

PARA UNA REFLEXIÓN SOBRE LA HISTORICIDAD DE LA LITERATURA

Félix Martínez-Bonatti

Mis colegas y amigos de Barnard me pidieron que hablase sobre los fundamentos teóricos de la historia social de la literatura. En quince minutos. De lo que hablaré es de ciertos problemas, viejos ya, pero no resueltos, que pertenecen a la más influyente de las tradiciones críticas en este campo, la inspirada en las obras de Marx y de Engels. No voy a intentar, por cierto, una exegesis erudita de esa tradición. Me limitaré a exponer algunas dificultades importantes con que tropiezan los estudiosos de esa orientación, y a sugerir posibles, seguramente no nuevas, maneras de replantear el problema, dejando una iluminación más concreta del tema a mis colegas, que hablarán a continuación, y al diálogo que pueda seguir.

Las dificultades a que me refiero se ejemplifican en las oposiciones de ideología y verdad, relatividad histórica y valores perdurables, historicidad radical del hombre y naturaleza humana. No quiero sostener que estas oposiciones no estén superadas en la obra del propio Marx. Eso es una cuestión difícil que no estoy en condiciones de discutir. Lo que sí sostengo es que esas oposiciones y sus aporías no están resueltas en la obra crítica de muchos que hoy escriben sobre estos temas.

1. Llamaré *ideología* al uso de una "idea" (concepción del mundo, teoría especial, mito) para fines prácticos en el orden de la persuasión de nuestros semejantes, sean estos fines los de una comunidad, un grupo o un individuo. El ser ideología de una idea es, pues, un destino externo de la misma, que no excluye ni su verdad, ni su falsedad, ni su inconsistencia lógica. Por cierto, una expresión ideológica puede ser sincera o insincera, éticamente legítima o perversa. La vida no puede prescindir de ideología, pues tenemos que dar, y darnos a nosotros mismos, razón de nuestra conducta, crearnos imágenes ejemplares y modelos de acción. Que el estudio de la literatura es una actividad socialmente útil, es una de las ideologías de nuestra profesión; y, aunque sea nuestro deber profesional ponerla en duda cada día, el servir de

ideología no hace de esa afirmación necesariamente una falsedad, ni de quien la sostiene un hipócrita que sólo persigne finalidades egoístas.

Se dice muchas veces que el concepto de "la naturaleza humana" o de "la condición humana" es tal que sólo puede aparecer en un discurso ideológico, es decir, que sería inadecuado para un discurso analítico. Pero dicho concepto puede significar simplemente las notas que rigen el uso de una palabra de la lengua común, sin presuposiciones que la retórica de moda fustiga como "esencialistas", "substancialistas" o "metafísicas". Se puede hablar de *lo permanente de la naturaleza humana* sin que "permanencia" implique otra cosa que el ámbito temporal en que la palabra "hombre" encuentra denotación. Que tal expresión se use a veces ideológicamente, y que se atribuya a la naturaleza humana, interesadamente, atributos históricamente transitorios, no debe ser obstáculo para que intentemos un uso crítico de estas nociones.

2. Aunque el ser social de las artes habrá sido negado alguna vez, pues no parece haber paradoja que no haya sido sostenida por alguien, no es poco fatigosa la reiteración de que las obras poéticas tienen una función social o un significado histórico. La cuestión es: qué clase o clases de funciones cumple la literatura y cuáles son los límites de su significación histórica. La respuesta más difundida de la tradición marxista es que la literatura, como la cultura en general, forma parte de la superestructura ideológica con que las clases sociales promueven sus intereses particulares y, en mayor o menor grado, dominan la conciencia colectiva. La funcionalidad del arte sería, de acuerdo a este principio, circunstancial-histórica; su significado y valor corresponderían en cada caso a la clase que lo genera y al momento histórico o fase del desarrollo social en que se origina. La aplicación consistente de este principio, tal como aquí lo formulo, lleva a un historicismo radical. Esta idea reductiva domina muchos pasajes de teóricos e historiadores de la literatura. No se trata de una idea intrínsecamente inválida, pero su concepto de una funcionalidad acotada y efímera del arte es contradicho por la experiencia común más sólida: la de la efectividad actual de obras de orígenes históricos remotos. Y esta última observación se encuentra en los propios textos de Marx y de Engels. Cuando se posesiona de nosotros la música que Bach compuso para la Europa nobiliaria y pre-industrial, la teoría del historicismo radical del arte nos hace sonreír como un disparate.

