

## **El *réalisme sans rivages* y la *littérature engagée*: los diálogos de la teoría literaria de Garaudy y de Sartre**

### ***Réalisme sans rivages* and *littérature engagée*: the discussions of Garaudy and Sartre's literary theory**

VIOLETA GARRIDO

Universidad de Barcelona  
violetagasan@gmail.com

#### **Abstract**

This paper aims to study the way that the literary and the aesthetic thought of some marxists german thinkers (Lukács, Brecht, Adorno, etc.) influenced Roger Garaudy and Jean-Paul Sartre's literary theory. The debate between realism and modernism, very important at the time, was indeed crucial for the development of the "engaged literature", one of the essential concepts of the sartrean literary approach. In the same way, Garaudy's *réalisme sans rivages* is an amendment of lukacsian "reflex theory". In turn, at the same time Garaudy and Sartre had a aesthetic discussion between them on the subject of existentialism.

#### **Key-words**

realism, engaged literature, Sartre, Lukács, Frankfurt School.

#### **Résumé**

Cet article vise à étudier la manière dont la pensée littéraire et esthétique de certains penseurs marxistes allemands (Lukács, Brecht, Adorno, etc.) a influencé la théorie littéraire de Roger Garaudy et Jean-Paul Sartre. Le débat entre réalisme et modernisme, très important à l'époque, a été crucial pour le développement de la "littérature engagée", l'un des concepts essentiels de la démarche littéraire sartrienne. De même, le "réalisme sans rivages" de Garaudy est un amendement de la "théorie du réflexe" lukacsienne. À leur tour, Garaudy et Sartre ont eu entre eux une discussion esthétique à propos de l'existentialisme.

#### **Mots-clés**

réalisme, littérature engagée, Sartre, Lukács, École de Frankfurt.

## 1. Introducción

Lo que se presenta en estas páginas no pretende ser un examen del estado de la cuestión que rodea a la definición de los principios rectores de la estética realista ni tampoco una incursión en los hondos dilemas internos de lo que se conoce como “realismo socialista”, y menos aún una investigación sobre las teorizaciones surgidas en torno a la ruptura del principio mimético en literatura propiciada por la irrupción de las narrativas modernistas o de vanguardia a principios del siglo XX –aspectos que han sido ampliamente tratados (y llevados a síntesis satisfactorias) por Erich Auerbach (1946), Gérard Genette (1972, 1983), Roland Barthes (1984), Philippe Hamon (2015), Régine Robin (1986), Raymond Williams (1989), Octavio Paz (1999) o Darío Villanueva (1992), –por citar algunos nombres, y sobre los que hay bibliografía especializada en abundancia–. Ante todo, nuestro trabajo es una suerte de estudio preliminar de la huella que los primeros teóricos marxistas propiamente preocupados por la literatura y por la estética, de lengua alemana en su mayoría, imprimen sobre Roger Garaudy y Jean-Paul Sartre, dos de sus homólogos franceses. Es decir, de cómo el subtexto de una polémica en la que en realidad se está debatiendo la “resolución imaginaria” (Eagleton, 1990: 402), en el terreno de la estética, de contradicciones políticas reales puede recuperarse o trasluce en las propuestas de análisis y creación literaria elaboradas por los teóricos franceses<sup>1</sup>. Ello es posible porque existe un diálogo, a veces cifrado y a veces manifiesto, de estos pensadores franceses con los intelectuales alemanes próximos o relacionados de alguna manera con la Escuela de Frankfurt o con el bloque soviético que supone la aceptación de ciertas premisas y simultáneamente el rechazo de otras, cuya estela específica, que sin embargo no obstaculiza la emergencia de ideas propias u originales de otra clase, es la que nos proponemos observar.

Así pues, la primera parte de este artículo servirá para contextualizar tanto histórica como filosóficamente el corpus teórico fundamental del debate entre realismo y modernismo que será acogido y recibido en Francia. Impelidos en parte por las decisiones sobre política cultural que se estaban tomando en la Unión Soviética, algunos críticos de la cultura situados en la órbita del pensamiento marxista, como Ernst Bloch, Walter Benjamin, Ernst Fischer, Bertolt Brecht o Herbert Marcuse, pero sobre todo György Lukács y Theodor W. Adorno, establecen los términos de una discusión que, en realidad, a lo largo de los más de treinta años que duró el interés por el problema específico de la forma, acabó por trascender el terreno estrictamente literario, adquiriendo un carácter político, filosófico y sociológico transfronterizo al abordar temas como la teoría del reflejo, la función específica del autor, la

---

1 Esas contradicciones tenían que ver esencialmente con las diversas derrotas sufridas por el movimiento obrero después de la Revolución rusa, con las múltiples dificultades intrínsecas y extrínsecas enfrentadas durante la edificación de los órdenes político-sociales de índole socialista, con la agresiva aparición de los proyectos de civilización nazi-fascista y con la consolidación axiomática del capitalismo de posguerra y de sus lógicas mercantiles.

condición epistemológica del realismo o la posición ética del vanguardismo, entre otros. A grandes rasgos, el desarrollo, por parte de Lukács, de una teoría de las mediaciones que aspira a revelar el contenido político e ideológico implícito en lo que hasta entonces parecían ser fenómenos estéticos puramente formales (Jameson, 2007: 200) –siendo los realismos clásico y crítico las instancias más adecuadas para la comprensión profunda de la estructura social– contrasta con el aislamiento y el alejamiento de la masa que propugna la estética adorniana, cuya actitud encuentra su máxima expresión en las obras del periodo modernista. Y, a pesar de este desacuerdo, frente a la concepción benjaminiana y brechtiana de la literatura como una actividad eminentemente práctica ligada a las condiciones de producción dominantes, tanto Lukács como Adorno encaran el debate desde una perspectiva exclusivamente teórica centrada en la relevancia ideológica de la literatura. Los dos apartados subsiguientes estarán dedicados específicamente al examen de las propuestas teóricas de Garaudy y de Sartre, muy influyentes en la Francia de la época; se pondrán en relación con el debate alemán y también entre sí, explicando el contexto en el que surgen, las innovaciones de las que hacen gala y, por supuesto, las claves tanto de los acuerdos como de las divergencias que las caracterizan.

## 2. La polémica clave de la teoría literaria marxista

Aunque a nivel académico se haga a menudo la distinción, como ya pasara con Marx, entre un joven Lukács –ya hegeliano e influido por cierto romanticismo– y un Lukács maduro –plenamente materialista y comprometido (críticamente) con el proyecto soviético–, lo cierto es que su trayectoria intelectual presenta más continuidades que rupturas: la enfática percepción de que la novela realista es la única que puede reflejar debidamente de forma extensiva la esencia humana y la intrincada totalidad social solamente resulta comprensible a la luz de su temprana *Die Theorie des Romans* (1920), donde se definía ya el anhelo por la búsqueda de esa “nueva cultura” colectiva con la que contribuir a humanizar y a hacer habitable el mundo y donde se afirmaba que la novela es la forma moderna e igualitaria por excelencia porque exhibe a los seres humanos en las circunstancias prosaicas de su cotidianidad. Así, la preocupación por la presencia de la tipicidad en las obras literarias –entendiendo por ello el conjunto de fuerzas históricas latentes en cualquier sociedad, que son la garantía de una adecuada captación de lo socialmente relevante (Kohan, 2005: 9)– es algo que bien puede haber fermentado a tenor de dichas reflexiones juveniles, pero que cobra todo su sentido con la incorporación, a partir de los años veinte, del compromiso político marxista: se hace pues imperioso buscar las “progressive trends” (Lukács, 2007: 30) de la literatura –esto es, las corrientes que vertebran las fuerzas “histórico-universales” o activas de una época (Eagleton, 1978: 47)–, puesto que solo a través de ellas es posible penetrar profundamente en los fenómenos de la vida social, anticipar tendencias potencialmente influyentes y, en consecuencia, articular una respuesta revolucionaria desde la praxis.

