

LA ESTÉTICA REALISTA SEGÚN MARX Y ENGELS Y SU APLICACIÓN AL
ANÁLISIS DE *LAS UVAS DE LA IRA*

Trabajo para optar al título de
Licenciado en Filosofía

Modalidad: Monografía

Presentado por
Edison David Rojas Castro
Cod.: 2011132030

Director
Raúl Cuadros Contreras

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencia Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C
2017



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Realidad y Tecnología

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 4

1. Información General

Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	La estética realista según Marx y Engels y su aplicación al análisis de <i>Las uvas de la ira</i>
Autor(es)	Edison David Rojas Castro
Director	Raúl Cuadros Contreras
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017, 67 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Realismo, Tipicidad, Fisonomía intelectual, Lugar literario, Las uvas de la ira.

2. Descripción

Este trabajo de grado se propone analizar la novela *Las uvas de la ira* de John Steinbeck a la luz de las concepciones de realismo de Marx y Engels, contenidas en diferentes cartas que los autores intercambiaron con diferentes literatos. De estas concepciones se enfatiza particularmente en la de *lo típico* o *tipicidad*, la cual condensa los diferentes elementos que estos autores dan sobre el realismo. Sin embargo, debido a que las apreciaciones de Marx y Engels sobre el realismo, y el arte en general, no fueron tratadas de forma sistemática, sino que se trata más bien de alusiones, es necesario apelar a autores como Georg Lukács y Umberto Eco, quienes sí trataron ampliamente este tema, para puntualizar y definir de forma más rigurosa la idea de lo típico y con ello la idea de realismo.

3. Fuentes

Eagleton, T. (1978). *Literatura y crítica marxista*. Madrid: Zero.

Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.

Engels, F. (2012). “Carta de Engels a Minna Kautky” en: *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.

Engels, F. (2012). “Carta de Engels a Margaret Harkness” en *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.

Engels, F. (2012). “Carta de Engels a Ferdinand Lassalle” en: *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.

Lukács, G. (1966). *Problemas sobre realismo*. Trad. Carlos Gehard. México: Fondo de cultura económica.

Marx, K., & Engels, F. (1959). *La ideología alemana*. Wenceslao Roces (trad.). Montevideo: Grijalbo.

Marx, K. (1981). “La acumulación originaria”. En: *El capital: crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.

Marx, K. (2012). “Carta de Marx a Ferdinand Lassalle”. En: *Sobre el arte*. Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.

Sánchez, A. (1986). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era.

Steinbeck, J. (1973). *Las uvas de la ira*. Trad. Hernán Guerra. Madrid: Bruguera.

4. Contenidos

Capítulo I. El realismo en Marx y Engels: Se rastrean las apreciaciones que Marx y Engels han dado acerca del realismo literario centrándose fundamentalmente en el análisis de las diferentes cartas que los autores intercambiaron con diferentes literatos, en las cuales se encuentran las mayores referencias al realismo hechas por estos dos autores.

Capítulo II. Consideraciones de lo típico en el realismo contemporáneo: Se amplía la visión del realismo de Marx y Engels apelando autores como Umberto Eco y Georg Lukács, los cuales sostienen una polémica acerca de la manera en la que se debe entender el realismo, particularmente en cómo se debe entender lo típico. Para esto se traen a colación conceptos como fisonomía intelectual y lugar literario, los cuales permiten una aproximación de lo típico desde la mirada de cada uno de estos autores.

Capítulo III. El realismo en *Las uvas de la ira*: Se hace un análisis de la novela *Las uvas de la ira* de John Steinbeck a partir de las características y categorías del realismo obtenidas de Marx, Engels, Lukács y Eco con el fin de 1) enseñar de forma concreta cómo las concepciones del realismo de estos personajes se encuentran en una obra literaria y 2) mostrar que esta novela tiene un valor más allá del terreno literario y que debido a sus características realistas es un documento que aporta al conocimiento de Estado Unidos en los tiempos de *La Gran Depresión* y el *Dust Bowl*.

5. Metodología

No aplica.

6. Conclusiones

1) El realismo en Marx y Engels como el arte que se relaciona con el mundo y lo devela: En los diferentes análisis que Marx y Engels hicieron sobre el realismo está la constante de que los defectos de las obras analizadas en sus cartas estaban sobre todo en que las contradicciones de clase no estaban presentes. Así, en el caso de Minna Kautsky, Engels señala que no se caracteriza correctamente a la clase obrera de aquel entonces y, por ello, las circunstancias que rodean a los personajes no son típicas y no están correctamente logradas. Tanto Marx como Engels enfatizan esto en su correspondencia con Lassalle al mostrar que en su tragedia el papel de los campesinos en la insurrección era tan importante que en ellos estaba contenido el carácter trágico de la rebelión de 1522.

2) Lo típico como categoría analítica del realismo se contrapone a la visión dogmática del realismo: Eco nos permite llegar a esta conclusión mostrando que es posible la construcción de personajes típicos sin haberlo planeado o no lograrlo a pesar de que esa fuera la intención del escritor. Este es un rasgo fundamental para el realismo porque, en tanto categoría analítica, no se le exige al escritor que deba realizar personajes típicos, sino que una vez la obra se completa, se inicia el proceso de análisis y crítica que permite establecer si esto se dio o no. En ese sentido, considerar lo típico como un método de análisis y no como una pauta a seguir ayuda a conservar el sentido libre y autónomo de las artes como lo vieron los clásicos del marxismo.

3) El realismo no es la única manera de hacer literatura: En todo el rastreo y el análisis que hemos realizado es claro que el realismo es una forma, entre muchas, de hacer literatura, la cual se caracteriza por revelar los problemas de cierta época. De aquí que el realismo se conciba como una entre muchas formas de hacer literatura y acercarse a la literatura. De igual manera, el realismo no se limita a obras como *Las uvas de la ira*, sino que, en obras fantásticas, como *El proceso* de Kafka, también es posible mostrar los grandes acontecimientos de la época, sin apelar necesariamente a lugares, personas o sucesos reales.

4) La fisonomía intelectual como elemento importante para la construcción de obras realistas: La importancia de este concepto, introducido por Lukács y refinado por Eco, reside en que la construcción del personaje afecta directamente la manera en la que se relaciona con el mundo y cómo aborda los problemas a su alrededor. Los dos autores ven la importancia del perfil que adquiere el personaje en una obra, ya que sus comportamientos, reflexiones y acciones harán que pueda reflejar los problemas de la sociedad (en el caso de Lukács) o hacer que el lector se identifique con él, en el caso de Eco.

5) Lo típico como condensación de la concepción del realismo en Marx y Engels: Tanto Lukács como Eco muestran que en lo típico es necesario que haya una referencia explícita hacia el mundo exterior, ya sea reflejando directamente los problemas sociales de la época como propone Lukács, o logrando que el lector se identifique con el personaje y que lo tome como referencia para experiencias futuras, como defiende Eco.

6) El lugar literario como rasgo fundamental de la literatura realista: Uno de los rasgos más importantes que Eco señala acerca de la construcción realista es la ubicación de la obra en un lugar específico que tenga influencia en los personajes y que intervenga en la manera en que actúan. Esto dota de identidad no sólo a estos personajes sino a la obra misma, haciendo que pertenezca a un espacio y un tiempo determinado.

7) *Las uvas de la ira* como obra realista según las características dadas por Marx y Engels: A lo largo del análisis que realizamos en esta obra se pudo observar que la representación del desplazamiento de campesinos estadounidenses causado por la crisis del 29 y el Dust Bowl no se limita a la simple descripción de los acontecimientos, sino que evidencia las grandes contradicciones del sistema capitalista como el despojo de campesinos pobres para aumentar las ganancias de los banqueros, como la destrucción de alimentos para la manutención de los precios y como la represión violenta a aquellos que deciden protestar porque mueren de hambre.

8) La fisonomía intelectual y la tipicidad se encuentran ampliamente en *Las uvas de la ira*: Por medio de estas categorías, propuestas por Lukács y por Eco respectivamente, se logra llegar a la

conclusión de que en esta novela de Steinbeck conviven las dos concepciones de fisonomía intelectual que tienen estos dos autores debido a los personajes que están presentes en la novela. En primer lugar, se encuentra que hay grandes personajes que cumplen con el desarrollo intelectual y con las conexiones con el mundo interior y exterior que menciona Lukács, como es el caso de Tom y Casy. También es posible encontrar esos personajes que no reflexionan profundamente y que no muestran las contradicciones sociales de forma tan manifiesta como lo exige el autor húngaro, pero que sí muestran su conexión con el mundo y que, por medio de su actuación, pueden dar cuenta de los problemas de su tiempo.

9) El lugar es una característica muy marcada en *Las uvas de la ira*: Esto se debe en gran parte al carácter periodístico que tiene la obra, lo que hace que esté en constante contacto con los hechos reales y que estos sirvan de contexto para el desarrollo de la historia de los Joad. En consecuencia, todas las vivencias de los personajes están intrínsecamente relacionadas con el lugar en el que se encuentran así como todas sus transformaciones y su identidad, a tal punto que la definición de hombre se relaciona con su tierra.

Elaborado por:	Edison David Rojas Castro		
Revisado por:	Raúl Cuadros Contreras		
Fecha de elaboración del Resumen:	08	10	2017

Contenido

Resumen	7
Introducción	8
Capítulo I. El realismo en Marx y Engels	12
1.1. Lo típico como rasgo esencial del realismo	12
1.2. La tragedia realista y la polémica con Lassalle	16
1.2.1. La tragedia realista en Marx y Engels	17
Capítulo II. Consideraciones de lo típico en el realismo contemporáneo	23
2.1. Consideraciones de lo típico en Lukács	23
2.1.1. El hombre concreto como rasgo de la tipicidad	25
2.1.2. Relación entre las situaciones extremas y la reflexión de los personajes	27
2.1.3. La literatura decadente y la naturalización del capitalismo	29
2.2. Eco y las consideraciones acerca de lo típico	31
2.2.1. Lo típico como categoría crítica	31
2.2.2. El goce como expresión de lo típico	32
2.2.3. La fisonomía intelectual de personajes no trascendentales	33
2.2.4. El lugar literario y la tipicidad	36
Capítulo III. El realismo en <i>Las uvas de la ira</i>	37
3.1. Contexto histórico de la obra	38
3.2. Reconstrucción general del texto	40
3.3. Las contradicciones del capitalismo y la lucha de clases en <i>Las uvas de la ira</i>	47
3.3.1. Contradicciones del capitalismo	47
3.3.2. Lucha de clases	53
3.4. Tipicidad en <i>Las uvas de la ira</i>	56
3.4.1. Circunstancias típicas	56
3.4.2. Personajes típicos	58
3.4.3. Personajes típicos según Eco	62
Conclusiones	66
Bibliografía	70

Resumen

Esta monografía tiene como objetivo rastrear y recuperar las características del realismo estético de Marx y Engels, y aplicarlas al análisis de la novela *Las uvas de la ira*. Esto implica, en primer lugar, rastrear las nociones dispersas a lo largo de sus obras. Nociones que, a pesar de aparecer sobre todo en epístolas y como comentarios en textos de carácter muy variado, evidencian la presencia una concepción o “teoría” estética realista. Dicha concepción estética realista vino a dar origen, con el correr del tiempo, a toda una tradición estética marxista en la que pueden reconocerse diversas tradiciones. Sin embargo, en este trabajo nos concentraremos en la recuperación y reconstrucción de dicha concepción en sus autores originarios y, si hacemos mención a autores posteriores, ha sido por considerar que en sus textos dicha tradición se continúa, se explícita y hasta se formula de manera más precisa por una labor de exégesis y de aplicación al análisis de un corpus literario posterior, evidenciando así sus fortalezas teóricas y analíticas. Tales son los casos de Lukács y Eco, quienes buscando dar continuidad a estas ideas, se adentran en la explicación del concepto de lo *típico* o *tipicidad*, el cual será clave para entender el realismo según Marx y Engels.

El ejercicio de aplicar esta “teoría” al análisis de una obra literaria, se llevará a cabo con el ánimo de hacer más claras sus nociones, evidenciando su funcionamiento analítico de manera aplicada, como los autores mismos lo hicieron, analizando el desarrollo de las circunstancias y los personajes de una narración en particular.

En este marco, el primer capítulo se reconstruirá la concepción del realismo aportada por Marx y Engels apelando fundamentalmente a las cartas que los dos autores intercambiaron con Minna Kautsky, Martha Harkness y Ferdinand Lassalle. Allí aparece la noción de realismo con especial énfasis en la categoría de lo *típico*. Esta idea será clave para entender cuáles eran las características que Marx y Engels veían en una obra realista. En estas cartas también pueden encontrar análisis literarios hechos por Marx y Engels a las obras de sus respectivos interlocutores, lo que permite ver las ideas del realismo de estos dos autores aplicadas a obras literarias concretas.

