
Lo popular, lo vivo, lo artístico

Algunas premisas para una teoría literaria gramsciana

Manuel Abeledo

Resumen

El artículo rastrea las premisas de valoración estética que se pueden encontrar en los escritos de Antonio Gramsci sobre literatura. A partir de este análisis, se releva que el teórico italiano considera los textos literarios a partir de tres oposiciones binarias: 1) la existente entre lo que es popular y lo que no, entendiéndolo como la capacidad del texto de interpretar la identidad y la emocionalidad del pueblo; 2) la contraposición de lo conservador y lo progresivo, según responda a conflictos sociales antiguos o presentes; 3) la diferencia entre lo artístico y lo comercial, relativamente autónoma de las dos anteriores. Se plantea la posible conexión de estas categorías con las de “estructura del sentimiento” (Williams), “interpelación” (Althusser) y “sentido” (Iser). Finalmente, releva la consideración de Gramsci del escritor en tanto intelectual orgánico.

.....

Palabras clave

Hegemonía, valoración; estética, ideología, teoría literaria, recepción

.....

Anima este trabajo la voluntad de indagar en los rasgos centrales que tiene el fenómeno literario en el pensamiento de Antonio Gramsci. La literatura no ha ocupado un lugar menor en su producción, sino que, todo por el contrario, le ha dedicado numerosos escritos en los que, además, le ha otorgado un valor metonímico tal, que, como consecuencia, estudiar sus reflexiones acerca del ser y el deber ser de la literatura es el medio para llegar a una posible teoría estética gramsciana que pueda ser una herramienta de análisis para el arte o la cultura en su conjunto.

Sin embargo, como sucede en varios terrenos en los *Cuadernos de la cárcel*, las afirmaciones y estudios que Gramsci dedica a la literatura tienen carácter fragmentario, refieren a problemáticas particulares o a contingencias recortadas especialmente en favor de un interés específico. Por este motivo se cree aquí relevante (y se intentará) indagar en una serie de rasgos, inferencias, bases comunes a lo largo de su producción, que permitan deducir algunas generalidades acerca de la forma en que ha concebido la literatura, su naturaleza, su lugar social, su potencial revolucionario.

En este sentido, la intención de este trabajo es la de reparar en una serie de oposiciones que han resultado evidentemente centrales para Gramsci, y sobre las que deposita, además, una fuerte carga valorativa. Se considera que, partiendo de ellas y de las relaciones existentes entre las mismas, se pueden deducir algunos rasgos generales propios de una estética gramsciana.

Literatura popular

La primera de estas oposiciones, a la que le ha dado una centralidad notoria, es el carácter popular (o no) de la literatura. Son numerosos los fragmentos de los *Cuadernos* que se refieren al respecto, y es uno de los aspectos estudiados más orgánicamente en virtud de una preocupación evidentemente profunda en Gramsci: la inexistencia de una literatura popular italiana. Esta inquietud deriva en un fecundo y recurrente estudio de lo que significa precisamente el término “popular”, cuáles son sus características, cómo se llega a lo popular, cuáles son sus condiciones materiales de existencia. Véase, por ejemplo, un fragmento al respecto:

Una obra de arte es tanto más popular “artísticamente” cuanto más su contenido oral, cultural y sentimental corresponden a la moralidad, la cultura y los sentimientos nacionales, entendiendo estos elementos no como algo estático, sino como una actividad en continuo desarrollo. El contacto inmediato entre lector y escritor adviene cuando en el lector la unidad de contenido y forma tiene como premisa la unidad del mundo poético y sentimental. (Gramsci, 2009: 42)¹

Interesan particularmente algunas cuestiones presentes en esta cita. En primer lugar, la evidente omisión de cualquier referencia a un sistema de ideas o imagen del mundo consciente y planificada. No se habla de realismo, verdadero ariete de la tradición marxista en teoría literaria, ni en general de las premisas históricas que constituyen el entramado social del

1. Dado que la mayoría de las citas de este trabajo serán extraídas de Gramsci, 2009, de ahora en adelante se considerará referencia suficiente para éstas la indicación del número de página entre paréntesis.

texto. Tampoco se menciona la presencia de ideas, mensajes, premisas, consignas de ningún tipo. Lo “popular” para Gramsci está evidentemente separado del mundo de las ideas, del posible carácter científico o sencillamente representativo de lo real del texto. Tampoco reside en un carácter didáctico. La alusión a lo oral, lo cultural, lo sentimental y lo moral indica que la filiación de lo popular debe ser atribuida a formas más osmóticas, más inconscientes de lo literario. En este sentido cabe destacar, en segunda instancia, la posición privilegiada que se da a lo sentimental, repetido tres veces en un mismo párrafo.

Esta identificación sentimental se manifiesta efectivamente como contrapartida de un desarrollo especialmente intelectual, y tiene un carácter preponderante sobre la otra esfera, como puede apreciarse nítidamente cuando Gramsci indica a la literatura de folletín como el sustrato adecuado para el desarrollo de una nueva literatura popular, en la que “lo que sí importa es que hunda sus raíces en el *humus* de la cultura popular así como es, con sus gustos, tendencias, etc., con su mundo moral e intelectual, por más atrasado y convencional que sea” (28). De esta manera puede verse cómo el problema de lo popular es un problema de sustrato, íntimamente ligado con las variables más arraigadas, profundas, difundidas, intuitivas. En este sentido, cuando afirma que “el libro para ir hacia el pueblo debe convertirse íntimamente en nacional-popular y no sólo ‘materialmente’” (138) está estableciendo una distinción entre una esfera de lo material (donde, se supone aquí, está depositado el ideario intelectual, la visión consciente del mundo) y la esfera de lo íntimo, en donde estarían depositadas todas estas categorías más osmóticas de la cultura.