La forma realista –ya sea la de los “grandes realistas” del siglo XIX o la de escritores coetáneos como Heinrich y Thomas Mann o Romain Rolland– es la que mejor encarna esos valores de afán sociológico, puesto que es la que consigue reproducir más fielmente la realidad en su historicidad más concreta. Es decir, penetra en las leyes dinámicas que gobiernan la realidad objetiva para así “uncover the deeper, hidden, mediated, not immediately perceptible network of relationships” (Lukács, 2007: 38), constituyéndose como un verdadero sistema de representación de la realidad cuyo objetivo reside en el desvelamiento de los mecanismos de actuación de la ideología dominante, entendida como “falsa conciencia”. El realismo no es, por tanto, un estilo entre otros, sino que más bien hace referencia a la relación inevitable que establece con la realidad externa desde una visión crítica capaz de revelar las posibilidades existentes más allá de ella misma. Es además útil para la causa del socialismo en términos político-ideológicos debido a su carácter pedagógico: la literatura realista, al nutrirse del patrimonio cultural previo –no lo rechaza (como sí hacen las vanguardias), sino que lo preserva–, se vincula horizontalmente con las masas (*Volkstümlichkeit*) y logra que estas se sientan representadas y se vuelvan receptivas a la comprensión de las grandes épocas progresivas de la historia humana<sup>2</sup>. La categoría de “totalidad”, que permanece latente en todas las consideraciones que hemos expuesto hasta ahora, procede del enfoque epistemológico lukácsiano, para el cual el arte, en particular la literatura, es ante todo una forma de conocimiento. Y el conocimiento, a su vez, es caracterizado –también en Lenin– como un proceso de reflejo (*Widerspiegelung*) de la realidad que no es en ningún caso simplemente mecánico, especular o fruto de la transposición directa, sino que implica una toma de conciencia de la unidad de todos los aspectos de la sociedad en una totalidad dinámica y omnicomprendiva que integra las relaciones existentes en esta y sus correspondientes mediaciones. De este modo, la historicidad de la realidad objetiva impone una historicidad de los medios expresivos, “presuponiendo una forma de experiencia estética que no obstante reclama una relación vinculante con lo real mismo” (Jameson, 2007: 198).

En otras palabras, destacar el valor cognoscitivo de la obra artística o literaria conduce, en la línea de lo afirmado por la tradición marxista, a considerarla no ya como un producto del genio kantiano sino, acudiendo a la habitual metáfora arquitectónica, como una forma ideológica propia de la superestructura que refleja –con mayor o menor grado de autonomía– la realidad material y las relaciones sociales que operan en la base. La adquisición de conciencia de la totalidad que ambos factores procuran (y de la necesidad de su superación dialéctica) tiene lugar, para el Lukács tardío, gracias a que la experiencia estética requiere un grado de concentración muy alto, al igual que el trabajo. Pero, si bien los efectos de la

---

2 Como ha estudiado María Guadalupe Marando (2014), este compromiso político explícito que presentan los escritos de los años treinta se inscribe en un marco histórico muy concreto, marcado por el ataque a la socialdemocracia, la creación del Frente Popular y la discusión sobre la orientación de la literatura soviética. Pero pierde cierta intensidad –sin desaparecer nunca por completo– en las obras tardías de Lukács, como la *Ästhetik* de 1963, cuyas reflexiones se expanden de la literatura al sistema entero del arte.

praxis laboral sobre el sujeto pueden resultar alienantes, el arte coadyuva a una elevación de la personalidad y a la captación y fijación de la relación entre el ser humano y la realidad, permitiendo de esta forma que la subjetividad pueda acceder a las leyes o aspectos universales de la especificidad (*Besonderheit*) humana y a una perspectiva desfetichizada de lo real (Lukács, 1966: 218-220). Gracias a su especial dinámica de funcionamiento ya descrita, es el realismo –y no las creaciones decadentes de Kafka, Faulkner, Joyce, Musil o Beckett– el que a todas luces está más cerca de realizar este propósito.

La noción de “decadencia”, que el pensador húngaro aplicaba a la literatura de vanguardia, es casi una consecuencia conceptual de las apreciaciones más generales realizadas en “Die Krise der bürgerlichen Philosophie” (1958) y en otros artículos contra las corrientes filosóficas llamadas irracionistas<sup>3</sup>. Los rigurosos trabajos de cariz analítico y descriptivo sobre los métodos empleados por Goethe, Balzac, Scott o Tolstoi no evitan que Lukács se torne prescriptivo a la hora de estudiar la actividad de los escritores modernistas y censure gran parte de su labor por considerarla una mera expresión espontánea de la experiencia inmediata. La crítica a estas tendencias “antirrealistas, vanguardistas” (Lukács, 1984: 18) no deriva de principios puramente formales, sino que atiende a la imagen del mundo que proyectan los escritores: una en la que el ser humano está en constante “estado de yecto” (*Ibid.*: 23) y de angustia, o sea, experimentando una soledad ontológica que lo hace enajenado e independiente de toda relación social. Las narraciones se colman de referencias a irrealidades fantasmagóricas que revelan una “preferencia ideológica hacia lo patológico” (*Ibid.*: 36) donde toman la palabra sujetos mutilados, que se manifiestan incoherentes o semiidiotas y que no encarnan ninguna posición concreta en el sistema de relaciones sociales. Por muy interesante o consistente que llegue a ser el modo de expresión de estas obras propias de la era imperialista –y Lukács (*Ibid.*: 32) llega a concederles alto valor estético–, en ellas la totalidad queda desintegrada en parcelas abstractas que impiden la identificación de las fuerzas sociales que actúan desde su matriz. De suerte que esta decadencia encarnada en las obras modernistas sería al campo de la estética lo que la falsa conciencia es al ámbito del análisis tradicional de la ideología: obras o sistemas de pensamiento sin sustancia o con un contenido que deforma la experiencia e incita a la distracción respecto a la incontestable realidad de la explotación humana.

No hay que pensar que, frente a esta negación de la racionalidad de la existencia que planteaba la literatura modernista por la vía de una fragmentación de la realidad y un subjetivismo extremos, Lukács viese solamente en el realismo socialista existente (zhdanovismo, por mejor decir) la clave para la realización de sus presupuestos literarios encaminados

3 Para Lukács (2003: 47-49), la emergencia de las que él denominaba “tendencias aristocrático-pesimistas”, representadas por Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, etc., terminará desembocando en la barbarie fascista, por cuanto dichas filosofías expresan la crisis de las ideas de progreso y de humanismo (y de algunos otros ideales ilustrados) al suponer un “rechazo de la razón como criterio” y ser “abiertamente antidemocráticas”.

hacia la comprensión diáfana (y la subsecuente transformación) de la realidad: las críticas al naturalismo estático, fotográfico y abstracto de Zola operaban en parte también, según observa Fredric Jameson (2007: 202), como una contraseña peyorativa para referirse al estilo imperante en la Unión Soviética. En realidad, en su reprobación de la inutilidad, el declive y el tedio de la vida burguesa, por él denominados “realistas críticos” (Mann, Roland, Scott, Beck, etc.), herederos directos del rol progresivo de la burguesía y de su literatura, son quienes pueden desempeñar tareas valiosas de avance en dicho sentido, sobre todo en los países capitalistas.