En el segundo capítulo, se desarrollará la idea de lo *típico* enunciada por Marx y Engels con el apoyo de los autores Georg Lukács y Umberto Eco, quienes a partir de los conceptos *fisonomía intelectual* y *lugar literario* amplían y continúan la visión de lo *típico* de Marx y Engels como expresión del realismo literario. También se desarrollará la polémica que Eco entabla con Lukács a partir de su visión de lo *típico* y de cómo entiende el concepto *fisonomía intelectual*, dándole una nueva significación y un rango mayor de aplicación a dicha categoría, pero apoyándose para ellos en los textos originales de los dos autores alemanes.

Por último, en el tercer capítulo se hará un análisis de la obra literaria *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, el cual buscará mostrar que las nociones analíticas del realismo estético de Marx y Engels, desarrolladas y ampliadas por Lukács y Eco son claves para la interpretación de esta obra, que vemos como una manifestación clara de una estética realista. En este caso signada por dos elementos de gran importancia: lo *típico* y la lucha de clases.

Palabras clave: Realismo, fisonomía intelectual, tipicidad, lugar literario, las uvas de la ira.

Abstract

This monograph aims to trace and recover the characteristics of the aesthetic realism of Marx and Engels, and apply them to the analysis of the novel *The Grapes of Wrath*. This implies, first, to trace the scattered notions throughout their works. Notions that, despite appearing above all in epistles and as comments in texts of a very varied character, evidence the presence of a realistic aesthetic conception or "theory". This realistic aesthetic conception came to give rise, over time, to an entire aesthetic Marxist tradition in which various traditions can be recognized. However, in this work we will focus on the recovery and reconstruction of this conception in its original authors and, if we mention later authors, has been to consider that in their texts this tradition is continued, is explicit and even formulated in a way more precise by a work of exegesis and of application to the analysis of a later literary corpus, thus evidencing its theoretical and analytical strengths. Such are the cases of Lukács and Eco, who seek to give continuity to these ideas, enter into the explanation of the concept of typical or typical, which will be key to understand realism according to Marx and Engels.

The exercise of applying this "theory" to the analysis of a literary work will be carried out with the aim of clarifying its notions, evidencing its analytical functioning in an applied way, as the authors themselves did, analyzing the development of the circumstances and the characters of a particular narration.

In this context, the first chapter will reconstruct the conception of realism provided by Marx and Engels appealing fundamentally to the letters that the two authors exchanged with Minna Kautsky, Martha Harkness and Ferdinand Lassalle. There, the notion of realism appears with special emphasis on the category of the typical. This idea will be key to understand what the characteristics that Marx and Engels saw in a realistic work. In these letters they can also find literary analyzes made by Marx and Engels to the works of their respective interlocutors, which allows to see the ideas of the realism of these two authors applied to concrete literary works.

In the second chapter, the idea of the typical Marx and Engels will be developed with the support of the authors Georg Lukács and Umberto Eco, who from the concepts of intellectual physiognomy and literary place expand and continue the vision of the typical of Marx and Engels as an expression of literary realism. Also the controversy that Eco initiates with Lukács will be developed from his vision of the typical and how he understands the concept of intellectual physiognomy, giving it a new meaning and a greater range of application to that category, but relying on them in the original texts of the two German authors.

Finally, in the third chapter an analysis will be made of John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*, which will seek to show that the analytical notions of the aesthetic realism of Marx and Engels, developed and amplified by Lukacs and Eco, are key to the interpretation of this work, which we see as a clear manifestation of a realistic aesthetic. In this case marked by two elements of great importance: the typical and the class struggle.

Keywords: Realism, intellectual physiognomy, typicality, literary place, *Grapes of wrath*.

Introducción

Marx y Engels son conocidos por haber dedicado su vida al estudio de las relaciones de producción especialmente en el sistema capitalista, y por elaborar un método de análisis que permitiera encontrar la superación de los vínculos opresivos propios de este Sistema social. Sin embargo, el pensamiento de Marx y Engels es vasto y abarca mucho más que análisis políticos y económicos. En su gran obra se encuentran consideraciones sobre las ciencias, la técnica, la historia, la literatura y el arte. Este último aspecto, a diferencia de otros, no fue desarrollado de forma sistemática, de modo que las reflexiones que hicieron al respecto son, más bien, parte de un acumulado de notas y referencias y no un sistema completo como está presente en otros filósofos como Hegel. Es muy bien sabido que los fundadores del marxismo eran devoradores de toda clase de obras de arte, especialmente de literatura, llegando a haber referencias, comentarios, alusiones y ejemplos de todo tipo en gran parte de su obra y de sus epístolas -sin importar el tema del que se ocupen-, abarcando desde la música, con la carta que Marx escribió acerca de Wagner, la pintura con las referencias a Rafael y a Da Vinci que aparecen en *La ideología alemana*, la escultura con Thorwaldsen y un sinnúmero de referencias literarias que abarcan desde Homero, y la Biblia hasta Chateaubriand, Pushkin y Balzac. En ese sentido, el estudio acerca de las nociones de arte en Marx y Engels implica rastrear en diferentes textos estas aseveraciones, lo que hace que sea una tarea titánica.

Hay, no obstante, un elemento común en gran parte de las referencias artísticas de Marx y Engels, sobre todo en la literatura: el arte que ayuda a la comprensión de una época en particular, arte que “habla” del momento en el que fue concebido. El interés por la literatura de este tipo no es casualidad, se relaciona con la concepción materialista de la historia propuesta por estos dos autores, que los fuerza a abreviar en todo tipo de fuentes, más allá de la literatura especializada de las humanidades y las ciencias sociales.

Marx y Engels, en contradicción con toda la filosofía neohegeliana del momento, parten del hecho de que el hombre primero debe garantizar las condiciones materiales de su existencia para poder ocuparse de los productos de su conciencia. En pocas palabras, los dos autores alemanes ven que el hombre primero come y después piensa y no al revés como creían los hegelianos. “La primera premisa de toda historia humana es, naturalmente, la existencia de individuos humanos vivientes. El primer estado de hecho comprobable es, por tanto, la organización corpórea de estos individuos y, como consecuencia de ello, su comportamiento hacia el resto de la naturaleza” (Marx & Engels, 1959, p. 19).

En consecuencia, Marx y Engels también tienen una concepción materialista del arte, la cual tiene como punto de partida que todas las creaciones artísticas tienen relación con las condiciones económicas y sociales que determinan su desarrollo.

Si compara a Rafael con Leonardo da Vinci y el Tiziano, podrá ver hasta qué punto las obras de arte del primero se hallaban condicionadas por el florecimiento a que entonces había llegado Roma bajo el influjo de Florencia, como más tarde las del tercero por el desarrollo, totalmente distinto, de Venecia. Rafael, ni más ni menos que cualquier otro artista, se hallaba condicionado por los progresos técnicos del arte logrados antes de venir él, por la organización de la sociedad y la división del trabajo dentro de su localidad, y finalmente por la división del trabajo en todos los países con los que su localidad mantenía relaciones de intercambio. El que un individuo como Rafael desarrolle su talento depende enteramente de la demanda, la que, a su vez, depende de la

división del trabajo y de las condiciones de cultura de los hombres, que de ello se derivan (Marx y Engels, 1959, p. 444).

No obstante, esta idea no debe ser tomada de forma dogmática, como un determinismo absoluto y mecánico, sino que debe verse como un método que sirve para establecer las condiciones materiales, sociales y políticas que hicieron posible determinado arte. La forma dogmática de entender la anterior afirmación de Marx y Engels conduce a la liquidación del arte, tal y como ocurrió en la Unión Soviética estalinista, donde había una línea del partido que autorizaba determinado arte y censuraba todo lo demás. Así sucedió con el realismo socialista, estilo literario que se basaba en la exaltación y la idolatría del partido comunista y del proletariado, y en parte también el *prolekult*, un movimiento cultural liderado por Anatoly Lunacharsky, que buscaba crear e implantar una cultura proletaria nacida de la revolución de Octubre en contraposición a la cultura burguesa imperante. Esta nefasta malinterpretación de los postulados de Marx y Engels condujo a la condena de todo tipo de arte diferente al autorizado por el partido.

Pues bien, la motivación del presente trabajo ha tenido lugar a partir de la lectura de la literatura que los clásicos del marxismo consideraron realista (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, etc.) y de la inconformidad ante la asociación del realismo con la política artística del estalinismo, condensada en el realismo socialista y el *prolekult*. De allí surgen las preguntas ¿Qué es realismo? ¿Cuál es la verdadera teoría del realismo de Marx y Engels? ¿Qué caracteriza a una obra realista según esta tradición estética? Para responder a estas preguntas es necesario rastrear las alusiones que Marx y Engels hacen acerca del realismo. Sin embargo, debido a que el desarrollo de este tópico por parte de los autores alemanes es limitado e incompleto, es necesario apoyarse en autores posteriores que estudiaron con rigor tanto las obras críticas de Marx y Engels como gran parte de la producción literaria europea considerada realista. Este es el caso de Lukács y Eco, quienes buscan desarrollar la concepción marxista del realismo a partir de conceptos como *fisonomía intelectual* y *lo típico o tipicidad*, en los cuales se condensan aspectos fundamentales de una concepción realista de la literatura: lo típico de los personajes y de las circunstancias y la relación de la obra con el mundo real y humano.

Una primera pista muy importante acerca de la noción de realismo en Marx y Engels está en su concepción del arte, la cual consiste en que, a pesar de que el arte se relaciona con las condiciones económicas de la época, no hay una relación mecánica de correspondencia directa entre ambas cosas. Por el contrario, el arte goza de cierta autonomía que le permite incluso adelantarse a su tiempo. Esta aseveración clave puede encontrarse en el primer todo de los *Grundrisse* (1971) de Marx:

En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad, ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. Respecto de ciertas formas del arte, la épica por ejemplo, se reconoce directamente que, una vez que hace su aparición la producción artística como tal, ellas no pueden producirse nunca en su forma clásica, en la forma que hace época mundialmente; se admite así que en la propia esfera del arte, algunas de sus creaciones insignes son posibles solamente en un estadio poco desarrollado del desarrollo artístico. Si esto es verdad en el caso de la relación entre los distintos géneros artísticos en el ámbito del propio arte,

es menos sorprendente que lo mismo ocurra en la relación entre el dominio total del arte y el desarrollo general de la sociedad (Marx, 1971, p. 31).

Esta afirmación de entrada polemiza con las interpretaciones mecanicistas del realismo socialista y el *prolekult*, pues pone de manifiesto que la relación entre el arte y el desarrollo económico es dinámica y que el arte goza de cierta autonomía en esta relación. La polémica se alimenta cuando se tiene en cuenta que los dos grandes dirigentes de la revolución de Octubre, Lenin y Trotsky, se posicionaron en contra de que el partido direccionara las tendencias del arte y la cultura, llegando incluso a polemizar con la idea de una cultura proletaria, como lo hizo Trotsky en su texto *Literatura y revolución* (1964) “En otras palabras: durante la dictadura [del proletariado], no podrá hablarse seriamente de crear una nueva cultura, si por tal entendemos su elaboración a nivel histórico superior” (Trotsky, 1964, p. 146). Tener presente esta postura de los grandes del marxismo permite entender que el realismo no se trata de un simple reflejo de la sociedad, sino que hay toda una serie de matices que se enmarcan fundamentalmente en la idea primigenia de Marx y Engels, en el sentido de que el arte, así como la superestructura en general, no está determinado únicamente por la base económica sino que puede tener un desarrollo relativamente autónomo, así como que existe una relación dialéctica entre estructura y superestructura¹.

De igual manera, esta afirmación sirve para entender el realismo no como una simple forma de producción literaria que tiene determinadas características particulares, sino como una manera particular en la que el hombre se apropia de su mundo. Esto permite ver al realismo como algo que excede el campo de la literatura, dándole la posibilidad de revestir diferentes matices políticos, filosóficos y, por supuesto artísticos, ya que, como se verá más adelante, el realismo pone en primer plano la relación del hombre con su mundo y consigo mismo.

El análisis literario que se introduce precisamente en la dirección de mostrar cómo los rasgos y categorías de la concepción realista de Marx y Engels sirven para interpretar y criticar una producción literaria. En ese sentido, *Las uvas de la ira* de John Steinbeck no fue seleccionada al azar, sino que se tuvo en cuenta que fuera una obra basada en hechos reales, lo cual permite hacer un paralelo con la crítica literaria que hicieron Marx y Engels sobre la tragedia de *Franz von Sickingen* de Lassalle. En ese sentido, se da un amplio margen para comprender en qué consiste el realismo al mostrarlo de forma negativa, es decir, cuando una obra no puede ser catalogada como realista, y de forma positiva, cuando sí puede entenderse como tal.

Por último, conviene aclarar que bajo esta perspectiva teórica no se trata tanto de un discurso estético prescriptivo, que define u ordena qué características debe cumplir una obra para ser bien catalogada como realista, sino, más bien de una aproximación crítico-reconstructiva (y como veremos más tarde, algo que ocurre entre la obra y el lector), que

¹ Engels aclara que la relación entre estructura (la base económica de la sociedad) y la superestructura (las instituciones e ideologías que se erigen sobre esa base) no es mecánica y que ambas se afectan mutuamente: El desarrollo político, jurídico, filosófico, religioso, literario, artístico, etc., descansa en el desarrollo económico. Pero todos ellos repercuten también los unos sobre los otros y sobre su base económica. No es que la situación económica sea la causa, lo único activo, y todo lo demás efectos puramente pasivos. Hay un juego de acciones y reacciones, sobre la base de la necesidad económica, que se impone siempre, en última instancia (Engels, 1976, III, pp. 530, 531).

evalúa producciones artísticas a la luz de sus relaciones o modos de figurar la realidad social y de dar cuenta de ella. Por anticipado diremos que esto incluye la posibilidad de géneros y estilos fuertemente ficcionales.