Es relevante también notar que esta popularidad no se da, no se puede dar, a partir de una artificiosidad, de una mera voluntad consciente, de la mera aplicación de un método. Así, por ejemplo: “La ‘tendenciosidad’ de la literatura popular, educativa de intención, es así insípida y falsa, responde poco a los intereses mentales del pueblo, y su impopularidad es la justa sanción” (176). Todo por el contrario, la única forma que tiene el escritor de desarrollar una literatura popular que interprete esa cultura del pueblo es participar efectivamente de esa cultura, compartir ese universo sentimental, tener los pies firmemente incrustados en ese sustrato:

El error del intelectual consiste en creer que se pueda *saber* sin comprender y, especialmente, sin sentir ni ser apasionado (no sólo del saber en sí, sino del objeto del saber), esto es, que el intelectual pueda ser tal (y no un puro pedante) si se halla separado del pueblo-nación, o sea, sin sentir las pasiones elementales del pueblo. (Gramsci, 2008: 124)

De tal manera, el problema del naturalismo italiano (y posiblemente también del francés) es, para Gramsci, que “en su pretensión de objetividad científica y experimental, [...] el pueblo de la campaña es visto como espectáculo estableciendo una ‘distancia’, como ‘naturaleza’ extrínseca sentimentalmente al escritor” (239). De la misma manera, la razón del fracaso de *Los novios* de Manzoni sería que “jamás ha sido popular: sentimentalmente el pueblo sentía a Manzoni lejos de sí y a su libro como un libro de devoción, no como una epopeya popular” (106). Ninguna mirada distanciada, “antropológica” de lo popular será capaz de interpelar a ese sustrato: sólo la pertenencia, la identificación con el mismo permite apelar a esta suerte de inconsciente colectivo, para conseguir “la forma de contacto entre una nación y sus escritores” (114).

Lo vivo y lo fósil

Otra preocupación central en Gramsci es la oposición entre lo “progresivo” y lo “conservador”. Contra una posible apariencia, estas categorías no remiten inmediatamente al carácter ideológico de una literatura. Refiriéndose a la “moral del pueblo”, encuentra

diversos estratos: los fosilizados, que reflejan condiciones de vida pasadas y que son, por lo tanto, conservadores y reaccionarios; y los estratos que constituyen una serie de innovaciones frecuentemente creadoras y progresivas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo y que están en contradicción, o en relación diversa, con la moral de los estratos dirigentes. (279)

El carácter contestatario, alternativo al poder, es una consecuencia natural, si se quiere, del carácter progresivo de una formación cultural, pero no es su esencia. Lo que en realidad se encuentra en juego en esta oposición es la adscripción de una literatura a las “fuerzas vivas” de la cultura, al sistema de relaciones y contradicciones presentes y en funcionamiento, experimentadas por la sociedad a la que pertenece. Su opuesto, la literatura conservadora o fosilizada, es aquella que mantiene las formas e identidades primitivas de sociedades perimidas o anticuadas, que arrastran una pertenencia social que ya no existe ni tiene sentido en la comunidad real a la que se dirige. De hecho, Gramsci ni siquiera descarta que una literatura viva pueda ser una literatura ligada al poder, siempre y cuando sea un poder actual y real:

En el campo artístico, humanidad “auténtica”, “fundamental” sólo puede significar concretamente una cosa: “historicidad”, es decir, carácter “nacional-popular” del escritor, (también en el sentido amplio de “socialidad”), aún en sentido aristocrático, a condición de que el grupo social que se expresa sea vivo históricamente. (256)

Esta oposición mantiene una serie de coincidencias relevantes con la expuesta anteriormente. En primer lugar, la única forma de huir de los fósiles, de lo anquilosado y muerto no puede ser, una vez más, meramente metódica o racional, sino que depende de una real pertenencia y experiencia del entramado social en el que se inserta la obra, como se puede ver en la crítica a Perri, que “conoce el ambiente popular calabrés no directamente, por propia experiencia sentimental y psicológica, sino por el trámite de viejos esquemas regionalistas” (196). Esto implica que esta distinción está marcada también, nuevamente, por una oposición entre un mundo exterior y un mundo interior al pueblo, según la cual no es posible acceder a éste a través de aquél, como puede apreciarse cuando Gramsci sostiene que

el arte está siempre ligado a una cultura o civilización que, luchando por reformar la cultura, se llega a modificar el “contenido” del arte, se trabaja para crear un nuevo arte, no desde el exterior (pretendiendo un arte didascálico, de tesis, moralista), sino desde el interior, porque se modifica el hombre en su totalidad en cuanto se modifican sus sentimientos, sus concepciones y las relaciones de las que el hombre es la expresión necesaria. (84)

Nótese que, nuevamente, las alusiones a lo sentimental, a la esfera de lo íntimo, prevalecen sobre cualquier alusión al ideario formal o al mundo intelectual. Todo por el contrario, modificar “el contenido” de la obra de arte, y por ende “el hombre en su totalidad”, implica una transformación de ese universo inconsciente que aparecía también en la preocupación por

una literatura popular. Este privilegio del sustrato por sobre el sistema de ideas puede verse en su caso más notorio, de manera particularmente nítida, en el momento en que Gramsci comenta la posibilidad de “actualizar” el *Espartaco*:

Se podría “traducirlo” a la lengua moderna, purgarlo de las formas retóricas y barrocas como lengua narrativa, repulirlo de cualquier idiosincrasia técnica y estilística, volviéndolo “actual”. Se trataría de hacer, conscientemente, aquel trabajo de adaptación a los tiempos y a los nuevos sentimientos y estilos que la literatura popular sufría tradicionalmente, cuando se transmitía por vía oral y no estaba fijada y fosilizada por la escritura y la imprenta. (181)

En esta cita queda claro que el trabajo de “adaptación” no sería un trabajo de modificación fuerte de los contenidos “materiales” de la obra, muchísimo menos de la traslación a un sistema de ideas o a una particular visión de lo real y del entramado social. La adaptación es no más que una adaptación al sustrato, a las formas inconscientes, sentimentales, identificatorias que permitirían hacer propia del pueblo una obra que, en su estado actual, se percibe como fosilizada.

