

VV. AA. (2013). *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura*. Madrid: Akal.

Cuando la estetización comercial ha sido globalizada y ha invadido los estantes de las librerías (dando lugar a la plastificación desmedida de volúmenes y volúmenes de libros con títulos fraudulentos), resulta agradable y hasta sorprendente encontrarse con ejemplares como este, cuyo planteamiento - ideológico y de contenido - se presenta nítido desde la misma cubierta: “Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir la ideología: la literatura”¹.

A partir de la muestra de representaciones culturales pertenecientes a momentos contextuales muy diferentes (poemas del Siglo de Oro junto a canciones de Joaquín Sabina) y el empleo recurrente de las preguntas, que permiten al lector una reflexión constante, la obra aborda el cuestionamiento de lo literario a partir de una metodología de base marxista, donde el capital y la presencia de una ideología contraria al idealismo disputan entre sí. El carácter colectivo de la autoría (formada por David Becerra, Marta Sanz, Julio Rodríguez y Raquel Arias) no deja de ser un elemento reseñable en un momento histórico en el que el replanteamiento del orden establecido se lleva a cabo, sobre todo, a partir de la colectividad que cuestiona y visibiliza los esquemas organizativos del capitalismo. Este, sin embargo, no es un ejemplo aislado puesto que ha dado lugar a una colección de obras (“**Qué hacemos**”) donde colaboran gran variedad de autores expertos en materias de diversa índole y donde, sobre todo, se pretende poner en cuestionamiento la rigidez de los esquemas neoliberales y capitalistas, ya sea en materia económica, educativa, sanitaria o, como en

este caso, literaria. No es casual, por ende, que este tipo de metodología se sostenga ya en el propio título de la obra, extraído de un libro de Lenin, *Qué hacer* (1901-1902), donde el autor recuerda una de las bases de la estrategia revolucionaria marxista: el estudio teórico.

Si la literatura necesitase un diagnóstico (y lo necesita) que alertase a los lectores de las posibilidades y perspectivas del objeto ideológico con el que se relacionan, seguramente debería partir, entre otras, de las preguntas que configuran los tres capítulos de este libro: *cómo hemos llegado hasta aquí, qué nos pasa y qué hacer*.

La primera pregunta aborda la explicación de los precedentes que han configurado a lo largo del tiempo lo que hoy entendemos como literatura en sus diversas variantes e identifica el “ejercicio de lectura” como el responsable de ello. ¿*Cómo hemos llegado hasta aquí?* Si la obra parte de la diferenciación que establece Constantino Bértolo entre los cinco tipos diferentes de lecturas (inocente, adolescente, sectaria, *letraherida* y civil) es precisamente para poner de manifiesto que existen formas diferentes de leer un mismo texto dependiendo siempre de dónde coloquen el foco de atención sus lectores -y, por ende, cinco formas diferentes de responsabilidad literaria-. Se identifica a los lectores como los responsables directos de las posteriores concepciones sobre la literatura que se han consolidado a lo largo del tiempo.

De esta idea surge la pregunta que estructura el siguiente bloque: ¿*Qué es la literatura?*² Los autores sintetizan cuatro respuestas supuestamente universales y tratan de desmontar esa supuesta universalidad y sus criterios de base.

La literatura es una obra de imaginación. Si pensamos en las obras que comúnmente se estudian como literarias sin ser obras de imaginación (*El diario de Ana Frank*, *Historia de las Indias*, *Anatomía de un instante*), o en las obras de imaginación que no se consideran literarias (*Mortadelo y Filemón*, *Rambo*) se evidencia el

carácter limitado de esta primera concepción de lo literario. Por tanto, ¿puede ser “la imaginación” la única premisa de lo literario? ¿El guión cinematográfico de *Rambo* es literatura, y el de *Hiroshima mon amour* escrito por Marguerite Duras?