Capítulo I El realismo en Marx y Engels

Marx y Engels mantuvieron correspondencia con muchas personas tratando gran diversidad de temas, entre ellos, el asunto del realismo. Existen cuatro cartas fundamentales recogidas en la compilación *Sobre el arte* (2012) donde se encuentra las apreciaciones de los autores sobre el realismo: la carta de Engels a Margaret Harkness, la de Engels a Minna Kautsky y dos cartas, una de Marx y otra de Engels, a Ferdinand Lassalle. En estas cartas se encuentran análisis literarios de Marx y Engels hechos a petición de los interlocutores, en los que se mencionan diferentes elementos que permiten reconstruir cuál era la concepción del realismo de los dos autores, y con cierto detalle a pesar de que se trata de cartas y no de tratados.

La noción del realismo de Marx y Engels, así como del arte en general, se enmarca en la teoría del materialismo histórico, ligando la forma y el contenido de la literatura a un contexto económico y social, el cual más que dar un escenario para el desarrollo de ciertas situaciones, interviene en la producción de la obra. De este modo, en este capítulo se reconstruyen las nociones del realismo contenidas en estas cartas, mostrando la importancia que Marx y Engels dan a la relación entre la literatura y las circunstancias materiales del momento en el que se desarrolla la obra.

1.1. Lo típico como rasgo esencial del realismo

En su carta a Margaret Harkness, Engels da una opinión acerca de su obra *A city girl*. En primer lugar, Engels felicita la representación que hizo la autora de una circunstancia bastante común en la literatura: el romance de una mujer proletaria seducida por un burgués. Para Engels, la manera en que Harkness representa esta situación es muy acertada, pues lo hace de forma tan directa y sencilla que no la adorna ni la disimula, sino que la muestra tal como es.

Lo que me sorprende en especial (...) es la forma simple y directa que usted ha dado a la viejísima historia de la muchacha proletaria seducida por un hombre de la clase burguesa. Una persona mediocre se habría esforzado por encubrir la trivialidad de la fábula con recargados detalles artificiosos y aderezos de todo tipo (...). Usted, en cambio, ha sentido que es capaz de relatar de manera nueva una historia vieja con sólo una exposición veraz. (Marx & Engels, 2012, p. 11).

Cuando Engels elogia Harkness por exponer esta relación sin maquillajes ni decoro significa que tal romance mostraba cómo un burgués se aprovechaba de una joven proletaria, sin que la autora intentara disimularlo como lo harían otros escritores. Esto se ejemplifica cuando Engels se refiere al protagonista de la novela: “Su Arthur Grant es una obra maestra”, ya que éste es responsable del destino trágico de la protagonista (Nelly Ambrose), quien es una obrera que espera un hijo suyo y éste la abandona. El elogio de Engels se debe a que la autora enseña a su Grant como el típico burgués seductor que se aprovecha de mujeres pobres

y trabajadoras, escondiendo su carácter del clase con el disfraz de un político radical que está por las reivindicaciones de los trabajadores².

Por otro lado, Engels hace una crítica a *A city girl*, pues, aunque logró una representación adecuada de los personajes, no sucedió lo mismo con las circunstancias que los rodean. De acuerdo con Engels, en esta obra la clase obrera aparece como un grupo inactivo que está a la espera de ser salvado, que no puede defenderse solo y en el cual las posibilidades de salir de las terribles condiciones en las que se encuentra dependen de la iniciativa de alguien ajeno a la clase.

En *A city girl* la clase obrera aparece como una masa pasiva, incapaz de valerse por sí misma, que no intenta lograrlo ni se esfuerza por ello. Todas las tentativas de arrancarlas de la oscura miseria proceden de fuera, de arriba (Marx & Engels, 2012, p. 12).

Sin embargo, Engels muestra que, de hecho, es totalmente lo contrario, ya que la clase obrera tenía un papel muy activo no sólo en cuanto a la producción inglesa del momento, sino que estaba inserta en importantes procesos de lucha³. De manera que Engels inmediatamente responde mostrando el carácter activo de la clase obrera y por qué esto debe mostrarse en una obra realista.

La resistencia revolucionaria que la clase obrera ofrece al medio que la oprime, los esfuerzos convulsivos que realizan en forma consciente o semiconsciente para lograr que sus derechos humanos sean inscritos en la historia, deben ocupar por ese motivo su lugar en el realismo (Marx & Engels, 2012, p. 12).

A partir de estas valoraciones, tanto positivas como negativas, alrededor de la obra de Harkness, Engels propone un criterio crucial para comprender el realismo: “(...) el realismo significa reproducir los caracteres típicos en circunstancias igualmente típicas” (Marx & Engels, 2012, pp. 11,12). Con ello, Engels señala que las obras realistas deben mostrar tanto personajes concretos, situados en el mundo real y sin exageraciones, como circunstancias reales que acompañan a tal personaje, de tal modo que sus acciones, sus decisiones y sus transformaciones estén relacionadas con el medio en el que se desenvuelven.

Esto lo desarrolla Engels cuando muestra que el reproche a la obra Harkness no consiste en la falta de una orientación abiertamente socialista, es decir, no le exige un compromiso político o ideológico con la clase obrera⁴. Por el contrario, Engels menciona que una obra

² Esta información no es dada por Engels, pero el editor, en una nota al pie, da claridad sobre el asunto que, por tratarse de una carta, está sobreentendido: “Arthur Grant, personaje de la novela, tiene una influencia fatal en el destino de la heroína, Nelly Ambrose, obrera que espera un hijo de aquél y es abandonada. La autora personifica en Grant el prototipo burgués charlatán y oportunista, que esconde su verdadero carácter bajo el disfraz del político radical, supuesto amigo de los obreros” (Marx & Engels, 2012 nota 5 del editor).

³ Como la lucha de los mineros en el año 1888 para poder crear el sindicato nacional de mineros (National Union of Mineworkers, NUM).

⁴ De hecho, de acuerdo con Eagleton, Engels no veía bien la literatura abiertamente partidista, sino que pensaba que la tendencia política debía surgir de la obra misma: “En una carta de 1885 a Minna Kautsky, que había enviado a Engels su inepta y esponjosa novela última, escribía éste que él no sentía aversión, de ningún modo, por la novela de «tendencia» política, pero que era una equivocación para un autor ser abiertamente partidista. La tendencia política debe surgir discretamente de las

realista debe crear personajes y situaciones que puedan mostrar las contradicciones sociales, incluso en contra de las preferencias del autor: “Cuanto más disimulados estén los puntos de vista del autor mejor será para la obra artística. El realismo a que me refiero se manifiesta inclusive independientemente de los puntos de vista del autor” (Marx & Engels, 2012, p. 12).

Para desarrollar este punto, Engels apela a uno de los grandes maestros de la literatura: Honoré de Balzac. Engels se refiere a este autor francés como “un maestro del realismo”, ya que fue capaz de divorciarse de su filiación y admiración por la aristocracia para mostrar a esta clase y a la sociedad francesa en su decadencia y descomposición por medio de sátiras e ironías⁵. Por tanto, a pesar de las preferencias de clase que tenía Balzac, pudo representar lo que en realidad sucedía con esta clase y con la sociedad francesa en general.

Considero que una de las más grandes victorias del realismo, uno de los rasgos más valiosos del viejo Balzac, es que se vio forzado a marchar contra de sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos; que haya visto lo inevitable de la caída de sus aristócratas predilectos y los haya descrito como hombres que no merecían mejor suerte, y viera a los verdaderos hombres del futuro únicamente donde se los podía encontrar (Marx & Engels, 2012, p. 13).

La importancia, entonces, de la construcción de personajes concretos que muestren las contradicciones de su época, incluso en contra de las preferencias del autor, no es menor porque con ello se puede conseguir una descripción precisa de los individuos en el interior de la sociedad, así como de la sociedad misma. La admiración de Marx y Engels por Balzac no procede simplemente de que este use la sátira y la ironía contra su propia clase, sino de que con ello tiene la posibilidad de develar la situación y las contradicciones reales de la aristocracia y la burguesía francesa en el siglo XIX⁶. Tanta es la importancia que Engels concede en su carta a las obras de Balzac, que afirma haber aprendido más de la historia de la sociedad francesa por las obras de este autor francés, que por medio de los libros de economía e historia:

(...) Balzac concentra toda la historia de la sociedad francesa, de la cual he conocido más por sus libros, incluso en lo que se refiere a los detalles económicos (...) que por los libros de todos los especialistas de ese periodo, historiadores, economistas, estadísticos tomados en conjunto” (Marx & Engels, 2012, p. 12).

Con todo lo anterior, Engels en su carta a Harkness muestra una característica muy importante de la literatura realista: la representación de personajes típicos que se desenvuelven en circunstancias típicas, lo que significa que los personajes deben estar

situaciones dramatizadas; sólo de esta manera indirecta podría una novela revolucionaria operar efectivamente sobre la consciencia burguesa de sus lectores” (Eagleton, 1978, p. 63).

⁵ “Su grandiosa obra es una permanente elegía sobre la irreparable descomposición de la alta sociedad; sus simpatías están con la clase condenada a perecer. Pero, al mismo tiempo, su sátira jamás es más aguda, ni su ironía más amarga, que cuando hace actuar a los hombres hacia los que se siente más atraído: los aristócratas”.

⁶ Tal y como lo hace en su obra *Eugenia Grandet* (1982) donde Balzac muestra constantemente el culto que uno de los personajes principales (el señor Grandet) tiene por el dinero: “A Grandet no le afectaba tener que comunicar a Charles la muerte de su padre, pero experimentaba una especie de compasión de saberlo sin un céntimo, y buscaba fórmulas para dulcificar la expresión de esta cruel verdad. Decirle: ‘Ha perdido usted su padre’, no tenía para él ninguna importancia. Los padres se mueren antes que los hijos. Pero en las palabras: ‘Está usted completamente arruinado’, se hallaban reunidas todas las desgracias de la tierra” (Balzac, 1982, pp. 87, 88).

relacionados de forma coherente con el medio en el que están situados, de modo que estos reaccionen, reflexionen y actúen de forma tal que no se contradiga con dichas circunstancias. Esto tiene tal importancia que incluso se puede dar a despecho de las opiniones de su autor, describiendo correctamente las circunstancias y los actores involucrados en ellas de tal manera que puede llegar a ser un documento valioso para la comprensión de un determinado momento histórico. Sin embargo, esto no se debe interpretar como una censura de Marx y Engels a la literatura abiertamente partidista, sino que, más bien, una obra realista puede develar contradicciones sociales y humanas *más allá* de que ese sea el interés del autor.

Consideradas en conjunto, las dos cartas de Engels llevan a pensar que un abierto compromiso político en la novela es innecesario (no, por supuesto, inaceptable) porque la obra verdaderamente realista dramatiza las fuerzas significativas de la vida social, superando tanto a lo observable fotográficamente como a la impuesta retórica de una «solución política». (Eagleton, 1978, p. 65).

Este rasgo del realismo se reafirma en una carta anterior de Engels a Minna Kaustsky, la cual también es una respuesta ante la solicitud de la autora de una opinión de su libro *Los viejos y los nuevos*. En esta carta las caracterizaciones sobre el realismo son menos explícitas que en la carta anterior, pero en algunos de sus pasajes se pueden encontrar nuevamente las ideas acerca de la representación de caracteres típicos.

Engels encuentra que uno de los personajes de la novela de Kautsky (Arnold) refleja un apasionamiento de la autora por él, ya que lo describe con tal perfección que evidencia una idealización y una preferencia. Con esto, Engels menciona, nuevamente, la importancia de que el autor no exagere las cualidades de un personaje debido a sus preferencias personales.

En realidad, este personaje [Arnold] es excesivamente perfecto, y si finalmente muere al caer desde una montaña, sólo podemos conciliar este hecho con la justicia poética, si nos acordamos que era demasiado bueno para este mundo. Pero un autor jamás debe entusiasmarse demasiado con sus personajes; y me parece que en el presente caso usted se ha dejado arrastrar en cierta medida por esa debilidad (Marx & Engels, 2012, p.9).

Esta idea también es desarrollada por Marx y Engels en *La sagrada familia* (1958) cuando hacen una crítica a Eugene Sue por forzar a los personajes de su obra *Los misterios de París* a transmitir su ideología, lo que reitera la afirmación de Engels sobre la importancia de no demostrar preferencia por algún personaje o, en este caso, hacerlos portavoces forzados de ciertas ideas:

Vemos que en Eugenio Sue los personajes, antes el Chourineur y ahora el maitre d'école, se ven obligados a proclamar como su propia reflexión, como el motivo consciente de sus actos, lo que no es sino el propósito literario del autor, que los hace obrar así y no de otro modo. Se les obliga a decir constantemente: me he enmendado en esto y en esto otro y en lo de más allá, etc. Y, como no cobran una vida real y llena de contenido, es su lengua la que tiene que infundir un tono vigoroso a rasgos insignificantes, como ocurre aquí con la protección dispensada a Fleur de Marie (Marx & Engels, 1958, p. 248).