En clara oposición a Adorno, quien refuta por completo la epistemología lukácsiana del reflejo al considerar que el arte, guiado por leyes inmanentes que escapan a todo utilitarismo ideológico, es, directamente, “the negative knowledge of the actual world” (Adorno, 2007: 160), Brecht defiende y reclama para sí mismo la etiqueta de “realista”, de la que Lukács no sería más que un representante formalista. Para el dramaturgo, cuyo efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) también persigue la fundación de una estética materialista, los modos de representación literaria cambian al ritmo de la realidad misma (que por ser histórica es dinámica). Lo que subyace tras esta afirmación es una concepción del realismo que se aleja de la pura categoría artística y pasa a definir la actitud curiosa o experimental que busca ante todo conocer placenteramente el mundo y transformar a nivel práctico los modos (y no tanto los contenidos) de la producción artística para transformar a su vez las condiciones sociales, lo cual modifica esencialmente las relaciones productivas entre los artistas y el público<sup>4</sup>. En ello Brecht coincide con Benjamin, para quien el autor es un productor que debe resolver creativamente los desafíos técnicos de su época para terminar acercando su obra “a los fines de la revolución proletaria” (Benjamin, 2012: 37)<sup>5</sup>; y también con Adorno (2004b: 301), el cual sostiene que “la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en la esfera de la recepción. Precede a ésta: hay que buscarla en la producción”. De modo que el realismo brechtiano extiende su campo de aplicación: todos los medios y todas las formas literarias –incluidas, verbigracia, la parodia o la fantasía– pueden usarse en favor del realismo porque, en última instancia, la meta que este persigue no es la de reflejar *per se*, sino la de descubrir las complejas causas constitutivas de la sociedad y desnaturalizar (a través del contraste, por ejemplo) la visión dominante del mundo; en otras palabras, “tell the truth” (Brecht, 2007: 80). Ello comporta una valoración positiva de las vanguardias artísticas

4 Este postulado puede que le deba mucho a la reflexión de Marx en los *Grundrisse* (1857) sobre la relación desigual entre el desarrollo del arte y el de la producción: “¿Es posible Aquiles con la pólvora y el plomo? O, en general, ¿la *Iliada* es posible con la prensa gráfica y la rotativa? Los cantos y las leyendas y la Musa, ¿no desaparecen necesariamente ante el lingote del tipógrafo, y las condiciones necesarias a la poesía épica no se desvanecen?” (Marx, 1982: 61).

5 Lo que Benjamin sostiene en “Der Autor als Produzent” (1934) y en “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1936) es que la calidad de una obra puede medirse de acuerdo a la capacidad que muestra para dar cuenta de los cambios en las condiciones de producción del arte en tanto que proceso ligado al devenir del conjunto de la sociedad. Por lo tanto, el modo artístico de producción de una obra influye tanto en la relación entre productores y consumidores como en la forma literaria misma.

—a la que también se suma con entusiasmo Benjamin— en la medida en que estas son hostiles a la representación burguesa de la realidad y a sus valores asociados. Partidario de la interpretación laxa respecto a la forma que da Brecht, Marcuse (2007: 91) tildará esta actitud de “mímesis crítica”. Ernst Fischer, aunque apoya la tesis lukácsiana de que el arte constituye una manera de acceder plenamente a la subjetividad no alienada del ser, no es partidario de subsumir la totalidad de la obra literaria en su “caractère informatif” —o sea, epistemológico—, puesto que la diversidad y la complejidad de la realidad impiden que esta se reduzca tan solo a los parámetros de la observancia (Fischer, 1970: 154 y 227). En suma, pese a que ese “principle of play and genuine aesthetic gratification” (Jameson, 2007: 205) del teatro brechtiano —un teatro frontalmente opuesto al alienante mimetismo aristotélico— poco tiene que ver con la condición fundamentalmente pasiva y cognitiva de la estética lukácsiana, Brecht, como Lukács, también le confiere a la literatura la capacidad de desarmar la ideología burguesa historizando la realidad.

Es justamente la voluntad objetivista presente en la filosofía de la historia de Lukács la que reprueban Bloch y Adorno. En su escrito en defensa del expresionismo, Bloch recuerda que la “totalidad”, en la que Lukács proyecta desde el materialismo una “closed and integrated reality” (Bloch, 2007: 22), es al fin y al cabo una categoría nacida de los sistemas filosóficos idealistas, y sugiere que la realidad coherente y mediada de Lukács “is not so objective at all” (*Ibid.*). En la misma línea, Adorno considera que la objetividad del sujeto “solo puede exponerse en una configuración radicalmente subjetiva” (Adorno, 2004b: 329) y que, en general, la objetividad del conocimiento positivista de la que se enorgullece Lukács —a quien acusa además de utilizar un vocabulario conservador y de ser poco concreto en sus diagnósticos (Adorno, 2002: 28)— sirve a los intereses del “mundo administrado” (*verwaltete Welt*), para el que el arte es ante todo un objeto de consumo. Las críticas de Adorno resultan particularmente vehementes porque desmontan la clave de bóveda del sistema lukácsiano: no se pueden transferir al ámbito del arte categorías que se refieren al sistema de relaciones sociales establecido, porque el contenido de las obras de arte no es “real” en el mismo sentido en que lo es la realidad social. En ellas el conocimiento se encuentra “aesthetically mediated” (Adorno, 2007: 160), o sea, que en lugar de aportar conocimiento empírico por medio de referencias objetivas a la realidad inmediata, el arte ofrece más bien “esencias” e “imágenes” originadas en virtud de sus propias leyes formales que pueden conducir a una “dialectical reconciliation of subject and object” (*Ibid.*), valoración que también comparte Marcuse. Es más, sirviéndose de la fórmula originariamente asociada al psicoanálisis, Adorno sostiene que el arte actúa como negación del principio de realidad y que es solo a través de esta “distancia estética”, garantizada por su misma esencia autónoma, como el arte puede devenir a la vez ejemplo de “valid consciousness” (*Ibid.*). El fundamento cognoscitivo del arte se encuentra, en todo caso, en la experiencia de lo conflictivo y de lo no-idéntico.

Por su parte, la reproducción positiva de la facticidad que se reconoce en el realismo

socialista impuesto es pueril y supone una clara regresión estética por cuanto la evolución de las tecnologías de la comunicación, por un lado, y el efecto de la estandarización y de “lo siempre-igual” (*das Immergleiche*) –dinámicas inherentes al funcionamiento del mundo administrado–, por otro, han empobrecido la experiencia de tal manera que resulta ingenua la pretensión de que “con sus impulsos y sentimientos el individuo puede aún equipararse al destino, de que el interior del individuo es aún inmediatamente capaz de algo” (Adorno, 2003: 56). En la conferencia “Standort des Erzählers im modernen Roman” (1954) Adorno, compartiendo con la filosofía temprana de Lukács la idea de que la novela burguesa es un *epos* moderno, mantiene que lo único que hacía posible la actitud tradicional del narrador realista era “la identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada” (Adorno, 2003: 56), algo que la reificación de todas las relaciones que tiene lugar en el capitalismo tardío impide ya por completo. En efecto, la mercantilización del arte que propicia la industria cultural contemporánea conduce a la atrofia de la imaginación y la espontaneidad de las masas por la vía de la producción en serie de productos destinados a la satisfacción narcisista de necesidades artificialmente creadas por esa misma lógica. Un realismo cimentado en el reflejo solo sería posible en un mundo reconciliado en el cual “la sociedad sea ya justa” (Adorno, 2002: 49). Para Adorno, mientras que el realismo lukácsiano es *de facto* una “imagen especular del modelo dominante dentro de la estética burguesa” (Eagleton, 1990: 402), la tendencia a la subjetividad –que Marcuse (2007: 84), compartiendo la tesis de Adorno, caracteriza como un “vuelo hacia la interioridad”– convierte a la novela modernista en una especie de “epopeya negativa” (Adorno, 2004b: 59) auténticamente histórica, consciente de una realidad vigente en la que los seres humanos son separados los unos de los otros y de sí mismos, cuyo máximo nivel de despersonalización lo alcanza quizás Kafka. El espacio íntimo que instauran los monólogos interiores les ahorra a los narradores de Proust o Woolf la salida en falso a un mundo ajeno y las “caricaturas pueril-mordaces de payasos en las que el sujeto se desintegra” de Beckett son “verdad histórica” (*Ibid.*: 329). La soledad que exhalan los textos modernistas, y que Lukács desacreditaba por su carácter supuestamente ontológico, estaría, mejor dicho, históricamente condicionada. En resumen, si Adorno desdeña el realismo es por su pretensión de encarnar una objetividad que en el fondo está anquilosada; en ningún caso denosta su ambición de decir la verdad sobre su época histórica. Por eso, “si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo engañoso que tiene esta” (Adorno, 2003: 59).