La literatura se define a partir del empleo característico de la lengua. En esta segunda definición el lenguaje se constituye como el principal valedor de lo literario: solo aquellos textos donde se produzca una rarefacción del lenguaje pueden ser literatura. Ahora bien, aunque el lector contemporáneo sigue siendo fiel en gran medida a lo que estos autores señalan como el “principio de sobredeterminación genérica” (es decir, la literariedad de una obra viene otorgada por su propio género), el mismo lector ya empezará a dudar en cierta medida acerca de la validez de esta segunda teoría puesto que cada vez son más comunes los textos considerados literarios que no rompen con el lenguaje coloquial, al mismo tiempo que hay rarefacción del lenguaje en representaciones que nadie considera literatura (los anuncios publicitarios, por ejemplo).

La literatura tiene un carácter no pragmático y es autorreferencial. “La literatura solamente tiene que hablar de sí misma, no debe perseguir ningún fin utilitarista ni hacer mención a cuestiones concretas, solamente generales” (14). No se precisa un gran esfuerzo memorístico para saber la cantidad de obras literarias que tienen en cuenta e intervienen en su contexto social y que, por tanto, quedan excluidas de lo literario por este criterio. Afirman, sin embargo, los autores, que esta es precisamente la tendencia dominante en la actualidad, y cabe preguntarse: ¿por qué en la actualidad predomina un tipo de lectores y por ende un tipo de escritores que colocan su foco de atención al margen de todo aquello que rodea a su obra y tratan de negar su carácter histórico-transformador?

Es literatura todo texto de calidad. Esto quiere decir que el valor determina lo literario, pero ello

plantea un doble problema: si todo texto bien escrito es literatura, ¿entonces no hay mala literatura? y sobre todo, ¿quién determina el valor? ¿quién y cómo se establece lo que está bien y lo que está mal escrito? Lo que es evidente es que en cada época histórica los valores literarios cambian porque se adaptan a patrones estéticos diferentes, por lo que “el valor - la configuración del gusto literario - es un producto histórico y, en tanto que lo es, no puede servir para delimitar, en abstracto, lo que entendemos por literatura, pues cada época - con su ideología dominante - convertirá unos u otros rasgos en elementos constitutivos de valor literario” (13).

Ahora bien, llegados a este punto en el que se ha generado una visión panorámica de lo que suele entenderse por literatura, salen a la luz dos preguntas necesarias: ¿si el valor de la literatura es un producto histórico, por qué leemos a los autores clásicos? y, ¿si la literatura es un producto de la ideología dominante, no existe entonces una “literatura inocente”?

Leemos a los clásicos porque “nos comportamos como lectores *adolescentes*: encontramos un reflejo de nosotros mismos en el texto literario” (14) guiados por la ideología idealista y humanista que defiende que entre el lector y el autor no hay diferencias sustanciales que impidan la identificación, es decir, guiados por una imagen ideal de la literatura en tanto manifestación autónoma e inocente. Esta primera respuesta se une a la segunda: debemos abandonar precisamente esa condición de lectores adolescentes para tomar conciencia de la literatura como lo que es: “el producto ideológico de unas condiciones históricas concretas” (15) y no un producto inocente y autónomo.

La conclusión de este primer capítulo, de esta primera pregunta del diagnóstico literario, por tanto, defiende que la literatura no debe entenderse fuera de su contexto histórico en tanto “cumple una función de reproducción y legitimación ideológicas [...] Tenemos, por lo tanto, que leer los

textos en relación con su historia y con las contradicciones ideológicas propias de su época. Solamente así podremos enfrentarnos al discurso humanista que nos empuja a buscarnos a nosotros mismos en los textos que leemos” (19)

La segunda pregunta del diagnóstico: *¿Qué nos pasa?*² aborda el papel de las tres figuras que sostienen el desarrollo de la literatura en estrecha relación con el mercado literario: lector, autor, crítico. Si la postura literaria predominante en la actualidad, como se había afirmado en el capítulo anterior, era aquella que sostenía el carácter autorreferencial de la literatura, esto conlleva inevitablemente a considerar al lector en tanto sujeto receptor que asume la ideología de las obras de manera pasiva. Se habla, en este punto, del “desclasamiento del autor” a partir de las tres funciones ideológicas básicas que destaca Milan Kundera: reconocimiento en la obra, alienación y distinción. Ahora bien, plantean los autores: no nos distinguimos por aquello que leemos sino por el lugar que ocupamos en la sociedad capitalista, es decir, por el sitio que cada sujeto ocupa en la irrefrenable cadena de producción de capital. Hay, por tanto, una concepción alienante de la literatura que el lector pasivo, productor y esclavo de la lógica capitalista, asume.