Es importante mostrar que Engels no ve como negativo que un autor exponga sus convicciones en la obra (lo que Engels llama “tendencias” del autor), sino que éstas deben aparecer de modo natural y fluido. No se trata de que el autor no pueda expresar lo que piensa en la obra, sino de que las opiniones personales no deben tergiversar el contenido de la novela

(los casos, los tipos de personas, las circunstancias sociales...), exaltando demasiado los personajes o mostrándolos en circunstancias equívocas o incompatibles con ellos: “(...) opino que la tendencia debe surgir con naturalidad de las situaciones y acciones, sin que sea necesario que se la señale de manera especial (...)” (Marx & Engels, 2012, p. 9).

Esta aclaración es bastante pertinente, ya que en ningún momento Marx y Engels piensan en el realismo como un tipo de obra descriptiva sin intención alguna, sino que es un esfuerzo consciente por develar la naturaleza humana y mostrar sus relaciones sociales. Engels lo dice explícitamente en su carta a Kaustky y muestra que hay una intención política en el realismo y en la novela socialista:

(...) [L]a novela de tendencia socialista cumple, a mi juicio, íntegramente su objetivo cuando refleja con veracidad las relaciones reales, rompe las ilusiones convencionales que predominan sobre aquéllas, conmociona el optimismo del mundo burgués y siembra bases respecto a la inmutabilidad de las bases en que descansa el orden existente (...) (Marx & Engels, 2012, p. 10).

Así pues, cuando Engels habla de disimular al máximo los puntos de vista del autor se refiere a que la obra por sí misma debe mostrar la realidad de la sociedad a partir del desarrollo de los hechos y los personajes dentro de la historia. Esto hará que las relaciones o contradicciones sociales surjan de forma natural, tal y como diría Eagleton “El autor no necesita insistir sobre sus ideas políticas en su obra porque si revela objetivamente las fuerzas reales y potenciales en movimiento en una situación, es ya, en ese sentido, partidista” (Eagleton, 1978, p. 64). Esto muestra que un autor puede tener una intención política con su novela, pero develar las relaciones y las contradicciones debe depender del desarrollo de la novela misma. Por tanto, puede haber obras realistas contrarias a las preferencias de su autor.

1.2. La tragedia realista y la polémica con Lassalle⁷

Tal vez algunos de los escritos más importantes sobre la concepción marxista del realismo son las cartas que intercambian Marx y Engels con Lasalle, un dramaturgo alemán que pide a los fundadores del marxismo que den su apreciación sobre su tragedia *Franz von Sickingen*. Esta tragedia se basa en uno de los episodios más importantes de la historia alemana: la insurrección de los caballeros renanos de siglo XVI (1522-1523), la cual estaba encabezada por Franz von Sickingen, un jefe militar y político de la clase noble alemana, y por Ulrich von Hutten, quien era el portavoz teórico de la nobleza, así como su ideólogo. (La polémica fundamental entre Lassalle y Marx y Engels se da por la forma en la que se aborda esta insurrección y las razones por las cuales ésta fracasó, es decir, el carácter trágico de esta revolución. La discusión entre Marx, Engels y Lasalle se enmarca en una disputa antigua de la tradición marxista: la concepción idealista de, en este caso, la revolución fallida de 1522, contra la concepción materialista de este acontecimiento. Por un lado, Lasalle, alumno de Hegel, ve que el poder y la infinitud de la idea se pierden cuando se busca su realización, de allí que la insurrección de 1522 estuviera condenada al fracaso⁸. Marx y Engels, por el

⁷ Lassalle fue un escritor y político alemán que tomó parte en la revolución de 1848. Fundó el partido social demócrata de Alemania y quien pensaba que mientras la burguesía garantizara el desarrollo ilimitado de todas las individualidades humanas, el proletariado tenía la obligación moral de brindarle servicios útiles; razón por la cual sostuvo constantes enfrentamientos con Marx y Engels.

⁸ “Lasalle que, filosóficamente permanece siempre acantonado en el idealismo, considera que la idea es poderosa, infinita, ilimitada, pero que todos estos atributos se pierden o degradan en cuanto aquella toca la

contrario, ven el aspecto trágico de la insurrección en las condiciones objetivas que imposibilitaron su realización; no es una cuestión concerniente al desarrollo de la idea, sino a las condiciones materiales y sociales que la impiden. En esa concepción materialista de la tragedia entran en juego uno de los aspectos fundamentales del materialismo histórico: la *lucha de clases*. Es particularmente allí donde Marx y Engels verán el aspecto trágico de la insurrección de Sickingen.

Se tomarán ambas cartas por separado, ya que Marx y Engels las enviaron sin saber que el otro también había dado respuesta. De este modo, se podrán apreciar las coincidencias fundamentales que ellos dos tienen sobre el realismo a partir de su crítica a la obra de Lassalle.

1.2.1. La tragedia realista en Marx y Engels

En su carta a Lassalle, Marx muestra que hay un tratamiento constante de la tragedia como algo subjetivo e idealista, ya que los sentimientos y las condiciones subjetivas de Sickingen son el elemento fundamental que explica el fracaso del levantamiento. Pero, señala Marx, no se hace alusión a las condiciones sociales y materiales que, en efecto, llevaron a dicha derrota. De este modo, no sólo se idealiza un conflicto, sino que se torna equívoco, históricamente hablando:

Sickingen (y en cierta medida también Hutten no sucumbió a consecuencia de su propia astucia. Sucumbió porque se rebeló contra lo existente [el régimen], o, más exactamente, contra la nueva forma de lo existente [el régimen], en su condición de *caballero y representante de una clase agonizante* (Marx & Engels, 2012, p. 21).

Son las condiciones materiales las que impiden a Sickingen triunfar debido a que se enfrentó a un régimen monárquico que era mucho más poderoso que él y sus aliados, de modo que las inclinaciones personales pasan a un segundo plano en la tragedia. Tal y como lo menciona Adolfo Sánchez Vásquez, haber ignorado el carácter de clase en el comportamiento del protagonista llevó a la pérdida del carácter concreto de sus acciones, haciendo que pierdan fuerza política (Sánchez, 1986).

Esto queda confirmado por una omisión de Lassalle que permite puntualizar por qué su obra no es realista y la cual está presente desde el inicio del texto. Como caballero, Sickingen quería reestablecer las condiciones pasadas de la nobleza, pero debido a lo precario de sus fuerzas, no podía enfrentarse a los príncipes⁹. Por esta razón, Sickingen debía apelar a las capas más bajas y empobrecidas de la sociedad, es decir, los campesinos, para que lo acompañaran en su lucha contra la monarquía. En esto radica el verdadero conflicto que Lassalle no pudo ver, la contradicción entre los príncipes y los campesinos.

realidad. Realizarse es degradarse. Esta contradicción no tiene solución; la realización de los fines exige la adopción de una política "realista" que, desde el punto de vista de los principios -"fuerza y justificación de las revoluciones"- entraña ya la condena y derrota de la revolución" (Sánchez, 1986, p. 125).

⁹ "Según dice Engels, en *La guerra de los campesinos en Alemania* el ideal de estos jefes en nombre del cual se lanzaron a la insurrección, era implantar una reforma en el imperio que desembocara en una especie de democracia de los nobles, encabezada por el monarca. semejante a la que existía por entonces en Polonia" (Sánchez, 1986, p. 123).

El hecho de que comience su rebelión [rebelión de Sickingen] en forma de una querrela entre caballeros significa simplemente que la comienza *a lo caballero*. Si hubiese iniciado de otro modo, tendría que haber apelado, directamente y desde el primer momento, a las ciudades y a los campesinos, es decir, a las clases cuyo desarrollo equivale a la negación de la caballería (Marx & Engels, 2012, p. 21).

Sin este elemento de clase, el conflicto se torna en una “querrela entre caballeros”, es decir, en una pelea que involucra agentes individuales y no los propósitos de una clase, desdibujándose la realidad concreta e histórica del asunto. El mensaje que quiere dar Marx es claro, tal y como lo dice Sánchez Vásquez, “(...) no puede haber conflicto trágico revolucionario cuando de él están ausentes las fuerzas propiamente revolucionarias” (Sánchez, 1986, p. 127). Ninguna revolución se da por intereses individuales, sino que los intereses y los conflictos entre clases son los que llevan a la insurrección, aunque revistan formas individuales concretas.

Marx profundiza aún más en su carta acerca de la ausencia de la concepción de clase en la tragedia cuando menciona que Sickingen y Hutten, en tanto representantes de la nobleza, tienen unas ideas de clase, es decir, no son ideas individuales, sino que recogen el sentir de la nobleza. Al poner estas ideas en el plano personal, Lassalle quita todo trasfondo político y el carácter activo a las clases en pugna. De allí que Marx sea tan reiterativo en la importancia que debían tener los campesinos en la obra, quitarles protagonismo como fuerza motora de la revolución hace de Franz von Sickingen una obra idealista y no realista.

Los representantes nobles de la revolución, cuyas consignas de unidad y libertad todavía ocultaban el sueño del antiguo imperio y el derecho del más fuerte, no debían, por consiguiente, concentrar sobre sí el interés en la medida en que ocurre en tu drama. Y a la inversa, los campesinos (en particular) y los elementos revolucionarios de las ciudades debían componer el fondo activo esencial (Marx & Engels, 2012, p. 21).

Todos estos elementos quedan resumidos en la preferencia que tiene Lassalle por Schiller frente a Shakespeare, es decir, una preferencia del idealismo con respecto al realismo. “Te hubieras visto obligado a *shakespearizar* mucho más (...), mientras que actualmente considero tu defecto más grave el escribir a lo *Schiller*, transformando a individuos en simples portadores del espíritu de la época. (Marx & Engels, 2012, p. 22)”. Marx considera éste el defecto más grave porque en ello se sintetiza la idealización que Lassalle dio a la insurrección de 1522, quitando la viveza y la concreción del conflicto e incluso de las ideas mismas.

Esta última afirmación es estudiada por Adolfo Sánchez Vásquez en su libro *Las ideas estéticas de Marx* (1986), el cual ya se ha citado varias veces en este trabajo. Él muestra de forma precisa qué significa la exigencia de Marx por más Shakespeare y menos Schiller. En primer lugar, cuando Marx habla de Schiller se refiere a la tendencia a separar las ideas y los intereses materiales como si no tuvieran relación alguna, haciendo de los conflictos históricos meras luchas de ideas. En segundo lugar, con Shakespeare se ve el lado vivo del hombre, cómo lo afectan las pasiones y los intereses ocultos en sus ideas. Por ello, sus personajes actúan con viveza, son presa de los sentimientos y los intereses, de manera que la historia alrededor de dichos personajes también es viva.

Sin embargo, la exigencia de Marx no consiste en eliminar a Schiller del todo, sino que se trata de encontrar un equilibrio entre la idea y la viveza, lo que sería presentar las ideas como algo vivo y concreto, que surjan de forma natural en el desarrollo de la historia de la obra. Esta aclaración es importante, ya que en ningún momento Marx niega que las ideas sean importantes en el realismo y en la historia, sólo que éstas deben estar relacionadas con seres y circunstancias concretas, no como si tuvieran existencia propia. Sánchez Vásquez lo resume de este modo: “No se trata, por tanto, de renunciar al contenido ideológico, de abandonar por completo a Schiller, sino de presentar ese contenido en la forma viva, concreta, que exige el verdadero drama realista” (Sánchez, 1986, p.132).

Engels, al igual que Marx, identifica rápidamente el carácter idealista de la obra de Lassalle debido a la falta fundamental de tratar la insurrección sin tomar en cuenta las clases sociales en pugna en aquel entonces. De este modo, Engels sitúa a los personajes como representantes de una clase y al conflicto como una lucha de clases. De igual modo, en su carta Engels también aborda puntualmente el tema de la tragedia revolucionaria y por qué el *Sickingen* de Lassalle no logra representarla correctamente.

Al inicio de su carta, Engels llama la atención sobre Sickingen y Hutten como dos representantes de la clase noble, de modo que sus intereses también son los de esa clase. Por ello sus móviles no pueden reducirse a simples razones personales, sino que debe mostrarse el trasfondo político que hay en este conflicto. Al no ser así, se cae en lo que Marx llamó “una querrela entre caballeros”, una pelea de individuos.

(...) [L]os personajes principales [de la tragedia] son en realidad representantes de determinadas clases y tendencias y, por ende, de determinadas ideas de su época; y los móviles de sus actos no se deben a mezquinos caprichos individuales, sino que son extraídos del torrente histórico que los arrastra (Marx & Engels, 2012, p. 25).