Es necesario diferenciar la autonomía adorniana, cuya premisa más notable es que la función social del arte radica precisamente en la carencia de función, del principio de *l'art pour l'art*, puesto que la primera tendencia reconoce explícitamente que el arte es un *fait social* con implicaciones políticas y consustancialmente crítico con el sistema y las condiciones que propician su aparición. El compromiso de una obra, que efectivamente puede convertirse

en una “fuerza productiva estética” (Adorno, 2004b: 326), brota de su movimiento inmanente contra la sociedad, y no de su simple enunciación propagandística. En un mundo que parece derrotado, el contenido de verdad de las obras de arte, imbuido de la dialéctica de su propia constitución, es más subversivo cuanto más negativamente se afirma ante lo que se opone, borrando todo contenido social manifiesto –eso significa “la participación política de lo apolítico”, según lo formula Adorno (*Ibid.*: 336)–. La aparente paradoja por la cual el arte repudia la *empiria* mediante “el momento de la forma” y, a la vez, “oculta un ser empírico en su propia sustancia” (*Ibid.*: 14), se resuelve en una relación con lo exterior cifrada en la no-comunicación, siendo el silencio respecto a los acontecimientos políticos el procedimiento más profundo y que menos se presta a la complicidad con la barbarie (por eso el universo de Beckett le resulta a Adorno tan atractivo).

Aun a riesgo de haber simplificado en exceso los complejos aportes de cada autor, la contundencia de los argumentos dados desde uno y otro lado parecería indicar que, en los fundamentos mismos de teoría literaria de corte marxista, existe una imposibilidad estructural de salvar las desavenencias surgidas en torno a la disputa estética entre realismo y modernismo. Además de varias propuestas y definiciones bastante maleables sobre lo que es o debería ser el realismo (y sobre qué función productiva, además de ideológica, ha de desempeñar la literatura), en definitiva, lo que emergió en el curso de este fértil intercambio de ideas fueron al menos dos *imago*s o representaciones significativas del mundo (tanto descriptivas como normativas), a saber: la de una comunidad humana (*Gemeinschaft*) igualitaria consolidada armoniosamente a través del arte, según Lukács, y la de una subjetividad dañada (*beschädigten Leben*) que pugna por defenderse, mediante una literatura distante, de la masificación totalizadora que impone el sistema capitalista contemporáneo, según Adorno (Vedda, 1997: 612). Y, con todo, más que descomponerse en dos posturas radicalmente diferenciadas, el núcleo de la cuestión termina por desenvolverse en un espectro que comparte un supuesto esencial: ya sea reivindicando la herencia del romanticismo y del gran humanismo alemán que hay que proteger del fascismo –con su convicción de que la representación artística de otro mundo posible precede a la acción política– (Lukács), ya desde el optimismo de la voluntad que deposita en la actuación del artista y en la respuesta del público la consecución de la socialización de los medios espirituales de producción (Brecht, Benjamin) o desde una estética derrotista con la que evadirse de un mundo completamente opresivo (Adorno), persiste férreamente la creencia de que en la literatura se encierra siempre un “it should be otherwise” oculto (Adorno, 2007: 165). Es esta predisposición utópica a la transformación radical de la sociedad la que dirige los esfuerzos de todos ellos.

### 3. El *réalisme sans rivages* de Garaudy: el trabajo creativo y la dilatación de la forma

En el prefacio laudatorio que Louis Aragon escribió a *D'un réalisme sans rivages* (1963), libro que publicó quien por entonces era considerado el filósofo “oficial” del Parti Communiste Français, el poeta alaba el trabajo de su compañero de partido y expone los principios que él mismo había estado defendiendo desde los años 30: la caracterización de la literatura como totalidad, expresión consciente de la realidad social y parte integrante del combate por modificar esa realidad (Aragon, 1987: 96), la obligación de preservar democráticamente el patrimonio cultural para las generaciones venideras y, por último, la necesidad de fundar un “nouveau réalisme” que, reconociéndose sin dogmatismos en la tradición de todas aquellas corrientes artísticas previas que hicieron de la realidad su “grande affaire” (una cuestión de actitud ante los hechos más que de forma), efectuase un “retour à la réalité” tras los experimentos surrealistas y dadaístas, del cual a su juicio también forma parte el trabajo de escritores como Kafka o Maiakovski. Porque, aunque pueda no parecerlo debido a su renuncia al objetivismo, la labor de los escritores de vanguardia constituye una expresión de la realidad histórica (Aragon, 1935: 25-86). El modelo normativo de Lukács, si bien preserva en Aragon su potencia teórica en lo relativo al análisis ideológico de la realidad social que rezuman las obras literarias (composición de clase, tendencias latentes, compromiso intelectual, etc.), termina por desarticularse en uno de sus aspectos centrales ante una propuesta capaz de armonizar el respeto y el estudio de los documentos de cultura precedentes con el ademán innovador y antipasatista de las vanguardias. A lo largo de los años, y a tenor de los acontecimientos (como puede ser la desestalinización), las posiciones de Aragon también van mutando y adaptándose. El afán propio de los años 30 por configurar un realismo socialista anclado en la especificidad nacional francesa desemboca, tras un cierto proceso de autocritica, en la teoría “du mentir-vrai” enunciada en los 60, cuya tesis principal es que la revelación de lo real se efectúa a través de la fabulación novelesca (Lachaud, 2012: 64). En su obra, Garaudy propone una teoría del realismo fundada sobre la dinámica crítica y profética del arte con el objeto de zanjar, anticipándose a las resoluciones de su partido, el debate sobre la independencia y la libertad de creación de los artistas y los escritores miembros del Partido, lo cual queda reconocido finalmente en la resolución aprobada en el Comité central de Argenteuil del 13 de marzo de 1966 (Lachaud, 2012: 65). Pero se evidencia muy pronto que, en cierto modo, las inquietudes intelectuales de ambos respecto a la singladura que había de tomar el realismo en un contexto marcado por la aceptación cada vez más incontestable de la estética del modernismo literario terminan por disociarse.

Garaudy, más próximo a Brecht por cuanto, como este, ubicó bajo la etiqueta “realista” a un conjunto de obras muy distantes entre sí<sup>6</sup>, destierra definitivamente tanto el enaltecimiento lukácsiano del clasicismo como la preferencia normativa por la teoría del reflejo —

6 Dicha actitud, abiertamente reconocida por el autor —“El realismo carece de límites porque su desarrollo no tiene término, como tampoco lo tiene el desarrollo de la realidad del hombre” (Garaudy, 2012: 14)—, fue reprobada

pero sí mantiene, en cambio, el recelo frente a los mensajes aparentemente pesimistas de esas filosofías que Lukács llamaba “decadentes”, como el existencialismo, y también el interés por encontrar un nexo entre la actividad estética y el trabajo como categoría de análisis económico (algo que bosquejaba el Lukács tardío). Garaudy considera que es un error asimilar la estética a la teoría del conocimiento —que es hacia lo que tendía Lukács y lo que precisamente desaprobaba Adorno—. Con el filósofo frankfurtiano comparte además otras posiciones: en su refutación de la teoría del reflejo, Garaudy (1963: 58) también contempla, como Adorno, la posibilidad de que la literatura sea un espacio de retraimiento frente al mundo impuesto y, a su vez, una proyección utópica: “L’œuvre d’art n’a pas pour mission de reproduire le monde, mais d’exprimer les aspirations de l’homme. Cette aspiration peut être d’échapper simplement au monde, de le fuir, ou, au contraire, de le transformer”. También es Kafka el escritor que emerge como ejemplo de la premisa adorniana de que el modernismo literario alcanza la veracidad histórica al representar el mundo deshumanizado, anónimo y jerarquizado del capital donde el ser humano deviene “une chose impersonnelle et fantasmatique” (*Ibid.*: 153-156).