Estructuras del sentimiento

Vale la pena dedicar un breve párrafo a mostrar la recurrencia que tiene lo sentimental en las afirmaciones de Gramsci acerca de la literatura, además de las varias alusiones ya citadas anteriormente. Sostiene que

el tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis [...] debe fusionar el fervor apasionado, aunque sea bajo la forma del sarcasmo, la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, de los sentimientos y las concepciones del mundo, con la crítica estética o puramente artística. (18-19)

De la misma manera, en el mismo apartado insiste en que “se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que devenga en una nueva manera de ver y sentir la realidad” (21). Refiriéndose al mismo asunto, el de una crítica literaria propia de la filosofía de la praxis, afirma que “sentado el principio de que en la obra de arte sólo debe buscarse el carácter artístico, no queda excluida de ninguna manera la búsqueda de la masa de sentimientos, de la actitud hacia la vida que circula en la propia obra de arte” (24).² Refiriéndose a la oratoria, resalta “el gesto en sentido amplio, que escande y articula la ola sentimental y pasional” (45). Define el problema del caligrafismo como “un escepticismo difuso y genérico para todo ‘contenido’ pasional serio y profundo” (112). Identifica los “diversos estratos culturales” del pueblo con “diversas ‘masas de sentimientos’” (149). Sostiene que si “los folletines escritos en torno al 1848” siguen siendo vigentes es porque el público “está animado por los mismos sentimientos de 1848” (163-64).³

2. Nótese que tanto en esta cita como en la transcripta unas líneas más arriba se hace hincapié, en situación de contraste, en la presencia de lo puramente artístico o estético. Se retomará este asunto más adelante.

3. Es interesante notar que esta nutrida presencia de lo sentimental no está presente en los escritos de juventud de Gramsci que, más bien por el contrario, hace hincapié en la inteligencia, las ideas

La relevancia dada a ese componente sentimental, equiparable a lo que Löwy denomina “la importancia del ‘factor subjetivo’” (1978: 22), evidentemente, no puede ser soslayada. Y se encuentra en estrecha relación con la conformación de una forma cultural cuyos rasgos fueron expuestos (recapitulando) más arriba: 1) La presencia de una serie de formaciones culturales que no residen en (e incluso se oponen a) un sistema de ideas entendido como una serie de afirmaciones y premisas formulables en lenguaje o en conocimiento concreto. 2) La existencia de una cultura que, por el contrario, se basa en un sustrato de forma más bien osmótica, irracional, inconsciente, identificatoria, difícilmente reducible a lenguaje o a formulaciones concretas y, por ende, de carácter profundamente afectivo. 3) El carácter vivo, dinámico, móvil, mutable de esa forma de cultura, en oposición a estructuras reducibles a un modelo acabado y fosilizadas, anquilosadas. Se hace hincapié en esta serie de rasgos porque conducen a una coincidencia que ya había resaltado Terry Eagleton hablando de Gramsci, en particular de su concepto de hegemonía: “La hegemonía como un proceso ‘vivido’ de dominación política se parece en alguno de sus aspectos a lo que Raymond Williams denomina ‘estructura del sentimiento’” (1997: 153).

Nótese, en efecto, cuán coincidente es la oposición entre una ideología formal, fosilizada de las ideas y la formación presente en Gramsci –cuyos rasgos fueron descritos más arriba– con las formulaciones de Williams:

La ideología, en sus acepciones corrientes, constituye un sistema de significados, valores y creencias relativamente formal y articulado, de un tipo que puede ser abstraído como una “concepción universal” o una “perspectiva de clase”. [...] La conciencia relativamente heterogénea, confusa, incompleta o inarticulada de los hombres reales de ese período y de esa sociedad es, por lo tanto, atropellada en nombre de este sistema decisivo y generalizado. (2000: 130)

O, de la misma manera, cuando define la “estructura del sentimiento” como “un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido” (2000: 153), o como “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (2000: 155).

Reparar en la coincidencia entre esta serie de afirmaciones de Gramsci y la estructura del sentimiento de Williams es relevante para establecer una serie de conexiones que iluminan el carácter que tienen esas formaciones, el carácter y estatuto consiguiente dado al fenómeno literario, y en particular los rasgos y bemoles que tiene ese carácter de identidad o pertenencia que Gramsci considera necesario para que la obra pueda amoldarse a esa estructura.

y la conciencia, como puede verse en citas de los fragmentos “Socialismo y cultura” de 1916: “Esa conciencia no se ha formado bajo el brutal estímulo de las necesidades fisiológicas, sino por la reflexión inteligente de algunos, primero, y, luego, de toda una clase sobre las razones de ciertos hechos y sobre los medios mejores para convertirlos, de ocasión que eran de vasallaje, en signo de rebelión y de reconstrucción social. Eso quiere decir que toda revolución ha sido precedida por un intenso trabajo de crítica, de penetración cultural, de permeación de ideas a través de agregados humanos al principio refractarios” (Gramsci, 2011: 16), y “Nuestro Marx” de 1918: “Con él [Marx] lo fragmentario, lo irrealizado, lo inmaduro, se ha hecho madurez, sistema, conciencia” (Gramsci, 2011: 38).