Aquí aparece el primer rasgo de abstracción en la obra de Lassalle, puesto que, como ya se ha mencionado, los intereses de los dos personajes principales se muestran como intereses individuales, como si fueran disposiciones enteramente personales y no como representantes de una clase. Por esta razón, Engels dice en su carta que estos móviles, al ser de clase, debieron haberse representado de tal manera que aparecieran más vivos y espontáneos, como producto del desarrollo de las condiciones del momento. Así pues, de haberse hecho así la tragedia, no habría sido necesario el uso de grandes discursos razonadores y monólogos que expliquen tales ideas¹⁰.

El primer momento en el que Engels marca la ausencia de los campesinos en la obra de Sickingen es cuando menciona la constante alusión a los elementos oficiales, es decir, se hace énfasis en caracterizar las ciudades y los príncipes. Sin embargo, cuando se trata de los elementos no oficiales, es decir la plebe y los campesinos, las alusiones no son suficientes, lo cual es un error importante a ojos de Engels, ya que el movimiento campesino llegó a ser nacional y estaba en contra tanto de los príncipes como la nobleza representada por Sickingen. Así, Engels puntualiza sobre todo en la inmerecida poca atención que se dio a los

¹⁰ “Su paso siguiente debería haber sido lograr que la propia acción escénica lleve a un primer plano dichos móviles de manera más viva, más dinámica, diría más espontánea, con lo que pasarían a ser innecesarios los reiterados discursos razonadores” (Marx & Engels, 2012, pp. 24, 25).

campesinos, puesto que estos ofrecieron una gran resistencia en la insurrección, lo contrario de los nobles que se rindieron fácilmente.

La posición de las ciudades y de los príncipes de la época está presentada con mucho relieve en varios pasajes, con lo que quedan completos los elementos llamados *oficiales* de aquel movimiento. Pero creo que usted no acentuó con bastante fuerza los elementos *no oficiales*, plebeyos y campesinos, ni la expresión teórica que los acompañó. El movimiento campesino fue, a su modo, tan nacional y tan dirigido contra los príncipes, como el de los nobles, y la enorme envergadura de la lucha en que aquél fue derrotado contrasta bruscamente con la facilidad con que la nobleza aceptó su vocación histórica —el servilismo— abandonando a Sickingen a su propia suerte (Marx & Engels, 2012, p. 26).

En este sentido, Engels ve en la obra de Lassalle un tratamiento abstracto de esta insurrección, ya que la falta de análisis del campesinado hace que se pierda la base real sobre la que debió haberse construido la tragedia. Por esta razón Engels califica a *Franz von Sickingen* como insuficientemente realista: “En este caso, el movimiento campesino merecía un análisis más profundo, incluso en su interpretación del drama, que considero demasiado abstracta e insuficientemente realista (...)” (Marx & Engels, 2012, p. 26). En esto se expresa, al igual que en Marx, la idea fundamental de que el realismo debe basarse en la realidad, sin importar que se trate de un relato ficticio, lo que implica prestar gran atención a los momentos políticos y, más particularmente, a la lucha de clases.

Sin embargo, al igual que Marx, Engels no busca la abolición total del contenido ideológico en la obra de Lassalle, sino que las ideas deben ser presentadas de forma tal que hagan parte integral de la realidad y no como si tuvieran existencia propia. Para ello, Engels hace la misma referencia a Shakespeare comparándolo con Schiller, sólo que esta vez Engels lo usa para mostrar que la obra hubiera sido mucho más dinámica y realista si no se hubiera reemplazado al realismo (Shakespeare) por el idealismo (Schiller).

De acuerdo con mi interpretación del drama, que exige no olvidar lo realista por lo ideal, no sustituir a Shakespeare por Schiller, la incorporación de la multitud plebeya de aquel tiempo, heterogénea hasta lo increíble, hubiera proporcionado un elemento muy distinto para animar el drama (...) (Marx & Engels, 2012, p. 26).

De esta forma el contenido ideológico no se pierde del todo¹¹, sino que se transforma de tal manera que permite ver las ideas en concreto, como producto del curso de la historia y de las dinámicas sociales. Así, en efecto, disminuye la presencia de las ideas en la obra, en tanto que pierden su carácter preponderante, pero, a su vez, se enriquece el componente ideológico porque son hombres de carne y hueso quienes expresan esas ideas y las sitúan en un marco social e histórico que las explica y justifica, y las personas dejan de ser simples portavoces de tales ideas.

Ahora bien, cuando Engels se refiere al carácter trágico de la insurrección de 1522 también hace referencia a los elementos de clase que hacían de ella un imposible, reforzando la idea de que el realismo requiere que se tomen en cuenta las fuerzas revolucionarias que están en

¹¹ Engels acepta que sí hay una disminución de la parte ideológica al shakespearear una obra, aunque la enriquece: “Claro está que se perderá algo del *contenido ideológico*, pero esto es inevitable” (Marx & Engels, 2012, p. 26).

juego, sobre todo si se quiere explicar correctamente por qué el fracaso de una revolución era inevitable.

La manera en la que Lassalle entendía lo trágico de la revolución está muy relacionada con su tradición idealista, en la que la idea prevalece frente al mundo real. Sánchez Vásquez muestra que la concepción idealista de Lassalle le hacía ver que la tragedia revolucionaria consistía en la contradicción entre el entusiasmo revolucionario y las posibilidades reales de realizarlo. “La contradicción cobra, asimismo, la forma de un conflicto entre el entusiasmo revolucionario y las posibilidades reales, entre los fines ilimitados que los revolucionarios se plantean y los medios limitados de que disponen para llevarlos a la práctica” (Sánchez, 1986, pp. 124, 125). Con ello, la idea (el entusiasmo revolucionario) se pierde cuando se realiza, de manera que la tragedia revolucionaria queda en el plano de la contradicción entre idea y su realización.

Por el contrario, para Engels hay una relación fundamental entre el fracaso de la revolución de 1522 y la imposibilidad de alianza con los campesinos, la cual era necesaria porque, como ya se ha mencionado, las fuerzas de la nobleza encabezada por Sickingen no eran suficientes para hacerle frente a la monarquía. De acuerdo con Engels, la imposibilidad de esta alianza se debe a que los nobles vivían de la explotación de los campesinos: “En mi opinión, la nobleza imperial de la época no se proponía una alianza con los campesinos, ya que no se lo permitía el hecho de que vivía gracias a las rentas que obtenía explotándolos” (Marx & Engels, 2012, p. 26). De aquí que el carácter trágico de la insurrección fuera la imposibilidad de esta alianza, estando la revolución condenada al fracaso desde el principio. En eso consiste la tragedia, en que desde el inicio se sabe que la empresa que se busca no se conseguirá o, por lo menos, no de forma satisfactoria¹². Alejar el carácter de clase de este conflicto no sólo desubica la obra de Lassalle históricamente y la hace abstracta, sino que el carácter verdaderamente trágico de este acontecimiento también se pierde.

Precisamente, el elemento trágico, a mi juicio, consiste en el hecho de que la alianza con los campesinos –condición fundamental- fue imposible; en que a raíz de ello la política de la nobleza debió limitarse a pequeñeces; y en el momento en el que ésta quiso encabezar el movimiento nacional, la masa de la nación, el campesinado, rechazó esa dirección, y la caída de los nobles fue inevitable (Marx & Engels, 2012, p. 27).

Por último, Engels muestra que lo trágico en la obra de Lassalle se pierde al no tomar el conflicto desde el ángulo de clase, ya que la verdadera tragedia de esta insurrección estaba en el hecho de que había una reivindicación histórica por parte de la nobleza y la imposibilidad de su realización debido a que no se podía dar la alianza con los plebeyos campesinos. Esta omisión lleva a que Lassalle descargue todo lo trágico en un conflicto completamente subjetivo.

Allí [en la imposibilidad de la alianza de nobles y campesinos] reside, en mi opinión, el conflicto dramático entre una reivindicación históricamente necesaria y la imposibilidad práctica de realizarla. Al perder de vista este factor, usted reduce el conflicto dramático, pues lo limita a la circunstancia de que Sickingen, en lugar de iniciar desde el primer momento la lucha contra el

¹² “La tragedia de la revolución comienza cuando se tiende necesariamente, por razones históricas, de clase, a realizar fines que, históricamente, no pueden ser realizados” (Sánchez, 1986, p. 129).

emperador y el imperio, comienza por combatir a un solo príncipe (...) y sucumbe simplemente a causa de la indiferencia y la cobardía de la nobleza. Esta cobardía habría tenido una motivación muy diferente si usted hubiera acentuado previamente la creciente amenaza del movimiento campesino y el estado de ánimo de la nobleza (...) (Marx & Engels, 2012, p. 27).

En otras palabras, si se hubiera abordado la insurrección desde el punto de vista de clase: 1) se habría mostrado por qué la revolución desde el principio estaba condenada al fracaso y 2) el miedo que tenía la nobleza para apoyar a Sickingen se hubiera justificado, ya que las condiciones (imposibilidad de alianza con los campesinos y mayor poder de la monarquía) eran totalmente adversas para un triunfo. Así pues, el carácter trágico y realista residía en abordar el tema tomando en cuenta las clases en conflicto.

En síntesis, tanto Marx como Engels ven en la obra de Lassalle una representación idealista de la insurrección de 1522, ya que los factores fundamentales que incidieron en el fracaso de dicho levantamiento no tienen la fuerza que deberían tener y, por el contrario, los aspectos subjetivos son los más presentes en la obra. Para ambos autores este defecto lleva a que la obra no sea realista, tanto en lo que respecta a los acontecimientos reales, como en relación con el carácter trágico de dicha revolución.

Todos los elementos que se han encontrado en Marx y Engels sobre el realismo pueden resumirse en la concepción de lo típico como elemento que permite la representación de personajes y situaciones de tal forma que tengan una relación orgánica. Esto posibilita que haya una relación de correspondencia entre el relato literario y la realidad en la que éste tiene lugar, tomando en cuenta los elementos dinámicos y las fuerzas imperantes del momento. Esto se expresa en el hecho de que los personajes tengan naturalidad y no se exageren sus cualidades y en la posibilidad de que se den estos relatos en contra de las preferencias personales del autor, como fue el caso de Balzac. En ese sentido, representación de las relaciones sociales, la plasmación de las ideas y los hechos, y el desarrollo de los acontecimientos representa el elemento más político de las obras y no necesariamente la ideología del autor.

Esto permite suscribir la definición de realismo que da Adolfo Sánchez Vásquez:

Llamamos arte realista a todo arte que, partiendo de la existencia de una realidad objetiva, construye con ella una nueva realidad que nos entrega verdades sobre la realidad del hombre concreto que vive en una sociedad dada, en unas relaciones humanas condicionadas histórica y socialmente y que, en el marco de ellas trabaja, lucha, sufre, goza o sueña (Sánchez, 1986, p. 36).

En esta definición se encuentran todos los elementos que se dijeron son característicos del realismo para Marx y Engels. Estar en contacto con la realidad objetiva permite crear personajes y circunstancias típicas capaces de mostrar las relaciones sociales y las contradicciones de una sociedad y una época determinadas. Al hablar de “enseñar verdades del hombre” se evita que el realismo quede relegado a mostrar los grandes conflictos sociales y económicos de una época, abriendo la posibilidad de abarcar múltiples facetas y aspectos del hombre de cierto tiempo.

Capítulo II Consideraciones de lo típico en el realismo contemporáneo

En el capítulo anterior se hizo una reconstrucción de las ideas fundamentales de Marx y Engels acerca del realismo. Sin embargo, es evidente que algunos de esos aspectos fueron apenas mencionados por los autores. El más importante tal vez sea el mencionado por Engels en su carta a Margaret Harkness cuando dice que para el realismo la construcción de personajes “típicos en circunstancias igualmente típicas” es fundamental. Este elemento, el cual ha sido caracterizado aquí como el que condensa las demás características del realismo dadas por Marx y Engels, no está lo suficientemente desarrollado dando lugar a dudas como ¿qué se entiende por típico? ¿Cuándo un personaje puede considerarse típico? O ¿qué caracteriza a las representaciones artísticas llamadas típicas?

Muchas posiciones han surgido a raíz del problema de cómo entender lo típico, el debate sobre lo típico es un aspecto central para avanzar en la comprensión del realismo en el arte y la literatura. Dos de las posiciones más conocidas al respecto son las de Georg Lukács, filósofo del arte húngaro, y Umberto Eco, famoso semiólogo y filósofo italiano. Ambos abordan el problema de lo típico dando *continuidad* a las consideraciones que hicieron Marx y Engels al respecto. En este capítulo nos ocupamos de exponer estas dos posiciones con el ánimo de avanzar en la comprensión de lo típico, ahora tomado como *tipicidad* así como contribuir a la clarificación de los rasgos que caracterizan a una estética realista, entendiendo ambas posturas como una *continuación* de lo expuesto por Marx y Engels acerca del realismo, aunque esta continuación sea más adecuada en un caso que en el otro.