Entonces, la estética estudia el acto específicamente humano —es decir, subjetivo y, por tanto, alejado de la demanda de objetividad propia de toda forma de conocimiento— de la creación artística, que es un procedimiento de trabajo porque transforma y trasciende la naturaleza descubriéndola (de manera no utilitaria, sino crítica y participativa), y actuando, por consiguiente, como una objetivación de la capacidad productiva del ser humano (Perotino, 1974: 37). Garaudy (1963: 57) sostiene que, en lugar de ser un mero prolongamiento de los deseos primitivos y de las necesidades básicas de la especie, como lo sería el trabajo animal, lo peculiar del trabajo humano —y, según se sigue, del arte— reside en que “n’est jamais copie de la nature mais création selon une loi spécifiquement humaine”, posición que a todas luces se ampara en las tesis de Marx. Concretamente, Marx defiende una concepción de trabajo que incorpora tres dimensiones: la actividad orientada a un fin (dimensión cognitivo-instrumental o teleológica), la interacción social y comunicación (dimensión práctico-moral o social) y la autoexpresión práctica del ser humano (dimensión estético-expresiva). Lejos de contener una simple glorificación del trabajo o una noción productivista del mismo, la obra de Marx abandera la potencial “autorrealización activa” del ser humano a través del trabajo (esto es, la sensación de autosuperación y desarrollo de las capacidades, que puede significar esfuerzo pero también goce). El trabajo es la precondition material de la existencia humana, pero se trata de una constatación empírica para Marx, y de ahí no se deriva que el trabajo sea fuente de toda riqueza, de toda moral o de todo progreso. Su prioridad era el desarrollo humano, con el fin de que el ser humano domine y controle la producción, en vez de verse controlado por ella: Marx solía despreciar el *goce de la acumulación* para oponerlo a la *acumulación de goces* (Noguera, 2011: 171-173). Teniendo en cuenta todo ello, para el

---

desde la crítica lukácsiana más ortodoxa: “Roger Garaudy a été le porte-parole de cette tendance à dilater le concept de “réalisme” jusqu’à lui faire perdre toute signification” (Prévost, 1973: 177).

francés no existe la oposición de principio idealista según la cual el trabajo estaría necesariamente sometido a las exigencias vitales serviles, mientras que la creación artística sería pura libertad y juego (la “finalidad sin fin” de Kant). Solamente en la sociedad de clases, en la cual reina el trabajo alienado, tiene lugar esta escisión del acto primitivamente único del trabajo, puesto que el trabajador no realiza sus fines propios, sino aquellos que le son asignados por el propietario de los medios de producción, quedando mutilada de este modo la dimensión propiamente humana del trabajo (Perottino, 1974: 37-38). Se trata de una reflexión claramente influida por los comentarios de Marx sobre la enajenación del trabajo en los *Ökonomisch-philosophischen Manuskripte* (1844)<sup>7</sup>.

Así pues, el realismo no tiene por qué implicar el triunfo de lo verosímil, sino que comporta, en un amplio sentido, una actitud: la de la toma de conciencia de esa participación en la creación continuada del ser humano para sí mismo, que es la forma más elevada de libertad. Esta consideración del realismo como reconocimiento de la envergadura del trabajo creador y no como imitación de lo real tiene forzosamente dos corolarios. El primero sería el resquebrajamiento del criterio normativo imperante en Lukács y en toda la *intelligentsia* edificadora del realismo socialista soviético: el realismo se define a partir de las obras, no antes de ellas (Garaudy, 1963: 243), por la relación que estas establecen con un mundo que experimenta cambios constantemente y del que ellas dan cuenta mediante multitud de procedimientos nada susceptibles de inventariarse. El segundo se correspondería con una enorme laxitud en cuanto a la forma artística: en su espectro caben, en verdad, todas las obras, ya que resulta imposible concebir un arte que se elabore íntegramente sin referencias a la realidad interior o exterior y sin conciencia de la responsabilidad del artista respecto de esa realidad (Garaudy, 2012: 20). En otras palabras, todo arte expresa una forma de presencia del mundo en él, y por ello es, quiéralo o no, realista. En todo caso, las obras menos referenciales, las más vanguardistas, se cobijarán bajo el nombre de “realismo abstracto”<sup>8</sup>. El materialismo de Garaudy, al menos el que se desprende de esas afirmaciones, podría juzgarse un tanto elemental: la obviedad de que toda obra de arte posee, por mínima que sea, alguna referencia a lo real no dice nada sobre los procedimientos mediante los cuales el modernismo es capaz de ofrecer nuevos (y válidos) enfoques sobre la realidad. Quizá Jameson ilustra mejor esa problemática:

El acto literario o estético mantiene siempre alguna relación activa con lo Real; pero para que así sea, no puede simplemente permitir a la “realidad” perseverar internamente en su propio ser, fuera del texto y a distancia. Sino que debe llevar lo Real a su propia

7 Esta perspectiva encuentra en general muchas similitudes con la sostenida por Ernst Fischer (1970: 99-104), quien también caracteriza la actividad artística como un trabajo creador más libre que, al favorecer el desarrollo de la personalidad humana, sobrepasa el terreno de la producción material (necesidad) y se instala más cerca del “reino de la libertad”, lo cual vuelve a remitir al último Lukács.

8 Es bien sabido que la actividad del Garaudy crítico alcanzaba también a la pintura –véase, por ejemplo, Garaudy (1968)–. Al emplear el término “realismo abstracto” está pensando entonces en Picasso, Van Gogh, Kandinsky o Matisse, entre otros (*ibid.*: 19).

textura, y las paradojas y falsos problemas últimos de la lingüística, muy especialmente de la semántica, deben rastrearse hasta ese proceso, por el cual el lenguaje se las arregla para acarrear dentro de sí lo Real como su propio subtexto intrínseco e inmanente (1989: 66).

El punto de vista garaudiano sobre la estética marxista deja traslucir, en cierto modo, una perspectiva humanista y prospectiva para la cual el realismo admite incluso la presencia activa de los mitos –clásicos o actualizados– como fuerzas telúricas que vehiculan valores sociales, aportan un sentido de la historia y operan como un *appel à faire*: la “deformación” de lo real que se encuentra en Brecht o en Kafka es en realidad la imagen mítica de lo real (Perottino, 1974: 140), revelándose así que lo real no es algo dado sino, antes bien, una tarea a cumplir o un llamamiento a la acción y a la responsabilidad. Para Garaudy el mito no es, como en Freud, la traducción sublimada del deseo sino, de nuevo, un momento de trabajo –creativo, pero trabajo– que atestigua la existencia activa del ser humano (es decir, su trascendencia) en la historia y lo impele a transformar su mundo. Se produce en su obra, entonces, la percepción utópica de la actividad creativa o estética como un modo de “invention du futur” (*Ibid.*: 151). Si bien Garaudy es de los pocos que, en Francia, se arriesga a interpretar y desarrollar de manera personal las tesis delineadas por el último Lukács sobre las afinidades entre trabajo y actividad estética, no es el único de ese entorno intelectual y político que secunda, de una forma u otra, su definición elástica y abierta de realismo. Asimismo, Garaudy considera que el nihilismo preponderante en las tendencias filosóficas de su tiempo amenaza su concepción de la literatura. Según su crítica –coincidente con la de Lukács incluso en los términos empleados–, François Muriac, Koestler, Malraux y, sobre todo, Sartre promulgan “une révolte impuissante et une évasion d’une réalité sordide et désespérée” que queda muy lejos de comunicar, desde la óptica de las clases más humildes, la “expérience héroïque qu’elles sont en train de vivre” (Garaudy, 1947: 24, 92), y que, por supuesto, apenas contribuye a la elevación de la conciencia respecto a las potencialidades creativas del ser humano. En *Une littérature de fossoyeurs* (1947), Garaudy emplea expresiones como “décadence”, “dégénéré”, “idéalistes”, “mépris de la raison”, etc., que recuerdan a las invectivas lukácsianas lanzadas contra el expresionismo y las tendencias “aristocrático-pesimistas”, y se refiere también a Nietzsche, Kierkegaard o Heidegger como las influencias principales de las obras y autores examinados, a los que llega a reconocerles, como Lukács, una elevada calidad estética, pero insuficiente para compensar la carga reaccionaria de su discurso (*ibid.*: 38).