Interpelación y sentido

Estos rasgos comunes entre el tipo de formación ideológica que se encuentra en el pensamiento gramsciano y la estructura del sentimiento de Williams tienen, además, varios puntos comunes con algunas premisas de la estética de la recepción articulada por la escuela de Constanza, en particular por Wolfgang Iser.⁴ La preocupación central de Iser es la definición y explicación del funcionamiento del efecto estético, que va a equiparar con el “sentido” del texto. Este sentido surge como uno de los términos de la contraposición planteada por el autor entre éste y el “significado”. El significado es una serie de premisas extraíbles del texto en forma de lenguaje, a modo de interpretación, que reducen el texto a un segundo discurso más sintético y explícito, teniendo así el potencial de resultar en “explicación” del texto. Esta explicación, verdadera presa de caza de los intérpretes literarios tradicionales, implica una reducción del texto que significaría su destrucción, ya que lo que se reduce (lo que se suprime) es, precisamente, el efecto estético, el sentido. Así:

El sentido como efecto produce un impacto, y tal impacto no puede ser suprimido por medio de la explicación, sino más bien hace que ésta fracase. El efecto se produce por medio de la participación del lector en el texto; la explicación, por el contrario, refiere al texto a lo dado en el marco referencial y, como consecuencia, nivela, sustrayendo relieve, lo que nace con el texto de ficción. (Iser, 1987: 28-29)

Nótese cuán coincidente es el sentido de Iser con las formaciones planteadas por Gramsci y por Williams: el sentido no es consciente, no es formulable, no tiene forma de idea, no es traducible inmediatamente a conocimiento, la relación es más de identidad que de comprensión. A su vez, el significado también se asimila a las categorías fosilizadas, estables, esquemáticas referidas más arriba. De hecho, es visible la comunión entre las críticas hechas por Iser a los “intérpretes” y lo planteado por Gramsci cuando dice que

dos escritores pueden representar (expresar) el mismo momento histórico-social, siendo uno artista y el otro un simple pintor de brocha gorda. Agotar la cuestión limitándose a describir lo que ambos representan o expresan socialmente, es decir, resumiendo más o menos bien las características de un determinado momento histórico-social, significa no rozar siquiera el problema artístico. (16-17)

La búsqueda de lo que el texto “representa” o “expresa” es la búsqueda del lugar en el que el texto es traducible, trasladable a otra cosa. Y esa traslación implica, también para Gramsci, una violación del problema artístico. Lo que es lógico si, como ya se ha visto, se hace hincapié en estas formas inconscientes de participación en la cultura. Y ese es el otro punto clave de coincidencia entre Iser y Gramsci: la necesidad, para que exista el fenómeno artístico o cultural, de lo que el primero llamaba más arriba “la participación del lector en el texto”. La relación básica entre el texto y su lector es en ambos la de identidad o identificación, la de participación mutua en una serie de códigos comunes que permiten que ambos se encuentren en un mismo espacio cultural. De tal manera, el vínculo establecido entre obra y público no es un vínculo de información, de transmisión de saberes, de traslación de significados o de representaciones, sino que el texto debe situarse y situar a su público en ese espacio, en

4. Las posibles vinculaciones entre las teorías de Iser y Williams fueron trabajadas anteriormente en Abeledo 2011.

un conjunto de códigos preexistentes. Jauss se refiere a la experiencia estética en términos similares, cuando sostiene que ésta se produce cuando el lector llega a “aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas” (2002: 41), y así es “conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (2002: 43).

Es, entonces, un vínculo de interpelación, y en ese sentido se cree que resulta particularmente interesante esa categoría tal como fue establecida por Althusser: “la ideología ‘actúa’ o ‘funciona’ de tal modo que ‘recluta’ sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o ‘transforma’ a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación” (2004: 147). La preocupación central de Gramsci con respecto al arte se puede centrar, se cree aquí, en esta idea de interpelación tal como se produce en las formaciones antes descriptas. De todas formas, este aspecto en Gramsci reviste una particularidad: la interpelación que en Althusser es de signo enteramente negativo, adquiere otro matiz en los *Cuadernos de la cárcel*. La literatura (como en general cualquier esfera que quiera acceder al intercambio con el pueblo) debe ser capaz de producir esa interpelación, debe participar en esa ideología para ser también “reclutada” por ella, para ser capaz de acceder al código que permite la identidad con el público. Si esa ideología es solidaria con los poderes establecidos, es sencillamente porque no está fosilizada, porque participa de la comunidad viva en la que esos poderes son, efectivamente, poderes. El precio demasiado alto de la asepsia (aceptado, por ejemplo, por Adorno en su tesis de la “dialéctica negativa”) es el del ostracismo, el de la absoluta impopularidad. Esta idea de una ideología dinámica, no determinada de antemano a reproducir los esquemas de poder, no portadora de suyo de un signo negativo o positivo, es uno de los rasgos centrales que revisten el concepto central en Gramsci de “hegemonía”, que no es ya el dominio de la clase privilegiada, sino el terreno de la disputa, ya que

no se reduce la conciencia a las formaciones de la clase dominante, sino que comprende las relaciones de dominación y subordinación, según sus configuraciones asumidas como conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad. (Williams, 2000: 131)

Lo artístico

Sin embargo, si toda valoración literaria reside en la participación en la ideología no es posible plasmar en la obra la voluntad transformadora. Es necesario poder identificarse con ella, y al mismo tiempo ser capaz de mirarla desde afuera. Dicho de otro modo, es necesario encontrar el modo de participar de la ideología sin por ello *sufrir* la ideología. Para hacer eso potable, existe una tercera oposición de valores que se encuentra a lo largo de los textos gramscianos y que apareció más de una vez en los pasajes citados: es la que existe entre lo “artístico” y lo comercial.