2.1. Consideraciones de lo típico en Lukács

Para introducir el problema de la tipicidad Lukács en su libro *Problemas del realismo* (1966) se pregunta por qué ciertas obras siguen manteniendo su importancia a lo largo de los años o incluso los siglos, como *El banquete* de Platón. Dice el autor húngaro que hay un elemento sobresaliente en este diálogo que hace que sea un referente, que se distinga de los demás diálogos, por más que todos sigan siendo objeto de estudio en su tiempo. Lukács descarta que eso ocurra por su contenido intelectual o por el lugar que ocupa en el corpus platónico, ya que, según él, hay obras que expresan de igual o mayor manera el sistema filosófico de Platón. Así pues, Lukács termina señalando que la razón fundamental por la que *El banquete* ha mantenido su influencia a través de los siglos tiene que ver con las características de los personajes que están en dicho diálogo. A partir de aquí Lukács enlaza esta cuestión de la perdurabilidad en el tiempo con la cuestión de la tipicidad.

Para Lukács la razón fundamental por la que *El banquete* ha tenido influencia durante tanto tiempo se debe a que Platón mostró la profundidad del pensamiento como la característica más importante de los personajes en este diálogo. Este rasgo permitió que aparecieran de forma viva, multiforme y diferenciada. En una palabra, los personajes de *El banquete* son concretos gracias a que Platón los construyó de tal modo que la manera en la que abordaban los problemas intelectuales le confiere un carácter y una personalidad única a cada personaje. No se trata, entonces, de pensamientos que son resultado de abstracciones, sino que el pensamiento es un rasgo fundamental de los personajes.

La plasmación parte del hecho, al contrario, de que Platón hace aparecer como característica más profunda y viva de sus personajes su pensamiento distinto, su posición distinta frente al mismo problema; el problema de lo que sea el amor. Los pensamientos de los diversos individuos no son resultados abstractos y generales, sino que la personalidad entera de cada uno de ellos se concentra en el proceso mental, en aclarar para sí dicho problema y pensarlo hasta el fin. Esta manera de ser que surge ante nosotros, este carácter de proceso del pensamiento permite a Platón presentar como cualidad característica de cada individuo particular su manera de abordar el problema, lo que cada uno considera como axioma que no necesita demostración, lo que demuestra y cómo lo demuestra, la elevación de abstracción que alcanzan sus pensamientos, de dónde toma sus ejemplos concretos, lo que descuida o pasa por alto y cómo lo hace (Lukács, 1966, p. 126).

Precisamente estos rasgos intelectuales que hacen que los personajes tengan una forma particular de abordar los problemas, y que los distingue entre sí, es la causa de que *El banquete* haya perdurado durante tanto tiempo. Lukács usa la categoría de *fisonomía* intelectual para mostrar que una de las formas en las que se puede construir un personaje es a partir de sus rasgos intelectuales¹³. Esta fisonomía intelectual hace que los personajes adquieran cierta personalidad a partir de la manera en la que actúan y se desenvuelven ante un tema de discusión. Lo que permite, como en el caso de *El banquete*, distinguir un personaje de otro. Esta es la razón por la que Lukács ve en este diálogo un ejemplo de fisonomía intelectual perfectamente lograda, razón por la cual aún conserva su importancia.

Tenemos ante nosotros una serie de individuos vivos, caracterizados e inolvidables en su peculiaridad humana, y con esto, todos estos individuos, caracterizados exclusivamente y destacados unos de otros por su fisonomía intelectual, se han convertido en individuos que al propio tiempo representan tipos¹⁴ (Lukács, 1966, p. 126).

En ese sentido, Lukács no ve en la fisonomía intelectual una personalidad abstracta, alejada de las emociones y de las condiciones materiales del personaje, sino, por el contrario, ve en estos aspectos parte de su construcción. Esta vivacidad que puede conseguir la fisonomía intelectual se encuentra, según él, en la forma en la que se construye el personaje, de manera que en ella se incluyen aspectos que van más allá de la intelectualidad abstracta y que atañen al hombre real. Lukács llama la atención sobre esto porque reconoce la posibilidad de que se considere a la fisonomía intelectual como una inteligencia abstracta y desconectada del mundo¹⁵. Por esta razón, Lukács es enfático en señalar la necesidad de que existan diversas conexiones entre las múltiples cuestiones que atañen a los personajes, evitando que queden como figuras intelectuales y sean personajes dotados de viveza y concreción.

Es indispensable para toda gran creación poética el que represente sus figuras en un enlace omnilateral de unas con otras, de su ser social; en un enlace omnilateral con todas las grandes cuestiones de este ser. Cuanto más profundamente se captan estas conexiones y cuanto más

¹³ Esta aclaración es dada por Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados* (1995) debido a que Lukács no llega a dar una definición explícita de qué entiende por fisonomía intelectual: “La expresión “fisonomía intelectual” es utilizada por Lukács para definir uno de los modos en que puede adquirir forma un personaje (...)”.

¹⁴ Con la expresión *tipo* Lukács se refiere precisamente a aquellos personajes que, debido a su composición, logran posicionarse como modelos o como personajes típicos de la literatura.

¹⁵ “El segundo error posible que podría producirse aquí es la idea de que la plasmación acabada de la fisonomía intelectual requiera una intelectualidad abstracta” (Lukács, 1966, p. 127).

variadamente se elaboran dichos lazos, tanto más importante puede ser la composición poética porque tanto más se aproxima a la verdadera riqueza de la vida (...)” (Lukács, 1966, p. 126).

La manera en la que se da cuenta de este ser social también se relaciona con la fisonomía intelectual de los personajes, pero, más puntualmente, con la ideología. Dice Lukács que ésta es indispensable al momento de hacer una reproducción artística de la sociedad, ya que la ideología es “(...) la forma más elevada de la conciencia (...)” (Lukács, 1966, 127). En ese sentido, cuando se está plasmando un personaje en una obra no puede omitirse la ideología que lo atraviesa, puesto que eso significaría que el autor “(...) pasa por alto lo más importante del personaje que tiene en la mente (...)” (Lukács, 1966, p. 127). Esta importancia que Lukács confiere a la ideología obedece al doble carácter que tiene: por un lado, es un elemento de gran importancia para la constitución y la caracterización del individuo; y, por otro lado, es un reflejo de la situación de la época. Por ello la ideología, en tanto componente de la fisonomía intelectual, es lo que permite dar cuenta del ser social del personaje y que no sólo da cuenta de sus rasgos intelectuales.

Las grandes obras maestras de la literatura universal dibujan siempre cuidadosamente la fisonomía intelectual de sus figuras. Y la decadencia de la literatura se manifiesta siempre —tal vez en la época moderna de la manera más clara— en la deformación de la fisonomía intelectual, en la negligencia deliberada o en la incapacidad de los escritores en cuanto a plantear y resolver este problema dándole forma (Lukács, 1966, p. 126).

Así pues, Lukács ve en la fisonomía intelectual un elemento fundamental en la construcción realista de las obras literarias y es tanta la importancia que le da que, el nivel de desarrollo que presente en las obras, es un criterio fundamental para evaluar las grandes obras, así como para evidenciar la decadencia de la literatura.

2.1.1. El hombre concreto como rasgo de la tipicidad

Al mostrar que en la fisonomía intelectual convergen elementos de carácter vivo y concreto, Lukács logra enganchar esta categoría al problema de lo típico mostrando que para hablar de una obra típica es necesario un alto desarrollo de la fisonomía intelectual. Para ello, Lukács acude a la oposición paradigmática, también utilizada por Marx y Engels, entre el realismo idealista de Schiller y el realismo vivo de Shakespeare. Al hacer una comparación entre ambos autores, Lukács encuentra que el problema fundamental de Schiller está en la falta de desarrollo de la fisonomía intelectual debido a que este autor alemán sólo toma en cuenta la parte intelectual de los personajes, expresada en la elaboración de grandes discursos, dejando de lado las pasiones humanas. Por tanto, estos discursos, a pesar de estar muy bien logrados, admite Lukács, no tienen una base concreta sobre la cual puedan ubicarse, dando la idea de que el hombre no tiene afectaciones más allá de su razón y que sus actos se guían solamente por cuestiones lógicas e intelectuales.

[L]a discusión intelectual, elaborada [por Schiller] con admirable delicadeza, permanece flotando en el aire, no tiene raíz visible alguna en las pasiones humanas de los personajes, y tampoco puede en consecuencia conferirles intelectualmente una fisonomía tan clara como suele ser el caso en Shakespeare (Lukács, 1966, p. 128).

Es precisamente en esta concreción de la actividad intelectual que se haya lo típico para Lukács, puesto que son las pasiones las que dan la riqueza y la profundidad a las creaciones artísticas haciendo de los personajes figuras vivas, cuyos actos tienen causas más complejas que la deducción lógica. Por esta razón, Lukács caracteriza lo típico como actos y pasiones particulares, porque las acciones y las pasiones que las motivan son las que permiten identificar a, por ejemplo, Macbeth como ambicioso y a Banquo como leal. En ese sentido, las pasiones, con ayuda de las situaciones creadas por el artista, crecen hasta tal punto que superan la barrera de la individualidad.

Las manifestaciones típicas generales han de ser al propio tiempo actos particulares y pasiones personales de individuos determinados. El artista inventa situaciones y medios de expresión, con cuyo auxilio puede mostrarse cómo estas pasiones individuales crecen más allá del marco del mundo meramente individual (Lukács, 1966, p. 130).

Cuando se dan estas situaciones, el personaje experimenta el despertar de las facultades que estaban dormidas en él. De allí que en estos escenarios aparezca en los personajes lo que Lukács llama *conciencia concreta*, la cual puede entenderse como la conciencia que adquiere el personaje al verse enfrentado a situaciones tales que llevan a un despliegue de sus pasiones y le permite trascender a lo típico. Esto es así debido a que es en los escenarios reales donde el personaje se desenvuelve y donde sus pasiones, reflexiones y acciones tienen lugar. Esto no implica que haya una contradicción entre la individualidad y lo típico, sino que lo típico se consigue gracias al esfuerzo por marcar a individualidad del personaje, por mostrarlo de forma concreta.

En esto reside el secreto de elevar la individualidad a lo típico, sin quitarle el relieve individual o, más aún, mediante refuerzo precisamente del relieve. Esta conciencia concreta confiere al individuo —lo mismo que la pasión plenamente desplegada y elevada al grado sumo— una expansión humana de las facultades que en él dormitan y que en la vida misma sólo posee al estado desmedrado, sólo según la intención y la posibilidad (Lukács, 1966, p. 130).

Lukács es consciente de que hay una base material que permite el afloramiento de estas pasiones y que se debe a circunstancias particulares que en muchos rasgos del personaje pueden hacerse manifiestas. De este modo, la objetividad de las circunstancias en las que se encuentra el personaje no depende de la fidelidad con que se represente la realidad, sino que se relaciona con las *posibilidades* contenidas en el personaje para desplegar sus pasiones. En ese sentido, la creación de los escenarios por parte del artista no es arbitraria, sino que corresponde a las posibilidades objetivas del personaje para tal despliegue y, así, superar la individualidad. Por ello, la necesidad de la conciencia concreta reside en que el desarrollo consciente de las pasiones del personaje se da de acuerdo a sus posibilidades. Por esta razón, Lukács afirma que la objetividad poética consiste en que sólo se representen las posibilidades contenidas en el personaje. Con ello, Lukács también se ocupa de manera indirecta de “las circunstancias igualmente típicas” que mencionaba Engels en su carta a Harkness.

La veracidad poética en el reflejo de la realidad objetiva se basa en el hecho de que solamente se eleva a realidad plasmada lo que en el individuo estaba contenido como posibilidad. La superioridad poética consiste en conferir a estas posibilidades latentes plena expansión (Lukács, 1966, p.130).

Tal es la importancia que Lukács reconoce a las circunstancias de los personajes, que para que algo sea típico el autor debe evidenciar los lazos que hay entre los diferentes aspectos de la individualidad de un personaje y los problemas objetivos de la época en la que se encuentra. Con ello, el personaje y su comportamiento deben ser muestra de los problemas más importantes de la época, ya que deben aparecer como si fueran problemas particulares del personaje.

La figura poética sólo puede ser significativa y típica cuando el artista logra poner al descubierto los enlaces múltiples entre los rasgos individuales de sus héroes y los problemas objetivos generales de la época, cuando la figura experimenta directamente ante nuestros ojos las cuestiones más abstractas de su época como sus propias cuestiones individuales, vitales para ella (Lukács, 1966, p. 130).

2.1.2. Relación entre las situaciones extremas y la reflexión de los personajes

Se ha dicho que el despliegue de las pasiones de los personajes se da gracias a que el artista crea situaciones tales que lo posibilitan, las cuales se dan con arreglo a las posibilidades que están contenidas en el personaje. Lukács caracteriza este tipo de situaciones creadas por el artista, ya que, de acuerdo con él, se necesita que tengan cierta particularidad para que esto pueda suceder y, además, el personaje evidencie los contrastes de su época.

Dice Lukács que es necesario crear situaciones *extremas* en las que se evidencien de forma “pura y abierta” las contradicciones que hay en la sociedad. Esto debido a que en la cotidianidad de los hechos, los problemas sociales y las contradicciones están mezcladas con muchos elementos que ayudan a ocultarlas en lugar de hacerlas más visibles. Por ello, el artista debe crear situaciones que son incluso imposibles en la realidad, pero que son capaces de mostrar de forma clara y directa aquellas contradicciones sociales de la época. En ese sentido, las creaciones del artista son cada vez menos cotidianas, pues en la medida en que se conocen más las contradicciones sociales, el esfuerzo por mostrarlas se hace cada vez más manifiesto, quitándole su carácter cotidiano.