Por otro lado, la figura del autor como individualidad pura, contribuye también a la visión idealista de la literatura (inocente y autónoma) que fomenta el hecho de que dicho sujeto creador sea capaz de poner su obra por encima de la Historia. “El análisis idealista, por consiguiente, tiene unos efectos políticos inmediatos al impedir que por medio del ejercicio de la lectura se pueda llevar a cabo el proceso de reconstrucción de las relaciones de producción (y explotación) del mundo que aparece en el texto literario” (26).

Pero si la figura del lector es pasiva y la figura del escritor no baja de la torre de marfil, ¿qué papel ocupa en esta dinámica comercial el crítico? La figura del crítico ya no se presenta como un

punto intermedio entre el escritor y los lectores, sino entre el editor y los lectores; es un eslabón más en la cadena comercial: “La libertad del crítico termina donde empiezan los intereses económicos de los dueños de los medios de producción de palabras” (37).

Las tres funciones que han sido descritas hasta el momento están siendo amparadas y determinadas precisamente por el *mercado literario* - aquello que determina en la actualidad las leyes que rigen lo literario -. El mercado literario ha convertido al lector en un cliente, “no conviene molestarle, pues no hay que morder la mano que da de comer” (27) que, en lugar de leer, *consume* una novela que no es social, sino - en palabras de Ignacio Echeverría - es una *novela sociable*: es aquella que asume la ideología dominante, no la cuestiona, y a partir de ahí seduce al lector sin incomodarlo y sin coaccionarlo, sino que su relación con él se establece de forma pasiva. Así pues, del mismo modo que el *lector* se convierte en *cliente*, el *autor* se convierte en *productor*: “Si la lógica capitalista reconoce la literatura en tanto que mercancía, el autor no puede sino asumir su papel de productor” (29). Esto genera una nueva forma de entender el papel del autor, ya que dicho sujeto deberá ser sobre todo *rentable*, producir ganancias y, por ende, convertirse en un empresario de sí mismo, de su producción literaria, que esté sujeto al marketing y a la autocensura según la ideología dominante y las leyes del capital.

Todo esto genera una serie de transformaciones (lector - cliente, escritor - productor, crítico - difusor) que impregnan la literatura y la convierten, por ende, en una *mercancía*. Como todo producto del mercado de consumo tendrá una obsolescencia programada, es decir, dejará de ser un producto perpetuo y pasará a estar regido por las leyes del consumo. “El mercado es el lado adverso de la inmortalidad” (34) Martín Nogales acuña el término de la *literatura kleenex* como aquella literatura que tan

solo sirve para ser utilizada y desechada en un corto espacio de tiempo.

En un panorama donde los elementos literarios se han transformado bajo las leyes del mercado capitalista y donde se entiende “la venta como criterio de valor” (38), aparece una pregunta necesaria: ¿existe un afuera de ese mercado que rige la ideología dominante y, en caso de que exista, qué papel ocupan en él los escritores?

“El carácter problemático, es decir, rebelde, antisistémico, de un artista determinado suele acarrearle la pérdida del espacio en el circuito promocional” (39). Lo que sucede, afirman los autores, es que salir de este universo alocado de producción y consumo donde el lector debe sentir la obra como un objeto productor de placidez, supone la expulsión del circuito editorial y, por ende, supone la pérdida de difusión².