#### **4. El “réalisme phénoménologique” de Sartre: la responsabilidad política y la libertad formal**

Los juicios de Garaudy contra el pensamiento y el trabajo literario de Sartre, basados en un supuesto conocimiento rudimentario del marxismo por parte del existencialista (Ga-

raudy, 1960: 27), reproducen la belicosa postura que sostenía el PCF por aquel entonces. Las vacilantes tensiones entre el PCF y Sartre, que trata agudamente González (2015), se desarrollaron como un intercambio de acusaciones: la formación tildaba al filósofo de idealista pequeño-burgués, especulativo e individualista, mientras que Sartre denunciaba abiertamente los procesos estalinistas y abogaba por la conjugación de marxismo y humanismo. Para un acercamiento a estas críticas al Partido Comunista, véase, a modo de ejemplo, el capítulo “Situación del escritor en 1947” en Sartre (2016 [1947]). Sartre rechaza la imputación con la que se le descalifica: el decadentismo atribuido a los escritores de la vanguardia resulta ser una noción cuanto menos imprecisa teniendo en cuenta que la sociedad capitalista –de la que teóricamente ellos son representantes– se muestra, a nivel económico y espiritual, plenamente vigorosa (Sartre, 2012: 66). A Garaudy, que lo había tachado de “fossoyeur de la littérature”, Sartre (2016: 254) responde, repudiando los fines propagandistas de la literatura: “Podría devolverle el insulto, pero prefiero confesarme culpable: si pudiera, enterraría la literatura con mis propias manos antes de ponerla al servicio de los fines para los que él la utiliza [...]. Prefiero ser enterrador a ser lacayo”. En un primer momento, la reflexión ontológica de Sartre sobre la literatura que se encuentra en *Qu'est-ce que la littérature* o *Situations, II* (1948) parece decantarse por “no decir nada por adelantado” sobre la forma literaria que cada cual inventa –forma que “es juzgada después”– (*Ibid.*: 64), consolidando de este modo la superación del purismo formal lukácsiano cuyos conatos, como se ha visto, se hallaban ya en varios de sus colegas precedentes.

El motivo que aduce Sartre para no pronunciarse normativamente sobre el estilo es que “las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas” (*ibid.*: 64). Sea sometiendo el estilo a un juicio de valor o no, lo cierto es que lo que es común a Lukács y al resto de personalidades que se analizan en este trabajo es que todos ellos perciben de forma dinámica ese mundo del que el estilo quiere dar fe, o sea, sujeto permanentemente al cambio. En cambio, a lo que destina Sartre la mayor parte de sus fuerzas intelectuales es a una cavilación sobre el contenido que, en el fondo, le debe no poco a la imagen lukácsiana de la “falsa conciencia”, que pasa a desarrollarse luego en términos puramente existencialistas: la función del escritor consiste en mostrar lo que está sucediendo, es decir, en obrar “de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente” (*Ibid.*: 62). El valor primordialmente utilitario que tiene la prosa para Sartre, de donde nace su reivindicación de compromiso político-social, radica precisamente en el hecho de que, revistiéndose hasta de imperativo ético, puede impedir la distorsión propia de la ideología al enfrentar al ser ante la ineludible asunción de su responsabilidad –un ejercicio este último que, desde el prisma existencialista sartreano, constituye la prueba indefectible de la libertad humana–, pues siempre se escribe para los demás y nunca solo para uno mismo. Ello es así porque el escritor de prosa obra con significados, es decir, signos con los que puede representar símbolos que conmuevan al

público (un tugurio puede ser descrito como un símbolo de las injusticias sociales y promover la indignación, por ejemplo). La poesía, por el contrario, como la pintura, al *realizar* el significado en el aspecto físico mismo de las palabras empleadas (trabaja directamente con las “cosas”, dice Sartre) –y aquí puede leerse una alusión, quizás, a la función poética de Jakobson–, rechaza esa cualidad de “lenguaje-instrumento” (*Ibid.*: 52-58). En virtud de dicha argumentación –que es a su vez una refutación plena de la teoría del reflejo lukácsiana–, la imposibilidad del lenguaje poético para representar el mundo evidenciaría la inutilidad de reclamar un compromiso poético. Justamente por eso resulta de todo punto insostenible el principio burgués de *l’art pour l’art* –como lo era igualmente para Adorno, pero por razones levemente distintas–, ya que los escritores también arrostran mucha responsabilidad<sup>9</sup>. Si para Adorno (2004b: 15) la idea de *l’art pour l’art* se anula a sí misma en base a que “hasta la obra de arte más sublime adopta una posición determinada frente a la realidad empírica” –y la carencia de función o el silencio son posiciones–, Sartre (2016: 65) sostiene que “el purismo estético no fue más que una brillante maniobra defensiva de los burgueses del siglo pasado, quienes preferían verse denunciados como filisteos que como explotadores”. El “engagement littéraire” sartreano es la salvaguarda de los valores cívicos y democráticos y la objeción a toda opresión, y alcanza su máxima expresión en un movimiento de creación libre desligado de requerimientos partidarios pero enteramente confiado a la transformación revolucionaria de la sociedad (*ibid.*: 271)<sup>10</sup>.

Los comentarios sobre la forma literaria, empero, impregnan en realidad toda la obra sartreana: de su planteamiento estético, que es una suerte de síntesis de las posturas adornianas y garaudianas ornamentada con cierta retórica existencialista, se deriva la reflexión de que el objeto artístico realista carece de congruencia porque en el arte “las relaciones naturales quedan invertidas”, coyuntura que es favorable a que en cada obra singular se encuentre, más que una cierta información sobre sí misma, la “reproducción total del mundo” (*Ibid.*: 86-87). Dicho de otro modo, la realidad objetiva que esas obras simulan evocar se recupera en la ceremonia subjetiva de la lectura o de la contemplación, la cual, en ese proceso emocional y autoconsciente que Sartre ha denominado “alegría estética” (*Ibid.*: 88), plantea por defecto un sinfín de interrogantes sobre la totalidad de las libertades humanas. Por una parte, Sartre (*Ibid.*: 222) participa de la idea presente en la dialéctica negativa adorniana de que “la

9 Como se ha visto, la responsabilidad ante los propios actos es uno de los valores más preciados para el existencialismo sartreano, y se concibe como el precio que el sujeto ha de pagar por su existencia libre y por la capacidad, inherente a dicha condición, de poder transformar su realidad contingente y la de los demás; situación que, a pesar de generar angustia, es la única que certifica verdaderamente la existencia humana en cuanto tal. Véase Sartre (2016). En cuanto a la responsabilidad de los escritores, la célebre erotesis final de esta oración ha terminado convirtiéndose en su lema representativo: “No debe decirse jamás: “¡Bah! Apenas tendré tres mil lectores”, sino: “¿Qué sucedería si todo el mundo leyera lo que escribo?” (*ibid.*: 62).

10 Sartre comienza a defender el concepto de “littérature engagée” en el contexto de la lucha emprendida por la Resistencia francesa contra la ocupación nazi y en el de la pelea de las comunidades racializadas contra el racismo y el colonialismo, cuyas reivindicaciones comparte porque razona que la libertad individual está indisolublemente ligada a la consecución de la libertad del resto de seres humanos (*ibid.*: 92-93).

literatura es negatividad” mediante la cual se combate la enajenación del trabajo. Por otra parte, conviene con Garaudy en que es asimismo “acción creadora” del ser humano “que le acompañará en pos de una situación mejor”.

Más personalmente, estima que cada obra coadyuva a la “recuperación de la totalidad del ser”, una totalidad distinta de la lukácsiana por cuanto pone de manifiesto que es la presencia humana en el mundo la que establece y multiplica las relaciones entre las cosas (*Ibid.*: 87 y 72-73). Y, ahora a diferencia de Garaudy, para quien el trabajo creativo es la razón de ser del arte por lo que revela sobre la naturaleza humana, Sartre considera que “el acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra”. Lo esencial de una obra, entonces, es que es “creación dirigida”: cobra sentido porque apela a la subjetividad del lector, cuya colaboración es imprescindible para el funcionamiento del artefacto literario y de su mensaje y, por encima de todo, demuestra la libertad y la agencia del sujeto lector (*Ibid.*: 76-79). La potente emersión de la subjetividad humana como categoría que acaba determinando el sentido de la lectura polemiza manifiestamente con la visión teleológica de la Historia que predomina en la narrativa del realismo socialista o con las descripciones cristalinas que se leen en Maupassant, por ejemplo<sup>11</sup>. En cuanto a este último, cabría destacar que la “vision rassurante du monde” que, por medio del relato impersonal efectuado por el narrador omnisciente, queda implantada en sus ficciones edifica una estética realista de la que *La Nausée* (1938) bien podría ser un “miroir critique” de naturaleza metaliteraria: frente al modelo mimético, Sartre impulsa un “langage oblique” compuesto por un círculo de metáforas que persiguen exponer la opacidad del lenguaje y su inadecuación a lo real (Thumerel, 2001: 53 y 55). Una constatación que en este caso se hace tanto más demoledora cuanto más se atiende a la tendencia del héroe mismo, Roquentin, a quedar habitualmente en silencio ante las cosas y, en fin, a su incapacidad para estimular la producción de su escritura, que es, en última instancia, la intención que lo ha llevado a Bouville. Puede encontrarse un análisis pormenorizado de esta “écriture du silence” sartreana en Louette (1995).

