rosas sin dañarlas, agregándoles apenas una feroz aura celeste.

La cal viva nos calcina pero ya nos ha calcinado antes al prosaísmo estridente que trasciende los órganos del canto y los condensa en malabarismo mortuorio, dejándolos suspendidos entre el abismo y el cielo. Y la furia surge, uniéndose a lo obsceno que se abre groseramente para dirimirse en la lascivia metafísica.

"El pájaro

se ha vuelto gloriosamente loco

con las virtudes del pez:

—He aquí el plasma de los efectos parabólicos  
donde se cruzan los peces con los pájaros  
Todas las sangres

dentro del alambique del corbato

y el serpentín muy frío

se purifican con la impureza de la cópula  
mayor

Ha llegado el momento del fornicio universal  
cuando todo pez

es pájaro

y los amantes nadan en el vacío

o en las nebulosas

Entonces estalla el criterio  
de las aproximaciones y las distancias  
y el mundo fluye convertido en escritura.

Y, de nuevo ¿Cómo seguir esta escritura?

¿Con las plantas hirsutas o el pellejo o