Más arriba, hablando de la “crítica literaria propia de la filosofía de la praxis”, Gramsci separaba nítidamente la “lucha por una nueva cultura”, implicando la estructura del sentimiento a la que se venía refiriendo, de la “crítica estética o puramente artística”. Es tan relevante aquí la separación, la afirmación concreta de que el arte es algo que circula por un circuito enteramente distinto, como el adverbio “puramente”, que refuerza el carácter aislado, in-

dependiente, autónomo del hecho artístico. Se pone en claro, entonces, que la valoración vista aquí se presta al cruce con otra, de carácter independiente, que es la de lo artístico. La literatura popular puede ser arte o no, de la misma manera que el arte puede ser o no popular. El hecho se ve claramente en torno a una de las preocupaciones centrales de Gramsci: la literatura de folletín. Plenamente exitoso en su capacidad de interpelar la estructura del sentimiento, ejemplo ideal de las virtudes que se vienen resaltando hasta aquí en este trabajo, el folletín sufre, sin embargo, de una grave dolencia: la carencia de la virtud estética. Su caudal de interpelación, sin embargo, podría tenerla: “Ciertas corrientes culturales (motivos e intereses reales, sensibilidades, ideologías, etc.) pueden tener una doble expresión: la meramente mecánica de intriga sensacional (Sue, etc.) y la ‘lirica’ (Balzac, Dostoievski, y en parte V. Hugo)” (161).⁵

En un pasaje interesante, en que analiza las tesis de Levi, se hace evidente esta distinción entre la cultura osmótica y el arte. Levi contraponía lo popular a lo artístico, en una tesis rechazada por Gramsci:

¿Qué significa la “naturaleza popular” contrapuesta a la “literatura”? ¿No es natural que, cuando surge una nueva civilización, ésta tome formas “populares” y primitivas, aún más natural en tiempos en que la cultura y la literatura eran monopolio de castas cerradas? (2011: 301)

Ahora bien, para aceptar las afirmaciones de Levi sin corroborar esta contradicción, debe sostener que sus tesis son “de historia de la cultura, naturalmente, y no de historia del arte” (Gramsci, 2011: 300). Es decir, para aceptar que puede existir el fenómeno literario que puede conjugar lo artístico con lo popular, sostiene que la esfera de lo artístico es independiente, autónoma, distinta de la esfera de la cultura, entendiendo a ésta, se cree aquí, como el sustrato identificatorio tratado arriba.⁶

Llama especialmente la atención el hecho de que, contra lo que se podría esperar, la categoría de lo artístico no es un hecho racional, intelectual, ligado al conocimiento, sino todo lo contrario. Es también una categoría inconsciente, identificatoria, ligada a lo afectivo. Lo racional es, incluso, negativo y dañino para lo puramente estético. El hecho se revela particularmente interesante si se atiende a uno de los problemas centrales tratados por Gramsci en materia literaria que es, como ya se dijo, la literatura de folletín. Aquí, la categoría contrapuesta a la de lo artístico es la de lo “comercial”, y se define en estos términos:

El carácter “mercantil” es dado por el hecho de que el elemento “interesante” no es “ingenuo”, “espontáneo”, íntimamente fundido a la concepción artística, sino traído desde afuera en forma mecánica, dosificado industrialmente, como elemento cierto, de “éxito” inmediato. [...] El éxito de un libro de literatura comercial indica (y frecuentemente es el único indicador que existe) cuál es la “filosofía de la época”, es decir, qué masas de sentimientos y de concepciones del mundo predominan en las multitudes “silenciosas”. (121)

5. Es interesante relevar los ejemplos ya que, quienes aquí salen airoso del cruce, quienes logran conjugar lo popular con lo artístico son los dos modelos literarios de Gramsci: Balzac y, principalmente, Dostoievski, quien es también, coincidentemente, el modelo literario de Lukács. En el mismo sentido, Gramsci sostiene que “nada impide teóricamente que pueda existir una literatura popular artística, el ejemplo más evidente es el éxito ‘popular’ de los grandes novelistas rusos” (139).

6. El hecho de que Gramsci afirme que “se puede ser gran artista y al mismo tiempo ser ‘popular’” (152) indica a la vez tanto la posibilidad de conjugar ambas categorías como la posibilidad de que no suceda, haciendo evidente la autonomía existente entre ambas.

El folletín tiene una excelente percepción de la estructura del sentimiento reinante, y por ende es un indicador ideal de los rasgos de ésta, para quien quiera rastrearlos. Pero carga con el pecado de articular esa estructura de manera mecánica, consciente, “inauténtica”. Lo artístico, por el contrario, está definido por una colección de categorías de la intuición: debe ser “ingenuo”, “espontáneo”, estar “íntimamente fundido”.

El adentro y el afuera

Esto trae un problema evidente: si tanto el carácter popular, desarrollado en la pertenencia a una estructura del sentimiento, como el carácter artístico son formas nítidamente diversas (aunque no contrapuestas) de la identificación, de la intuición, de la pertenencia a una serie de códigos, ¿cómo puede el texto, cómo puede el escritor pertenecer a ambos a la vez? La esfera popular corre el riesgo del mercantilismo mecánico, la artística el del cenáculo, y ambos se resuelven solamente identificándose dentro de la otra, ¿cómo se conjuga este vaivén, este roce liminar entre ambas?