3. La experiencia ingenua, por otra parte y al otro extremo, presupone, sin darse mucha cuenta de ello, la accesibilidad intemporal y el valor inherente, imperdible, de las obras de arte. La *Ilíada* y su grandeza parecen estar ahí, a nuestro alcance, sin que siquiera la traducción parezca, a nuestra disposición irreflexiva, más que un velo tenue. En el hablar y pensar corriente acerca de literatura, las obras literarias aparecen como objetos perfectamente determinados, estables, y visibles para todo el mundo; las diferencias

de visión y opinión con respecto a ellas son consideradas como producto de mejores o peores órganos y esfuerzos de percepción individuales. Parece ser el dominio de las letras un campo abierto a empeños de información adquirible y de lectura afinada y sensitiva. Las obras, objetos inmutables, los lectores, sujetos libres y falibles para ver lo que sea el objeto.

Como la reflexión enseña que el objeto literario es (re) producido por el lector, siguiendo la pauta del texto y de las normas tradicionales del leer, este campo libre y objetivo de la visión ingenua debe ser reconocido como ilusorio. Pero no es necesariamente falso, dado que el texto no varía gráficamente, si vale que las normas y los elementos del leer son comunes a todos los lectores. El campo abierto sería el reverso ilusorio de una verdad: la intersubjetividad de la experiencia literaria. Tampoco la historicidad del lenguaje y de los géneros y normas del leer sería obstáculo para la objetividad de la experiencia literaria, si vale que esa historicidad (inclusive los estados del sentir, el ser histórico) es cognoscible y reproducible en la experiencia lectiva. Si la experiencia humana, en cambio, fuese *radicalmente* histórica, no cabría esa objetividad de la obra—ni podríamos discutirla, juzgarla, estudiarla. El texto del pretérito estaría vaciado de su contenido original (conceptual, afectivo, inconsciente) y lo llenaríamos siempre con substancias subjetivas diversas. Habría identidad de los signos de superficie, pero no de los significados. (Si: así fuera, Pierre Menard no tendría que hacer ningún esfuerzo especial para re-escribir el *Quijote* desde su presente histórico. No podría, en verdad, hacer otra cosa. Borges, pues, sugiere un historicismo más sutil.) Hablar de la obra sería hablar de un objeto cambiante que conservaría sólo cierta estructura permanente, o bien sería hablar de una subjetividad casual y transitoria de lector. Pero, si esto fuese así, no lo sabríamos, pues no tendríamos acceso a otros mundos históricos y no podríamos compararlos con el nuestro ni saber que eran diferentes: creeríamos que nada cambia y que las obras son estables e inmutables.

4. La idea válida de la (parcial) historicidad de las significaciones sólo puede erigirse sobre el fundamento de un mundo común a las diversas épocas, la idea de la historicidad del hombre, sobre el supuesto de una condición humana duradera. Que "el hombre no tiene naturaleza, tiene historia", es una agudeza que la obra de su propio enunciador, Ortega, no hace sino negar; y que se autodestruye, pues, si no hubiera algo idéntico que es el hombre, el predicado "tener historia" no encontraría sujeto. (Todo relativismo radical es un auténtico escepticismo y, como tal, nos dice Husserl una y otra vez, un contrasentido, una teoría que niega sus propios fundamentos.)