Cuanto más profundamente una época y sus grandes problemas son comprendidos por el autor, tanto menos puede tener su descripción nivel cotidiano. Porque en la vida cotidiana las grandes contradicciones se embotan y se presentan mezcladas con accidentes indiferentes e inconexos, no alcanzando nunca su forma verdaderamente pura y abierta, que sólo puede aparecer cuando toda contradicción es llevada a sus últimas y extremas consecuencias, cuando todo lo que contiene se hace patente y manifiesto¹⁶ (Lukács, 1966, p. 134).

Esta idea en principio parece contraria a la noción de Marx y Engels de hacer “personajes típicos en circunstancias igualmente típicas”. Sin embargo, Lukács de inmediato dice que la creación de situaciones típicas no se limita a la observación y a la reproducción de la realidad cotidiana. De igual modo, el autor muestra que llevar las situaciones típicas a un nivel extremo no significa que éstas no estén basadas en la realidad o que las contradicciones que se “exageren”, sino que se evidencian de forma “pura y abierta”. Por lo anterior, Lukács

¹⁶ Eco dará la razón en este punto a Lukács admitiendo que es necesario exacerbar situaciones que se encuentran en la vida cotidiana: “El narrador los ha elegido [unos comportamientos], dispuesto, exacerbado, para hacerlos más visibles, los ha hecho reaccionar con otros comportamientos igualmente elegidos y dispuestos” (Eco, 1995, p. 206).

añade que el conocimiento de la vida no se limita a la mera observación de la realidad, sino que la capacidad de crear situaciones que expongan claramente las contradicciones reales de la sociedad requiere un conocimiento aún más profundo de dicha realidad. Así pues, esta comprensión de los problemas de la época se expresa en una actividad práctica y no en la contemplación, en la imitación sin más.

Así, pues, la capacidad del gran autor en cuanto a crear personajes típicos y situaciones típicas va mucho más allá de la observación justa de la realidad cotidiana. El conocimiento profundo de la vida no se limita nunca a la observación de lo cotidiano. Consiste, antes bien, en inventar, sobre la base de la comprensión de los rasgos esenciales, personajes y situaciones que en la vida cotidiana son absolutamente imposibles, pero que hacen con todo visibles, en agudización extrema de lo esencial, y muestran a la luz del efecto recíproco supremo y más puro de las contradicciones aquellas fuerzas y tendencias operantes cuyo efecto la vida cotidiana sólo muestra confusamente (Lukács, 1966, p. 134).

De igual modo, la necesidad de crear situaciones extremas también está en que ellas llevan a los personajes a reflexionar acerca de los acontecimientos en lo que están inmersos y les hace adquirir conciencia sobre el destino que les aguarda¹⁷. Por ello Lukács afirma que “[l]a capacidad de conciencia personal de las figuras poéticas tiene en la literatura un papel eminente” (Lukács, 1966, p. 133). La importancia de esta conciencia está, entonces, en la necesidad de dar un papel activo al personaje y no mostrarlo como un sujeto que es únicamente golpeado por circunstancias que no conoce y sobre las que no reflexiona. Esto lo ejemplifica por medio de una de las grandes figuras de la literatura: Otelo de Shakespeare. Dice Lukács: “La conciencia de su destino por Otelo sólo puede consistir en la comprensión del hecho de que el quebrantamiento de su fe en Desdémona significa al propio tiempo la conmoción de todos los fundamentos de su existencia” (Lukács, 1966, p.133).

Por tanto, la importancia de lograr estas situaciones extremas que evidencien las contradicciones y los problemas sociales radica en que allí es donde los personajes evidencian su fisonomía intelectual y despliegan sus pasiones, y así se da paso a lo típico: “No es sino porque en un acción rica en situaciones extremas los individuos más diversos muestran los reflejos intelectuales y temperamentales más diversos de las mismas contradicciones objetivas esenciales, que lo típico del carácter (...) puede aparecer plasmado ante nosotros” (Lukács, 1966, p. 135). Con ello, concluye Lukács que hay una relación de mutua dependencia entre la fisonomía intelectual y la conciencia de los personajes. Sin esta conciencia acerca de lo que pasa a su alrededor la fisonomía intelectual no tendría contacto con el mundo exterior y estaría confinada a la subjetividad. Sin fisonomía intelectual, no sería posible superar la individualidad de los personajes y sería imposible alcanzar lo típico.

Sin una conciencia "despierta" de la realidad no puede plasmarse fisonomía intelectual alguna. Se hace ciega y sin contorno si se mueve meramente en círculo alrededor de la propia subjetividad. Y sin fisonomía intelectual, no se eleva figura poética alguna a la altura en la que puede destacarse,

¹⁷“(…) [S]e eleva el héroe principal por encima de la figura episódica precisamente porque su característica personal más profunda consiste en que no vive meramente su destino individual de modo espontáneo en la casualidad directamente dada, ni reacciona tampoco al destino de modo espontáneo y sentimental” (Lukács, 1966, p. 132).

en caso de plenitud de vida de la individualidad, de la casualidad insulsa de la realidad cotidiana, en la que puede elevarse al "rango" de lo verdaderamente típico (Lukács, 1966, p. 137).

De allí que la fisonomía intelectual no sólo sea un desarrollo subjetivo del personaje, sino que es la característica que demuestra el nivel del personaje con el mundo en el que está situado y, más aún, con que pueda dar cuenta de los problemas propios de su época.

2.1.3. La literatura decadente y la naturalización del capitalismo

Un punto importante a tener en cuenta acerca de la caracterización de lo típico en Lukács es mostrar ejemplos de *que no es lo típico*, para esto hace una crítica la literatura de las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX, lo cual será objeto de múltiples ataques por parte de pensadores como Eco y Brecht.

La caracterización de la que parte esta crítica tiene un fundamento histórico con el que Lukács busca explicar por qué la literatura decae, y de Balzac y Stendhal, se llega a Zola y Flaubert. Las grandes luchas por la expansión del capitalismo y la liberación del feudalismo en Europa potencian la producción en múltiples ámbitos, entre ellos el artístico. En estos periodos de revolución política y social es cuando se produce aquel arte que el autor húngaro caracteriza como "clásico burgués", el cual inicia en el renacimiento y encuentra su punto máximo con la revolución francesa. Esta es la razón histórica puntual que permitió, de acuerdo con Lukács, el surgimiento de la gran poética burguesa realista representada por autores como Shakespeare, Goethe y Balzac.

Sin embargo, el periodo de la acumulación originaria no es únicamente la historia de atrocidades sin nombre contra la población trabajadora. Es al propio tiempo el periodo de la ruptura de las trabas feudales de la producción y, con esto, el periodo del desarrollo humano. Es el periodo de las grandes luchas liberadoras de la humanidad respecto del yugo feudal, que empieza con el Renacimiento y alcanzan su punto culminante en la Revolución francesa. Es al propio tiempo el periodo clásico de la cultura burguesa, el periodo clásico de su filosofía y de su ciencia, de su literatura y de su arte (Lukács, 1966, p. 138).

Esto cambia cuando todas estas revoluciones triunfan y el capitalismo puede desarrollarse a sus anchas o, en otras palabras, cuando deja de ser revolucionario. Una vez instalado el capitalismo en Europa central, el desarrollo de las fuerzas productivas llega a tal punto que supera las relaciones sociales de producción del capitalismo, transformándolo en un modo de producción reaccionario que busca legitimarse y mostrarse como natural y perpetuo. Esto coincide con la caracterización que Marx y Engels hacen del capitalismo en el *Manifiesto del partido comunista* (1973):

Desde hace algunas décadas, la historia de la industria y del comercio no es más que la historia de las modernas fuerzas productivas que se rebelan contra el régimen vigente de producción, contra el régimen de la propiedad, donde residen las condiciones de vida y de predominio político de la burguesía (Marx & Engels, 1973, p. 116).

Lukács piensa que toda esta transformación del capitalismo afecta enormemente a la producción literaria, teniendo como resultado una literatura que ya no expresa los grandes problemas de su época, sino que se vuelve incluso una defensa vulgar del capitalismo. "El periodo clásico de la ideología burguesa desemboca en el de la apologética vulgar" (Lukács,

1966, p. 139). En este marco histórico Lukács sitúa a Kafka, Joyce y en especial a Flaubert y a Zola, autores que, con ciertas excepciones¹⁸, a falta de un “estímulo” histórico que los haga fijarse en los grandes acontecimientos sociales, se concentran exclusivamente en la representación de situaciones cotidianas de la vida¹⁹. Ya no se busca crear relatos que expongan de forma extrema las contradicciones sociales del momento sino que se busca fotografiar la realidad sin prestar atención al fondo de la cuestión. Esta corriente, también conocida como naturalismo²⁰, es para Lukács la prueba de que la literatura renunció a plasmar las grandes contradicciones sociales.

En ese sentido, en novelas como *Madame Bovary* de Flaubert o *Nana* de Zola se encuentran temas de la vida cotidiana como el matrimonio o la prostitución, tomando los inconformismos de esa situación en particular sin que se apele al cuerpo social o al sistema que los hace posibles. Al hacer esta caracterización, Lukács tiene en mente las grandes obras de los dos siglos pasados, las cuales él tiene referenciadas como canon a seguir por la literatura, sólo que apelando a las contradicciones del tiempo actual.

Pero ya señalamos anteriormente que las grandes contradicciones sociales suelen embotarse en la realidad cotidiana y que, en ésta, sólo excepcionalmente pueden aparecer en forma variada y rica, pero nunca en forma desarrollada y pura. La proclamación de lo que puede ocurrir en la realidad cotidiana como norma del realismo significa pues, necesariamente, la renuncia a la plasmación de las contradicciones sociales en su forma más desarrollada y pura. Esta nueva norma del realismo ha de hacer inclusive más angosta todavía la realidad cotidiana misma. Tiene como consecuencia lógica necesaria el que no se destaquen de la manera más nítida posible y se consideren como típicos y como tema adecuado aquellos casos raros de la vida de cada día en los que se ponen de manifiesto las grandes contradicciones, sino sólo la forma más cotidiana de la realidad cotidiana: lo mediano adocenado se convierte en tema exclusivo (Lukács, 1966, p. 140).

Esta renuncia a develar las grandes contradicciones sociales también tiene un impacto importante en la construcción de la obra misma, pues a pesar de que hay un refinamiento bastante grande en la poética (prueba de ello el simbolismo Francés de Rimbaud y Mallarmé), elementos importantes como la fisonomía intelectual no se pueden desarrollar de forma óptima. “¿Qué se sigue de ahí para la plasmación de la fisonomía intelectual? Es obvio: los

¹⁸Es importante aclarar que para Lukács no todos los escritores de aquella época eran decadentes, como es el caso de Ivan Goncharov con su obra *Oblomov*.

¹⁹ “La transición decisiva aquí, según Lukács, es el fracaso de las revoluciones europeas de 1848 —un fracaso que marca la derrota del proletariado, que decide el fallecimiento del período progresista y heroico del poder burgués, que congela la lucha de clases y da pie a la burguesía para su propia y vilmente antiheroica labor de consolidación del capitalismo—. La ideología burguesa olvida sus anteriores ideales revolucionarios, deshistoriza la realidad y acepta la sociedad como un hecho natural. Balzac presenta las últimas grandes luchas contra la degradación capitalista del hombre, mientras que sus sucesores registran pasivamente un mundo capitalista ya degradado. Esta falta de dirección y significado de la historia desemboca en el arte que nosotros conocemos como naturalismo” (Eagleton, 1978, p. 45).

²⁰ “Por naturalismo Lukács entiende esa distorsión del realismo, representado por Zola (a), que simplemente reproduce fotográficamente los fenómenos superficiales de la sociedad sin penetrar en sus esencias significativas. El detalle observado meticulosamente sustituye al retrato de los rasgos «típicos»; las relaciones dialécticas entre los hombres y su mundo dan paso a un ambiente de objetos muertos, contingentes desconectados de los personajes; el personaje verdaderamente «representativo» se somete a un «culto a lo normal»; la psicología o la fisiología sustituyen a la historia como verdadero determinante de la acción individual” (Eagleton, 1978, p. 48).

fundamentos de su plasmación se destruyen de modo cada vez más extenso y más consecuente” (Lukács, 1966, p. 145).

Toda esta disertación acerca de la decadencia de la literatura en el periodo del capitalismo asentado tiene como objetivo mostrar que hay una correspondencia material entre los grandes momentos históricos y la producción literaria. Por tanto, el reflujo de las luchas sociales es el reflujo de la literatura. Así, a pesar de tener una noción mecanicista de la relación entre la sociedad y el arte, Lukács busca adecuar sus consideraciones a las ideas de Marx y Engels en las que el arte está condicionado por el medio social.