Atendiendo a lo anterior, es notorio que, tanto en su faceta de escritor como en su faceta de teórico o crítico, Sartre desaprueba el didactismo y las elecciones formales tradicionales de la estética realista en cualquiera de sus vertientes, hallando dicha reflexión su inopinada prolongación y, simultáneamente, su clausura en algunos de los ensayos de *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), donde Roland Barthes defiende que la modalidad más auténtica de compromiso literario reside en el trabajo de la forma –lo que él prefiere denominar “escritura”– (Denis, 2003: 248). Quizás por eso sostiene Coste (2004: 257) que así

11 La tentativa más laboriosa de Sartre por compatibilizar la investigación de la dimensión objetiva de la historia desde fuera (ocupación del marxismo) con una forma de entender la experiencia subjetiva o individual (materia del existencialismo) se encuentra en la titánica *Critique de la Raison dialectique* (1960), donde se esfuerza por proponer, echando mano de algunos de los hallazgos del psicoanálisis, un sentido histórico para el que los conflictos de clase se traducen en última instancia en la dimensión psicológica de la existencia individual y que niega la reducción de la historia y de la experiencia que consume el llamado “Diamat” (Jameson, 2016: 155 y ss.).

como Sartre sitúa el compromiso en el nivel del contenido, Barthes traspone sobre el plano formal una ética o una moral del escritor, libre de elegir su “escritura”, es decir, la relación que establece por medio de las palabras con la situación política de su tiempo. En cuanto al realismo socialista –no ya el soviético, sino incluso el representado en Francia por autores “mediocres” como justamente Garaudy o André Stil–, Barthes (1972: 20 y 51) considera que se trata de una estética que exhibe signos de la literariedad más artificial –en cuanto que “langage de la connaissance [...], l’écriture est univoque, parce qu’elle est destinée à maintenir la cohésion d’une Nature”– y “continue d’assumer sans réserve les soucis formels de l’art d’écrire petit-bourgeois”.

Por su parte, Sartre pretende contrarrestar esta arcaica estética del mimetismo impulsando un “realismo crudo de la subjetividad sin mediación ni distancia” (Sartre, 2016: 305), fundamentalmente caracterizado por el abandono de la omnisciencia narrativa en provecho de la focalización sobre una orquestación de conciencias individuales. Esta disposición visiblemente modernista de la técnica literaria, que Denis (2004: 205) califica como “réalisme phénoménologique” por cuanto la ausencia de mediación o de distancia tematiza una relación con el tiempo que se distingue por una forma de “utopie de l’immédiateté ou [...] d’annulation du retard”, está inspirada en la noción de intencionalidad de Husserl<sup>12</sup> y es plenamente reconocible en el instante de la muerte que se narra en *The Sound and the Fury* (1929) y en *1919* (1932). A partir de la descripción de la muerte de Joe y de la escena del suicidio de Quentin, Sartre demuestra que ni Dos Passos ni Faulkner pueden acceder a la representación del instante de la muerte sin recurrir a alguna manera de superchería narrativa. Ni siquiera la narración subjetiva más estricta puede abolir la distancia temporal que separa el acontecimiento de su toma de conciencia, por lo que se hace necesario un “retard de la conscience”: “[...] tout l’art de Faulkner vise à nous suggérer que les monologues de Quentin et sa dernière promenade, *c’est déjà* le suicide de Quentin. [...] Ainsi, quand la mémoire de Quentin commence à défilier ses souvenirs [...], *il est déjà mort*” (Sartre, 1947: 72). Frente al arquetipo de héroe positivo de la narrativa realista, en *Les Chemins de la liberté* (1945), por ejemplo, Sartre presenta la “histoire incertaine” de unos personajes que dudan y chocan contra la opacidad del mundo, pero que encuentran en esa adversidad la manera de ejercer su libertad (Denis, 2003: 253). Como ejemplo del “réalisme phénoménologique”, Denis (*Ibid.*: 253) alude al ciclo inacabado de Sartre, muy alejado de *Les Communistes* (1949) de Aragon, tanto por las elecciones formales como por el tratamiento que le confiere a la misma franja histórica y a los mismos tipos sociopolíticos (el intelectual burgués, el militante comunista, el colaborador, etc.).

12 La epistemología husserliana establece que la intencionalidad, entendida como la capacidad de referir o apuntar hacia algo a nivel psíquico, es la propiedad fundamental de la conciencia –cuyos actos siempre son “conciencia-de”, siempre encierran un sentido o una intención–, y por eso también el principio la fenomenología. Cf. Lapointe (1970).

## 5. Conclusión

El conjunto de los apartados precedentes constituye una exploración de la manera en la que dos escritores y teóricos de la literatura franceses de orientación marxista reciben (y personalizan o transforman) la discusión que se dio entre Lukács y los círculos próximos a la Escuela de Frankfurt sobre la importancia y la vigencia de los dos patrones formales básicos de la narrativa del siglo XX, el realismo y el modernismo o vanguardismo. Hemos acometido el análisis de las propuestas de Roger Garaudy y de Jean-Paul Sartre, los primeros intelectuales franceses que incitan a abandonar los recelos clasicistas de Lukács y abanderan la aceptación definitiva del modernismo. A pesar del cruce de acusaciones que mantuvieron por motivos partidarios –razón de que haya decidido emplazarlos en un mismo capítulo–, tanto el “*réalisme sans rivages*” de Garaudy como la “*littérature engagée*” de Sartre testimonian la progresiva deslegitimación del modelo realista y la apertura hacia el horizonte de la conciliación entre el cometido revolucionario y la amplitud de la forma. Garaudy expone, de acuerdo con Adorno, la posibilidad de concebir un realismo flexible que no excluya la labor de los escritores de vanguardia, cuyas obras no son artefactos distorsionados sino fieles imágenes de la realidad histórica contemporánea. Y, aunque opina que el existencialismo y otras corrientes filosóficas representan, como sostenía Lukács, valores decadentes, refuta la teoría del reflejo basada en la epistemología lukácsiana al declarar que la creación literaria es una forma de trabajo y no una forma de conocimiento. Sartre, por su parte, enuncia una teoría ética de la escritura preñada de filosofía existencialista que, lejos de emitir juicios normativos sobre la forma, se centra en destacar la responsabilidad que poseen los autores y los lectores para con las relaciones de opresión de cada momento histórico. El acto estético de creación y de recepción, subjetivo por definición, demuestra la agencia y la libertad del individuo, el cual debe decidir de qué manera se compromete con su tiempo. Se constata así la superación del modelo normativo de Lukács que basaba la aceptabilidad del canon estético en el grado de fidelidad temático-formal de las obras con respecto a la realidad, lo cual encumbraba forzosamente al realismo del XIX y denostaba las creaciones vanguardistas voluntariamente subjetivistas y distorsionadoras. A juicio de estos dos estudiosos, la narrativa modernista invita a considerar francamente que la manera específica con que la literatura refleja la realidad no es objetiva desde el punto de vista figurativo, pues los procedimientos formales constitutivos de la literariedad incluyen mecanismos de deformación o desfiguración (lo fantástico, la parábola, el símbolo...) que no obstante favorecen, como sostenían Brecht y aún antes Sklovski, la captación de los aspectos auténticamente relevantes del sistema social.