Entender la obra literaria como hecho histórico presupone, pues, entenderla como hecho ahistórico (aunque siempre cultural, social). Es la exacta relación de historicidad e intemporalidad (o naturalidad) lo que deberíamos determinar para cada obra. En otras palabras, habría que distinguir su fuerza pragmática circunstancial y su fuerza perdurable. Una obra

cuyo sentido y fuerza se consumieran del todo en la estrecha circunstancia de su origen, es, en verdad, impensable. Pues no es posible concebir un acto o circunstancia que no sea subsumible en categorías supraepocales. Una exegética literaria que comprenda las obras como meros gestos ocasionales del quehacer histórico (esencialmente como expresiones ideológicas de grupos determinados) reducirá arbitrariamente su significación. Aún el canto más oportunista al jefe de la tribu encarna temores y esperanzas que articulan la vida humana, y, por eso, podemos entenderlo y aún "sentirlo" quienes no estamos en esa tribu ni en esa época. Si algunas, muchas obras perduran como algo más vivo que meros documentos históricos, es porque su fuerza es más que circunstancial. Estudiarlas sólo como hechos de su tiempo es desconocer su naturaleza. Una historia de la circunstancialidad de la literatura, una historia social de la creación poética será tanto más periférica, cuanto más substancial sea la significación perdurable de la obra. Esto no hace de la historia social de la literatura una empresa menos importante; simplemente, fija su alcance y propósito genuino.

Es preciso reconocer que en todo arte hay un momento de falsificación, de retórica afirmativa de la vida, a veces unido a un momento de desvelamiento y consternación. Aunque se matice históricamente, hay una superes-estructura social perdurable, un sistema de mitos vitales que corresponden a la condición del hombre. Y a este sistema pertenece la imaginación artística. La ilusión esencial de la literatura es ver la vida en órdenes de sentido, incluyendo aquí *estilos* como "lo absurdo" y aspectos de la vida como la espesa autodinámica del lenguaje mismo. El orden de la forma poética es la analogía de un cosmos redentor, dentro del cual nuestra pasión no puede ser inútil. Reconstruimos así, una y otra vez, nuestra casa sobre el abismo. El perdurable movimiento de la *comedia* acentúa el mito de la seguridad y, por eso, no es un refugio de fiar; la exaltación que da es breve. El terror de la tragedia, gesto igualmente perdurable, promueve una resignación lúcida y que se prolonga soterrada. No es extraño que, desde Aristóteles, lo trágico ha parecido el principio superior: para ser de confianza, la mentira ha de ser también verdadera. Este juego de abismo y hogar late bajo toda obra superior. Bajo la fantasía romancesca de don Quijote, abre Cervantes el abismo de la realidad histórica, para cubrirlo de inmediato con su trasfiguración cómica. Neruda nos ha dejado un símbolo de esta agonía humana en el poema "Melancolía en las familias", de *Residencia en la tierra*.¹ En la obra de Julio Cortázar, se manifiesta un esfuerzo radical de desilusionamiento: es la institución de la literatura la que es desprovista de su seguridad engañosa, y con ella se cuestiona otro artificio, "la realidad cotidiana," la imagen reaseguradora de lo sólido y continuo. Pero a esta acción, digamos, abismante, corresponde una construcción de formas nuevas, juegos de audacia y riesgo, e incursiones por el desván de lo sobrenatural, benemérito lugar de trascendencia.

No desearemos afirmar que estos esfuerzos de la imaginación son ocasionales, y no respuestas sostenidas para una situación que no termina. Las creaciones de la imaginación artística cumplen con una función ideológica permanente de la vida humana: erigir las vistas de la realidad que, sin ocultar del todo su "inhumanidad", la hacen aparecer como vivible para el hombre, tocada de lo que Bloch llama "el principio de la esperanza". Por eso, hay "clásicos", y tradición literaria, y literatura viva de muchas épocas. Claro que estas vistas tienen que ser acrecentadas constantemente en respuesta a lo cambiante de la circunstancia. La casa genérica de la imaginación se fractura y rehace con ritmo histórico, en estilos y corrientes. Lo que concebimos como "la realidad misma" también tiene su permanencia y su historicidad. Me parece que no faltarían pasajes de Marx² para apoyar esta tesis: la substancia del hombre no es últimamente histórica, no está determinada en sus principios por su propia historia, por lo que hace y le acaece, sino que lo que hace y le acaece está predeterminado por su ser natural, por su ser la parte de la naturaleza que es. La consciencia está determinada por el ser natural y el ser social básico del hombre, y también, de manera menos perdurable y profunda, por su ser social-histórico. La naturaleza no es una parte de la historia del hombre (como nos dicen consoladores idealismos, así el hegeliano), sino que ésta es una parte de la historia o del acontecer de la naturaleza.