Ahora bien, este diagnóstico no podía sino terminar con una pregunta que intentase abrir una vía diferente dentro del panorama literario que se ha ido planteando. ¿*Qué hacer?*? Si la situación se sostiene en un mercado editorial que potencia la ideología capitalista y subyuga al lenguaje, solo una lectura crítica, un lectura *otra* de los textos puede ser la solución. Al hablar de una *escritura disidente* frente a lo establecido, los autores se plantean: ¿desde qué espacio productivo podría llevarse a cabo? Hay dos opciones, o bien desde fuera del sistema, es decir, generando un espacio propio porque se considera que el sistema neutraliza el poder subversivo, o bien, desde dentro, es decir, utilizando al sistema y aprovechando su visibilidad para cargar contra él mismo. Se alude en este punto a los infiltrados o *kamikazes discursivos*. “Hay quien sostiene que el sistema se puede dinamitar desde dentro” (43). Uno de los términos fundamentales que trabajarán en torno a esta idea será el “caballo de Troya”: toda producción artística que use los medios del sistema dominante para hacerse pasar por él con un fin visibilizador: “el caballo tiene que tener forma de caballo. Pero no sólo para cruzar las murallas de la ciudad

enemiga, sino también para que el discurso subversivo pueda llegar con mayor facilidad a sus lectores potenciales. Si la literatura subversiva adquiere la apariencia del *best seller*, sus posibilidades revolucionarias pueden llegar a multiplicarse, en la medida que alcanzan a un mayor número de lectores” (47).

La respuesta final a la pregunta, por tanto, sería una reacción desde ambos espacios productivos: “No hay que despreciar en absoluto las mínimas opciones que se nos presentan para ocupar espacios en el interior del sistema, pero sin nunca dejar de labrar ese afuera del que nos hablaba Thompson” (45). Desde dentro y desde afuera, pero siempre teniendo presente que toda literatura es ideológica, incluso aquella que no lo acepta, pues solo desde ahí podrá cambiarse el orden establecido³.

En relación con este último punto, los autores abordan la cuestión del lenguaje en tanto materia prima de la literatura y “uno de los lugares donde se inviste la ideología dominante” (50). Hay una reflexión en torno al vaciado y resignificación de las palabras por los discursos dominantes y la posibilidad de cambiar esto a partir de una *literatura científica*: “la científicidad de la que creemos que tiene que dotarse la literatura no se encuentra tanto en la forma como en el contenido: la literatura, si persigue un proyecto político emancipador o de transformación política y social, tiene que tratar de visibilizar los mecanismos ideológicos invisibles que determinan nuestras vidas” (55).

Si la literatura necesitase un diagnóstico (y lo necesita) tal vez sería el siguiente: la literatura ha sido entendida como un ejercicio placentero y autónomo que hereda los principios del pensamiento idealista del poder dominante, cuando debería ser utilizada como una herramienta de reacción frente a la comercialización y sus implicaciones en la sociedad (sujetos pasivos); la literatura debería erigirse, por tanto, como una

herramienta de *visibilización* frente a las relaciones de poder establecidas.

En definitiva, esta obra de autoría colectiva no solo sirve para repensar el lugar que ocupa la literatura en la realidad actual sino que supone una revitalización de los estudios y el pensamiento literario desde una perspectiva que va a contracorriente de las ideologías teóricas dominantes en los estudios académicos.

DOI: 10.7203/KAM.4.4527

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

¹ No obstante, puesto que hablamos de literatura, tal vez sería oportuno destacar en este punto de manera sintética la diferencia que se establece entre dos órdenes distintos de la producción: la escritura y la literatura. Si entendemos escritura como el terreno de la ficción, de la creación, del texto, es decir, escritura en tanto tejido significativo, el papel que desempeña la literatura es precisamente aquel que va ligado a la industria cultural y a las instituciones que regulan el mercado. Decía Roland Barthes que la literatura es *aquello que se enseña en las universidades*. Hablamos, entonces, en este reseña, tan solo de uno de los órdenes de producción, pero no puede dejar de atenderse a la relación que se establece entre ambos para comprender el origen (ideológico) mismo de la literatura.

² Habría que plantearse tal vez en este punto y con vistas a un futuro cercano el papel que cumple la utilización de Internet para la difusión abierta no ligada a las leyes del capitalismo.

³ En este punto sería conveniente aludir al concepto del que habla Belén Gopegui en su obra *Un pistoletazo en medio de un concierto*: el verosímil impuesto. Si el poder establece una realidad concreta de la que no se puede salir y, por ende, un verosímil fijo, el cometido de la literatura deberá ser romper precisamente con ese verosímil.