Pero más interesante aun que relevar la existencia de este doble juego del arte en los textos gramscianos es dar cuenta de que no se trata de una contradicción accidental, sino de una posición programática para pensar la función estética en Gramsci. El valor del objeto estético está determinado por la necesidad de ocupar una zona que esté en el límite entre dos espacios (el popular y el de la *elite* intelectual), haciendo de puente entre ellos y manteniéndose al margen de sus condenas. La preocupación central es, justamente, la de resolver la contradicción existencial constatable entre ellos, con una certeza implícita, particularmente relevante, de que encontrando la síntesis se llega a un estado de conciencia ideal que es capaz de desatar el movimiento revolucionario, y que se podría identificar con la conciencia de clase. Esta articulación se percibe en el doble concepto de “filosofía” manejado por Gramsci:

Una vez demostrado que todos los hombres son filósofos, aunque sea a su manera, inconscientemente, porque ya en la más pequeña manifestación de cualquier actividad intelectual, el “lenguaje”, está contenida una determinada concepción del mundo, se pasa al segundo momento, al momento de la crítica y de la consciencia. (2011: 364)

Como se puede ver, hay un doble juego de filosofías atendibles: el subyacente, como sustrato, a cualquier actividad intelectual (y se puede notar aquí que se engloba bajo este término toda actividad cultural, social, comunicativa propia del ser humano, en tanto *politikon zoon*) y el de la plena *consciencia*. Esa doble pertenencia se constituye en una “conciencia contradictoria”, que sería el rol propio de la expresión artística:

Pueden existir contradicciones entre la filosofía que se adopta en un nivel sistemático (racional) y la propia conducta determinada por el “sentido común”. De ahí llegamos a la noción de Gramsci de “conciencia contradictoria”, y a una distinción entre elección intelectual y “actividad real”. (Barrett, 2004: 266)

Esa “conciencia contradictoria”, de carácter doble, tiene a su vez una doble movilidad, plasmada en diversas metáforas espaciales: mientras la primera se basa en una pertenencia, en una *stasis*, en la ocupación de un espacio, la segunda es de carácter vectorial, implica un

traslado. Es decir, se trata de un doble movimiento: el arte debe *permanecer* en la filosofía popular, pero a su vez *dirigirse a* la conciencia del pueblo, desde afuera. Los saberes sociales, osmóticos, intuitivos, deben estar en plena consonancia con el sentido común popular, porque eso implica la participación plena en la comunidad del pueblo. Pero los saberes formulados, conscientes, o artísticos deben ser contruidos afuera de la estructura del sentimiento para ser llevados al pueblo. Es decir, en términos de Iser, el arte debe estar inmerso en los *sentidos* del pueblo, pero debe dirigirle *significados* contruidos en otra esfera.⁷

Cabe notar, entonces, que también esto determina dos aspectos del texto en relación a su *praxis*: mientras su aspecto *pasivo*, “estático”, debe encontrarse en los sentidos del pueblo, su faceta activa debe provenir de los significados contruidos independientemente.

Esta diferencia se puede ver en algunos pasajes de Gramsci referidos al arte popular. “El espíritu de los cuentos populares nos da la concepción que sobre sí mismo y sobre su posición en el mundo el campesino se ha resignado a absorber de la religión” (244). El aspecto visiblemente negativo de la esfera de lo popular está dado por su carácter pasivo, plasmado nítidamente en el adjetivo “resignado” que, falto de una otra faceta exterior y dinámica, se traduce en mera reproducción de la ideología dominante. Este carácter negativo de la cultura popular en estado puro se ve también nítidamente en sus “Observaciones sobre el folklore”:

Concepción del mundo no sólo no elaborada y asistemática, ya que el pueblo (es decir el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de cada una de las formas de sociedad hasta ahora existentes) por definición no puede tener concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas y centralizadas aún en su contradictorio desarrollo, sino también múltiple; no sólo en el sentido de diverso y yuxtapuesto, sino también en el sentido estratificado de lo más grosero a lo menos grosero, si no debe hablarse directamente de un conglomerado indigesto de fragmentos de todas las concepciones del mundo y de la vida que se han sucedido en la historia, de la mayor parte de las cuales sólo en el folklore se encuentran los documentos sobrevivientes, mutilados y contaminados. [...] El folklore puede ser entendido sólo como un reflejo de las condiciones de vida cultural del pueblo. (278)

La furiosa diatriba aquí citada parecería contradecir, casi en términos adornianos, categóricamente la valoración de la cultura popular desarrollada a lo largo de este trabajo. Sin embargo debe entenderse como una manifestación plena de la dinámica liminar expuesta más arriba: el arte debe *pertenecer* a la cultura popular, pero no *estar abandonado* a ella: le falta la labor de organización, la *praxis* propia de la esfera puramente artística. Nótese en la cita que los valores contrapuestos a las carencias del folklore son los del desarrollo de una *praxis*, plasmado en una serie de adjetivos deverbales, derivados de “elaborar”, “sistematizar”, “organizar políticamente”, “centralizar”, mientras el *status* propio del folklore se manifiesta en una categoría absolutamente pasiva: la del “reflejo”.

7. Se resalta aquí un aspecto racional e ideológico que se contrapone al carácter igualmente afectivo e inconsciente que se describió más arriba para el hecho artístico. Sin embargo, nada impide considerar que se trata de dos aspectos del mismo fenómeno, dado que la consciencia (de clase) plena tiene un carácter afectivo e identificador además de uno intelectual. Sí es menester resaltar que ambas aristas coinciden, en contraposición con la estructura del sentimiento, en su carácter necesariamente sistemático, ya que implican la comprensión de la totalidad del entramado social y de sus relaciones sistémicas.