Pero no conviene pensar que la condena a Lukács es total: se le reconoce, a veces explícitamente y otras indirectamente, el mérito de haber fundado en cierta manera la reflexión sociológica de la literatura y de haberla dotado de herramientas primarias, de haber propuesto, en su postrera etapa, la definición del arte como trabajo creador y, sobre todo,

de haber planteado con tesón la existencia de mediaciones susceptibles de colaborar en el descubrimiento de la realidad inexcusablemente ideológica de la literatura y de la determinación histórico-social de las “formas de conciencia”. En este último aspecto –es decir, el reconocimiento trascendental de que la literatura opera como vehículo de la ideología–, por cierto, con Lukács no solo convergen Garaudy y Sartre, quienes, sin negar su incontestable misión ideológica, indagan, cada uno a su modo, en las grietas a través de las cuales la literatura conquista esa autonomía relativa que la hace compleja sin convertirla en un simple espejo superestructural (por más elaborado que sea) de la estructura económica. En dicho reconocimiento del rol ideológico de la literatura también coincide con Lukács el mismo Adorno (y, por extensión, Benjamin, Brecht, Fischer.), lo cual constituye una prueba de que existen, al menos, dos cuestiones fundamentales que, al ser suscritas por la totalidad de las personalidades mentadas, quedan, en realidad, excluidas del debate de marras. La primera es la relativa a la envergadura otorgada al papel ideológico de la literatura, que ya se ha comentado, y la segunda es la relativa a la destacada pervivencia del impulso utópico. La defensa del patrimonio cultural como medio para fortalecer la “culture de l’avenir” de Aragon, la transformación de la naturaleza y la trascendencia del ser humano para Garaudy y el compromiso individual y colectivo en Sartre son los indicios de que, pese a la pluralidad de propuestas o formulaciones, al igual que para sus homólogos alemanes mencionados en la introducción, la literatura sigue siendo una instancia artística mediante la que perseguir (en el sentido de proponer, probar, enmendar) la realización de alternativas políticas de corte socialista o progresista frente al capitalismo avanzado existente.

### Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor W. 1998. *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus.

ADORNO, Theodor W. 2003. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.

ADORNO, Theodor W. 2004a. *Dialéctica negativa. Obra completa, 6*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.

ADORNO, Theodor W. 2004b. *Teoría estética. Obra completa, 7*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal.

ADORNO, Theodor W; BENJAMIN, Walter, Brecht, Bertolt, Lukács, György *et al.* 2007. *Aesthetics and Politics*. Londres, Verso.

ARAGON, Louis. 1935. *Pour un réalisme socialiste*. Paris, Denoël et Steele.

ARAGON, Louis; LÉGER, Fernand *et al.* 1987. *La Querelle du réalisme*. Paris, Cercle d’Art.

AUERBACH, Erich. 1946. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berna, Francke.

BARTHES, Roland. 1970. *S/Z*. Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland. 1972. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil.

BARTHES, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Paris, Seuil.

BENJAMIN, Walter. 2012. *Escritos políticos*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada.

BRECHT, Bertolt. 2004. *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona, Alba Editorial.

CONTAT, Michel et Rybalka, Michel. 1970. *Les Écrits de Sartre*. Paris, Gallimard.

COSTE, Claude. 2004. "Barthes, Sartre: perdre conscience?" in *Études sartriennes*, 10, 257-281.

DENIS, Benoît. 2003. Les écrivains engagés et le réalisme socialiste (1944-1953). *Sociétés & Représentations*, 15, 247-259.

DENIS, Benoît. 2004. "Retards de Sartre" in *Études sartriennes*, 10, 189-209.

EAGLETON, Terry. 1978. *Literatura y crítica marxista*. Traducción de Andrés Sorel. Bilbao, Zero.

EAGLETON, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano Cuenca. Madrid, Trotta.

FISCHER, Ernst. 1970. *À la recherche de la réalité. Contribution à une esthétique marxiste moderne*. Traducción de Jean-Louis Lebrave y Jean-Pierre Lebrave. Paris, Denoël.

GARAUDY, Roger. 1947. *Une littérature de fossoyeurs*. Paris, Éditions sociales.

GARAUDY, Roger. 1960. *Questions à Jean-Paul Sartre*. Paris, Clarté.

GARAUDY, Roger. 1963. *D'un réalisme sans rivages*. Paris, Plon.

GENETTE, Gerard. 1972. *Figures III*. Paris, Seuil.

GENETTE, Gerard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.

GONZÁLEZ, Camila. 2015. "A 59 años de su ruptura con el PCF, Jean-Paul Sartre y el marxismo" in *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 6, 77-89.

HAMON, Philippe. 2015. *Puisque réalisme il y a*. Paris, La Baconnière.

JAMESON, Fredric. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid, Visor.

JAMESON, Fredric. 2007. "Conclusions" in Adorno, Theodor; Benjamin, Walter *et al. Aesthetics and Politics*. Londres, Verso, 196-213

JAMESON, Fredric. 2016. *Marxismo y forma*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Madrid, Akal.

KOHAN, Martín. 2005. “Significación actual del realismo críptico” in *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, 1-13.

LACHAUD, Jean-Marc. 2012. *Art et aliénation*. Paris, Presses Universitaires de France.

LAPOINTE, François H. 1970. “Psicología fenomenológica de Husserl y Sartre” in *Revista Latinoamericana de Psicología*, 2(3), 377-385.

LOUETTE, Jean-François. 1995. *Silences de Sartre*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

LUKÁCS, György. 1969. *Historia y consciencia de clase*. Traducción de Manuel Sacristán. México D.F., Grijalbo.

LUKÁCS, György. 1966. *Problemas del realismo*. Traducción de Carlos Gerhard. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

LUKÁCS, György. 1984. *Significación actual del realismo crítico*. Traducción de María Teresa Toral. México D.F., Ediciones Era.

LUKÁCS, György. 2003. *Testamento político y otros textos sobre política y filosofía*. Traducción de Elizabeth Makkos. Barcelona, El Viejo Topo.

LUKÁCS, György. 2010. *Teoría de la novela*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos Aires, Godot.

LUKÁCS, György; ADORNO, Theodor W. et al. 2002. *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires, Lunaria.

MARANDO, María Guadalupe. 2014. “Realismo y ‘triumfo del realismo’ en la teoría estética tardía de György Lukács” in *Espaço de interlocução em ciências humanas*, 18, 8-27.

MARCUSE, Herbert. 1977. *La dimensión estética*. Madrid, Biblioteca Nueva.

MARX, Karl. 1982. *Introducción general a la crítica de la Economía Política*. Traducción de José Aricó y Jorge Tula. México D.F., Siglo XXI.

NOGUERA, José Antonio. 2011. El concepto de trabajo y la teoría social crítica. *Travailer*, 26(2), 161-192.

PAZ, Octavio. 1999. *El arco y la lira*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

PEROTTINO, Serge. 1974. *Roger Garaudy et le marxisme du XXe siècle*. Paris, Seghers.

PRÉVOST, Claude. 1973. *Littérature, politique, idéologie*. Paris, Éditions sociales.

ROBIN, Régine. 1986. *Le réalisme socialiste: une esthétique impossible*. Paris, Payot.

SARTRE, Jean-Paul. 1947. *Critiques littéraires. Situations, I*. Paris, Gallimard.

SARTRE, Jean-Paul. 1999. *El existencialismo es un humanismo*. Traducción de Victoria Praci de Fernández. Barcelona, Edhasa.

SARTRE, Jean-Paul. 2016 [1947]. *¿Qué es la literatura?* Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires, Losada.

SARTRE, Jean-Paul, GARAUDY, Roger, GISSELBRECHT, André *et al.* 2012. *Materialismo filosófico y realismo artístico*. Traducción de Silvio Sastre. Buenos Aires, Ediciones Godot.

THUMEREL, Fabrice. 2001. “Sartre, ‘miroir critique’ de Maupassant dans *La Nausée*: des ‘imaginationes naturalistes’ au fantastique en ‘trompe-l’œil’” in *Littérature*, 124, 50-66.

VEDDA, Miguel. 1997. “Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo en el debate Lukács-Adorno” in *Analecta Malacitana*, 20(2), 611-623.

VILLANUEVA, Darío. 1992. *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa-Calpe.

WILLIAMS, Raymond. 1890. *Politics of Modernism*. Londres, Verso.