5. Cada uno de nosotros, en esta sala, ve esta mesa desde un ángulo de visión diferente y, ya tan sólo por eso, mi imagen de la mesa es otra que la de mi vecino y la de cada uno de Uds. No obstante, esta subjetividad y relatividad de la experiencia no nos hace estar en una sala con muchas mesas, ni en muchas salas a la vez. Estamos todos ahora aquí, en esta sala, y tenemos una y la misma mesa a nuestra vista. Compartimos un mundo intersubjetivo en el espacio y, más difícilmente, pero en principio con igual fundamento, en el tiempo. Análogamente, ocurre que a menudo no nos comprendemos, o nos comprendemos malamente, pero esto sólo es posible porque básicamente nos comprendemos. (Me he ido desplazando de "El origen de la tragedia" a "El origen de la geometría".) La comunidad del mundo hace posible la diversidad vivida de percepciones, puntos de vista, etc., vivida dentro del mundo común. Por ello, el otro, el prójimo, puede ser "un enigma", pero no una nada de la cual no tenemos noticia. Porque hay una básica comunicación entre los sujetos, hay la frustración y el deseo de una compenetración absoluta, que es un motivo del pensamiento poético de Cortázar, encarnado a veces en fantasías transmigratorias o metempsicóticas en que los límites personales, espaciales e históricos son sobrepasados en vuelo hacia una unidad de experiencia substancial. Así también, reduce las diversidades históricas en imágenes superpuestas que se van confundiendo en destino esencial, como las de unos burgueses parisinos de hoy que se conectan con patricios romanos de la época clásica, en ese cuento que da título a uno

de sus libros y que resume inmejorablemente lo que he tratado de decir hoy: "Todos los fuegos el fuego".

Esta referencia a un tema cortaziano está, sin embargo, tan limitada a una parte de su obra, y es, a la vez, tan general por su grado de abstracción, que no tiene mucho valor interpretativo. Pero creo que no es inapropiado poner este motivo entre aquellas destrucciones-reconstrucciones mitológicas de nuestro tiempo que, precisamente bajo la, como nunca, violenta acción trituradora de la Historia, tematizan una voluntad antihistoricista, más pancrónica que escatológica. Un examen atento de la obra de Cortázar habrá señalado ya si este motivo es marginal o decisivo en su mundo literario. Mi tarea no ha sido ésa. Con estas últimas observaciones, sólo he querido llevar una reflexión inespecífica hasta la puerta de la obra de un gran escritor de nuestro tiempo. Sí, de nuestra generación y de estas décadas fugaces, pero no sólo de ellas.

1. Segunda, tercera y cuarta estrofas:

No es sino el paso de un día hacia otro,
una sola botella andando por los mares,
y un comedor adonde llegan rosas,
un comedor abandonado
como una espina: me refiero
a una copa trizada, a una cortina, al fondo
de una sala desierta por donde pasa un río
arrastrando las piedras. Es una casa
situada en los cimientos de la lluvia,
una casa de dos pisos con ventanas obligatorias
y enredaderas estrictamente fieles.

Voy por las tardes, llego
llenó de lodo y muerte,
arrastrando la tierra y sus raíces,
y su vaga barriga en donde duermen
cadáveres con trigo,
metales, elefantes derrumbados.

Pero por sobre todo hay un terrible,
un terrible comedor abandonado,
con las alcuza rotas
y el vinagre corriendo debajo de las sillas,
un rayo detenido de la luna,
algo oscuro, y me busco
una comparación dentro de mí :

tal vez es una tienda rodeada por el mar
y paños rotos goteando salmuera.
Es sólo un comedor abandonado,
y alrededor hay extensiones,
fábricas sumergidas, maderas
que sólo yo conozco,
porque estoy triste y viajo,
y conozco la tierra, y estoy triste.

2. Que un autor eminente sostenga esto o aquello, como es natural, tiene que llamar a nuestra atención reflexiva, y es imprudente considerar sus posiciones con ligereza. Pero no olvidaremos que, para la verdad o falsedad del juicio, tales autoridades son del todo irrelevantes.