De la misma manera puede pensarse una serie de manifestaciones gramscianas sobre la “alta cultura”. En “Orígenes populares del ‘superhombre’”, analiza el uso de la categoría nietzscheana:

Cada vez que uno se encuentra con algún admirador de Nietzsche es oportuno preguntarse e investigar si sus concepciones “superhumanas” [...] son puramente de origen nietzscheano, es decir, si son producto de la elaboración de un pensamiento de la “alta cultura”, o bien si ellas tienen orígenes mucho más modestos y si están, por ejemplo, vinculadas con la novela de folletín. (164)

La categoría de “superhombre” es propia de una discusión acerca de la filosofía elaborada, consciente, sistémica, y en tanto tal debe ser pensada desde ese plano, y no a partir de las representaciones de la literatura popular. Éstas son, en este contexto, más “modestas”, y por lo tanto inválidas. Se puede apreciar aquí nuevamente el carácter vectorial de la alta cultura, en contraposición con la cultura popular: esta última, que había sido la forma plena de la identidad cuando se articulaban las categorías de la *stasis*, falla cuando se plantean como “origen” del pensamiento, es decir, cuando se plantea el sentido de un movimiento. Se debe pertenecer a la estructura del sentimiento, pero ésta no debe ser origen de una traslación hacia afuera, donde se vuelve fútil.

Este sentido vectorial de la alta cultura artística y su valor y necesidad se aprecian especialmente bien cuando se percibe que un movimiento dirigido en este sentido puede, en su ingreso desde el afuera, coincidir o incidir exitosamente en el sentido del pueblo. Particularmente interesante se vuelve este aspecto relacionado con las apreciaciones en torno a la figura de Balzac. En “Las tendencias populistas”, analiza una tesis de Consiglio:

Frente al crecimiento del poder político y social del proletariado y de su ideología, algunos sectores del intelectualismo francés reaccionan con estos movimientos “hacia el pueblo”. La aproximación al pueblo significaría, por consiguiente, una continuación del pensamiento burgués, que no quiere perder su hegemonía sobre las clases populares y que para ejercerlas mejor acoge una parte de la ideología proletaria. [...] Hay que ver también si un fenómeno de este género no es muy significativo e importante históricamente y no representa una etapa necesaria de transición y un episodio de la “educación popular” indirecta. [...] Se podría [...] descubrir cómo un impulso social, tendiente a un fin, realiza su contrario. (177)

Valga este pasaje para mostrar que un movimiento puramente surgido de las esferas exteriores a lo popular puede, por accidente (por una “astucia de la naturaleza”, dice Gramsci citando a Vico), ser redimido de su origen y, siendo portador de la dirección adecuada del pensamiento, convertirse en verdadero ejemplo de arte popular revolucionario. La cita es pertinente, ya que enmarca el giro reflexivo por el cual Gramsci reivindica la figura de Balzac (a diferencia de la de Dostoievski, que no necesita de este tipo de maniobras): “El mundo poético de Balzac, su concepción del mundo tal como se ha realizado artísticamente, su ‘realismo’, que teniendo orígenes ideológicos reaccionarios, propios de la Restauración, monárquicos, etc., no por ello es menos realismo en acto” (170). El exitoso realismo de Balzac le permite a su literatura independizarse de sus “orígenes ideológicos reaccionarios”. El argumento es notoriamente similar al planteado en su momento por Engels:

Considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y como uno de los rasgos más grandiosos del viejo Balzac, que haya estado tan compelido a actuar contra sus propias simpatías de clase y sus propios prejuicios políticos; que *viera* la necesidad de la decadencia de sus amados nobles y los representara como hombres que no se merecen ningún destino mejor; y que *viera* a los verdaderos hombres del futuro allí donde solo podían encontrarse en aquel entonces. (2003: 234)

La premisa es la misma: el verdadero realismo de Balzac le da a sus escritos un carácter ideológico adecuado a una verdadera conciencia de clase, a pesar de las “simpatías” conservadoras de su autor. Es decir, es posible que una praxis puramente estética, si es exitosa en diferentes sentidos, pueda convertirse en popular, ligada inmanentemente a las estructuras del sentimiento del pueblo, aun si originalmente no pertenecía a ella. Los problemas de su *estar* pueden ser resueltos en razón de su *ir*.

Pero la diferencia de matices es relevante: mientras en Engels los méritos de Balzac están en su capacidad de “ver”, en la contemplación pasiva, en Gramsci se trata de la “realización”, activa y concreta, de una “concepción del mundo”. En segunda instancia, véase que esta concepción del mundo, comprensible en términos de un *sentido*, difícilmente formalizable en premisas ideológicas concretas, se diferencia de la objetiva necesidad de la historia que resalta Engels.

Estas últimas observaciones indicarían que la pertenencia a una estructura del sentimiento no sería una necesidad en virtud de su capacidad de *interpretar* al pueblo, sino en razón de su capacidad, como condición necesaria, para *imponer* al pueblo una serie de significados,⁸ en un rol que se puede asimilar al que Gramsci plantea para el Estado:

“Estado” significa especialmente dirección consciente de las grandes multitudes nacionales; es entonces interesante un “contacto” sentimental e ideológico con tales multitudes, y, en cierta medida, simpatía y comprensión de sus necesidades y exigencias. (31)

Intelectual orgánico

Relevado, entonces, el hecho de que el arte existe en el doble movimiento liminar entre la pertenencia a una cultura popular y la imposición de una conciencia dirigida hacia esa misma cultura popular, la pregunta que se vuelve evidente es cuál es el lugar material, social, concreto en el que ese doble juego es posible. Cuál es ese espacio social fronterizo que permite estar en dos lugares y en ninguno a la vez. La respuesta a esto es, en todos los casos, la de la función del intelectual orgánico:

Lo que aquí está en juego es la transición de una conciencia “empírica” de la clase trabajadora a su conciencia “posible”, o sea, la concepción del mundo que podría alcanzar en condiciones propicias, y que incluso ahora está implícita en su experiencia. [...] Gramsci nos da una respuesta específica: la actividad de los intelectuales “orgánicos”. Los intelectuales “orgánicos” [...] son producto de una clase social emergente; y su papel es ofrecer

8. En su apartado sobre “La literatura de guerra”, Gramsci sostiene que ésta “es generalmente mediocre, tanto como arte cuando como nivel cultural, esto es, como creación práctica de ‘masa de sentimientos y emociones’ a *imponer* al pueblo” (199; bastardillas mías).

a esta clase una cierta autoconciencia homogénea en ámbitos políticos, económicos y culturales. [...] El intelectual orgánico será así el punto de unión o el eje entre la filosofía y el pueblo, adepto a la primera pero activamente identificado con el segundo. [...] De este modo, el intelectual orgánico no acepta sentimentalmente el estado de conciencia actual de las masas ni les transmite ninguna extraña verdad superior. (Eagleton, 1997: 157)

La definición que Eagleton da del intelectual orgánico es una respuesta particularmente precisa a los interrogantes surgidos en este trabajo. Efectivamente, el lugar del intelectual orgánico es el de la articulación entre dos mundos ajenos entre sí e igualmente necesarios para la praxis revolucionaria. El *status* incómodo que resulta de todo esto se vuelve, de todas formas, evidente en cuanto se quiere traducir la posición del intelectual orgánico a una pertenencia de clase. Es “adepto” a una alta cultura, pero no puede pertenecer a ella, en tanto se trata de la cultura elaborada por y perteneciente a las clases dominantes. “Se identifica” con las clases populares, pero no es igual a ellas porque quedaría, de esa manera, absorbido por la ideología y perdería su capacidad transformadora. Esta zona flotante es descrita por Barrett:

Gramsci no consideraba que [los intelectuales] fueran la expresión de clases particulares ni que estuvieran encerrados en posiciones específicas y socialmente definidas; consideraba a los intelectuales como actores importantes en el campo donde tenía lugar el conflicto de clases en el plano ideológico. (2004: 267-268)

La intención de este trabajo es la de mostrar que la existencia de esta “zona flotante” es de una importancia estructural en la teoría gramsciana. La categoría del intelectual orgánico no es un elemento periférico en Gramsci, ni existe meramente por la necesidad de asignar un rol a un sector existente de la sociedad en virtud de su misma existencia, ni tampoco por ser considerado solamente como herramienta necesaria para la transmisión o enseñanza de una serie de formas de conciencia. Se trata, en realidad, de una figura que, por el contrario, no existe en el contexto real de la escritura de Gramsci (salvo, quizás, por él mismo), y que le es necesario crear teóricamente por razones estructurales, porque cumple una función fundamental que es consecuencia necesaria de su lectura específica del entramado social. El intelectual orgánico es la llave por la cual se consigue ocupar, efectiva y materialmente, esa zona flotante, liminar, que para Gramsci es imprescindible ocupar para conseguir una síntesis entre dos filosofías diversas, sin la cual es imposible alcanzar finalmente la conciencia de clase. •

Bibliografía

- ABELED0, Manuel. 2011. "Sentido, interpelaci3n y estructura del sentimiento". *Luthor*, n.º 3. Revista editada en formato virtual en la web <<http://www.revista-luthor.com.ar>>
- ALTHUSSER, Louis. 2004. "Ideologí a y Aparatos Ideol3gicos del Estado". En S. Žižek (comp.), *Ideología: Un mapa de la cuesti3n*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ3mica, pp. 115-155.
- BARRETT, Michèle. 2004. "Ideología, política, hegemonía: de Gramsci a Laclau y Mouffé". En Žižek, S. (comp.), *Ideología: Un mapa de la cuesti3n*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econ3mica, pp. 263-94.
- EAGLETON, Terry. 1997. "De Luckács a Gramsci". En *Ideología: Una introducci3n*. Barcelona: Paid3s, pp. 127-62.
- ENGELS, Friedrich. 2003. "Carta de Engels a Margaret Harkness, en Londres; Londres, comienzos de abril de 1888 (esbozo)". En Marx, K. y F. Engels, *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, pp. 232-34.
- GRAMSCI, Antonio. 2008. "Paso del saber al comprender, al sentir y viceversa, del sentir al comprender, al saber". *El materialismo hist3rico y la filosofí a de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visi3n, pp. 123-24.
- _____. 2009. *Literatura y vida nacional*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- _____. 2011. *Antologí a*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ISER, Wolfgang. 1987. *El acto de leer: Teorí a del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- JAUSS, Hans Robert. 2002. *Pequeña apologí a de la experiencia estético*. Barcelona: Paid3s.
- LÖWY, Michael. 1978. "Notas sobre Lukács y Gramsci". *El marxismo olvidado*. Barcelona: Fontanara, pp. 15-26.
- WILLIAMS, Raymond. 2000. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Manuel Abeledo

Es Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, y auxiliar docente de Literatura Espańola I (Medieval) en la misma universidad. Es además becario doctoral en el Seminario de edici3n y crí tica textual "Germán Orduna" (Conicet). Es autor de una edici3n crí tica de la *Cr3nica de la poblaci3n de Ávila* y de varios artí culos publicados en revistas acadé micas internacionales. •