En conclusión, la tipicidad en Lukács se refiere a la relación que hay entre la fisonomía intelectual (la forma distintiva en la que los personajes abordan el mundo y sus problemas) y la conciencia de lo que sucede alrededor de los personajes. Con ello, los personajes sobrepasan la individualidad que tienen en la obra y se llegan al plano de lo típico.

2.2. Eco y las consideraciones acerca de lo típico

Las consideraciones de Umberto Eco acerca de lo típico están muy relacionadas con las concepciones que tanto de Marx y Engels como de Lukács tienen sobre este tema. Eco sostiene una controversia con este último en diversos puntos como la fisonomía intelectual y la reflexión de los personajes. El debate que plantea el autor italiano es bastante fructífero acerca de la cuestión de la tipicidad y da pistas muy importantes recurriendo a los fundadores del marxismo para esclarecer qué se debe entender por típico.

2.2.1. Lo típico como categoría crítica

De entrada, en su libro *Apocalípticos e integrados* (1995) Eco muestra que el uso de la categoría típico está fundamentalmente relacionado con el ejercicio de la lectura de una obra y no con su producción, es decir, la noción de lo típico se da sobre todo en la crítica literaria. La razón por la que esto es así se encuentra en el hecho de que es posible que los personajes típicos de una obra aparezcan sin que esa haya sido la intención del autor o, por el contrario, que el autor tuviera la intención de crear un personaje típico y que haya fracasado. Eco se da cuenta de que este tema fue mencionado por los autores alemanes y los trae a colación para mostrar que ellos compartían la idea de que los personajes típicos pueden surgir incluso a despecho del autor. Por ello, lo típico no puede ser un criterio para la producción de los personajes y de la obra, sino un criterio de la crítica, de evaluación de la obra y sus personajes.

Para demostrar que Marx y Engels también veía en lo típico un criterio para la crítica de las obras, Eco muestra que los autores alemanes acudían a los personajes de las obras de Balzac debido a que veían en ellos las manifestaciones individuales de la teoría social que estaban desarrollando, a pesar de que éste fuera aristócrata y católico. De esta forma, Eco consigue mostrar que Marx y Engels no veían en lo típico una fórmula para la creación de personajes, sino una manera de comprender y evaluar a los personajes de acuerdo a una interpretación de la realidad.

Antes que proponer recetas infalibles para la producción de personajes típicos (como ha hecho después la escolástica marxista), Marx y Engels intentaban reencontrar en los personajes literarios la individualización de experiencias sociales fundamentales. Consideraron, por ejemplo, que un

autor como Balzac, tenido por paladín del catolicismo legitimista, consiguió construir personajes perfectamente adaptados a los problemas de su tiempo, personajes “típicos” a los fines de una interpretación dialéctico-materialista de la historia: los personajes de Balzac eran testimonio de la decadencia de una sociedad aristocrática, de la actividad de una clase burguesa en violenta transformación, de la importancia del factor económico en las determinaciones prácticas de los individuos; expresaban, en suma, aquellos motivos sociológicos que podían ser utilizados para corroborar una interpretación marxista de la sociedad (Eco, 1995, p. 196).

Esta última afirmación es muy importante porque podría pensarse que Marx y Engels recurrían arbitrariamente a Balzac porque era servil a su teoría. Sin embargo, Eco aclara que “con frecuencia el uso político-social que hace de los personajes del novelista, se realiza sólo merced a una comprensión preliminar de su individualidad estética” (Eco, 1995, p. 197). En una palabra, cuando Marx y Engels acudieron a figuras como Mercadet o Gobseck, entendieron los problemas y la riqueza de estos personajes y solamente después de comprender esto los tomaron para ilustrar su teoría económico-política. Así pues, el autor italiano afirma que la tipicidad en Marx y Engels, entendida como criterio de lectura, consiste en que los personajes bien logrados puede evocar aspectos individuales que reflejan cierta visión del mundo.

La utilización, que los clásicos del marxismo nos proponen, de la tipicidad como criterio de lectura, nos reafirma en la opinión de que sólo cuando el personaje está artísticamente logrado, podemos reconocer en él motivos y comportamientos que son también los nuestros, y que apoyan nuestra visión de la vida (Eco, 1995, p. 197).

Este uso de lo típico como categoría crítica y no como parte de la naturaleza de la literatura se corresponde con la noción de *crítica marxista* de Eagleton, la cual “(...) no es simplemente una «sociología de la literatura», interesada en la manera en que se publican las novelas y en si éstas hablan de la clase obrera. Su propósito es *explicar* la obra literaria más completamente (...)” (Eagleton, 1978, p. 23). En ese sentido, no se trata de una propiedad que tiene el texto sino que es un concepto que, al igual que la crítica marxista, sirve para aproximarse y encontrar elementos que hacen parte de la composición del texto pero que no están explícitos.

2.2.2. El goce como expresión de lo típico

Una vez introducida la cuestión de lo típico, Eco ve la necesidad de delimitar a qué aspecto de la obra se denomina típico, si a los personajes, los trazos, etc., o a la obra entera. Esta delimitación es necesaria porque sin ella muchas cosas podrían ser calificadas de típicas sin que les quepa tal categoría, como es el caso de una emoción, una idea o cómo se reproduce la realidad. Eco prefiere llamar a estos elementos *ejemplaridad de la obra de arte* y no algo típico debido a que aquí se refiere únicamente a la composición de la obra²¹. Por ello, Eco afirma que lo típico en una obra de arte se encuentra en la referencia explícita que ésta hace

²¹ “Típico, puede ser el modo en que se distribuye una materia, en que se despierta una emoción, en que se expresa una idea, en que se reproduce una circunstancia real: todos estos modos, cuando son orgánicamente perfectos y plausibles, se convierten en emblemáticos, promueven y resumen toda una serie, de posibilidades análogas (nunca realizadas con aquella sobriedad y eficacia). En lo que a esto respecta, creemos mejor hablar, como se ha hecho, de ejemplaridad de la obra de arte, y en este caso ejemplaridad debe entenderse como cualquier forma lograda” (Eco, 1995, p. 198).

del hombre, de sus comportamientos y del mundo en el que se desenvuelve. “Nos parece correcto hablar de tipicidad a propósito de aquel arte en que exista una referencia explícita al hombre, a su mundo, o a su comportamiento” (Eco, 1995, p. 199).

La distinción que hace Eco entre lo típico y la ejemplaridad se debe a que él considera que lo típico es un aspecto de la obra y de los personajes que también involucra al lector, es más, que se da gracias a la relación que tiene el lector con la obra y con sus figuras. Esto es porque, como ya se ha dicho, el autor italiano considera que la categoría de tipicidad es fundamentalmente un criterio para la lectura y la crítica de la obra y no para su composición. Consecuentemente Eco involucra al lector cuando define lo típico como una relación entre la obra y el lector, y, fundamentalmente en el *goce* que aquélla produce en éste. La tipicidad se trata, entonces, no de un dato o una categoría definitoria de los personajes, sino de una relación estética que permite al lector proyectarse e identificarse con las figuras de la obra:

(...) [L]a tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector” (Eco, 1995, p. 198).

Al definir la tipicidad como una relación de goce entre el lector y la obra, Eco se da cuenta de que lo típico también involucra ciertas características “ontológicas” del personaje, es decir, que hacen parte de él. Haciéndose necesario definir estas características, pues, en caso contrario, cualquier tipo de literatura produciría goce haciendo la relación obra-lector banal y subjetivista²². En ese sentido, Lukács se da a la tarea de evaluar cuáles serían estas características de los personajes que llevarían a una proyección o identificación por parte de los lectores, lo que llevaría, a su vez, a evaluar si el personaje fue logrado artísticamente con suficiencia.

2.2.3. La fisonomía intelectual de personajes no trascendentales

Para encontrar estas características de los personajes, Eco toma una categoría de Lukács por medio de la cuál éste hace los análisis y las valoraciones tanto de las obras literarias como de los personajes en ellas: la *fisonomía intelectual*. Como ya se ha mostrado, la fisonomía intelectual consiste en una de las formas en las que se puede definir a un personaje por la manera en la que entiende y aborda los problemas a su alrededor. Sin embargo, Eco hace una serie de precisiones y críticas al concepto de fisonomía intelectual como lo entiende Lukács, por considerarlo limitado.

Eco encuentra que la fisonomía intelectual de Lukács exige que haya una conexión entre los personajes y los grandes problemas de su época, donde el personaje refleje de manera explícita los contrastes y contradicciones sociales. Esta es una condición necesaria para que

²² Eco menciona esta diferencia al hablar de la diferencia entre la obra de arte y la narrativa comercial. “Podemos definir como obra de arte la narración que produce figuras capaces de convertirse en modelos de vida y en emblemas sustitutivos del juicio de nuestras experiencias. Las demás obras producen “tipos” que únicamente por costumbre del lenguaje podemos calificar de tales: útiles e inocentes, nos ayudan con aquellos módulos imaginativos que se consumen en la impresión no profundizada, y su utilización tiene algo de la felicidad inventiva con la cual, a partir de una chispa de vida, se extrae una situación narrativa” (Eco, 1995, pp. 212, 213).

los personajes puedan ser llamados típicos y *solamente* cuando un personaje devela estas contradicciones y problemas es que puede catalogarse como típico. Así, en Lukács, la única forma de lo típico es la del personaje que explicita los problemas de su época. No obstante, Eco ve que la posibilidad de lo típico también está en personajes que no necesariamente tienen esta conexión explícita con los problemas del mundo y que aun así pueden hacer que los lectores se identifiquen con ellos.

Para Lukács es típico únicamente “aquello que pone de manifiesto los contrastes sociales en su forma plenamente desarrollada”; sin embargo, nosotros creemos se da un personaje persuasivo, capaz de ser sentido por el lector como profundamente verídico, incluso allí donde dicho personaje no manifiesta su conexión con el mundo, su modo de actuar sobre las cosas y su personalidad, sino precisamente su impersonalidad, su ausencia de conceptos, su modo de sufrir las cosas sin rebelarse (Eco, 1995, p. 201).

Esta concepción de Lukács limita enormemente la manera en la que se puede entender lo típico porque sólo los personajes que expongan de forma manifiesta las contradicciones sociales podrán ser típicos. Esto conduce a que muchas obras de gran importancia que no cuentan con personajes trascendentales ni con conexiones explícitas con los problemas de su época sean menospreciadas²³. Eco ve en esto un error importante y lo señala de la siguiente manera.

Repudiando las obras que nos presentan casos humanos y fenómenos sociales a un nivel mínimo, de “media” y de “banalidad”, donde los personajes no hacen nunca discursos importantes y acciones decisivas que determinen su fisonomía intelectual y pongan de manifiesto la relación consciente con los grandes problemas de su tiempo, Lukács se cierra a la comprensión de la denuncia típica de la situación que tales obras representan (Eco, 1995, pp. 201, 202).

Para Eco el error fundamental de la concepción de lo típico en Lukács es la limitación que ésta impone a la literatura, a pesar de que reconozca que esta forma de entender la tipicidad sirve para entender las figuras representadas en las obras de los grandes autores de la literatura universal, como Shakespeare, Stendhal o Goethe. Sin embargo, ésta es sólo *una* de las maneras en las que puede definir un personaje como típico.

Esto lo demuestra Eco señalando que cuando un personaje tiene *universalidad* puede ser catalogado como típico, pese a no cumplir con las exigencias de Lukács. Eco entiende por universalidad la posibilidad que tiene un personaje de trascender en el tiempo, es decir, que sin importar el paso de los siglos, los lectores puedan identificarse con dicho personaje. El ejemplo paradigmático que Eco pone sobre la universalidad es Emma Bovary de la novela *Madame Bovary* escrita por Flaubert.

No obstante, si bien esta técnica de realización del personaje ha sido eficaz para definir figuras de gran vigor, como las de Stendhal, Shakespeare, o Goethe, representa solamente uno, entre los más

²³ Este es el caso de Lukács, quién hace una fuerte crítica al realismo de Flaubert y Zola mostrándolos como apologetas de la ideología burguesa:

“El realismo de Flaubert y Zola fue —de modo distinto, por supuesto, en cada uno de ellos— una lucha contra los antiguos ideales de la burguesía convertidos en palabrerías y mentira. Objetivamente, sin embargo, esta lucha hace grandes concesiones, aunque sólo paulatinamente y contra los propósitos en absoluto de tales escritores importantes, a la corriente apologética de la evolución ideológica general de la burguesía” (Lukács, 1966, p. 139).

felices, de los modos de definir figuras. Madame Bovary no posee la “excepcionalidad” de un Hamlet o de un Otelo, pero posee universalidad, si por universalidad entendemos, en lo referente al personaje, la posibilidad de ser comprendido y compartido por lectores alejados de él por siglos y costumbres, en virtud del persuasivo organicismo con el cual ha sido construido dicho personaje (Eco, 1995, p. 202).

Así pues, Eco ve que puede haber tipicidad en los personajes a pesar de que no expresen directamente problemas sociales de la época y que no tengan la *conciencia concreta* que Lukács ve como imprescindible. Claramente debe haber una referencia explícita al mundo del hombre y al hombre mismo, pero esto no significa que se tenga que dar cuenta de las grandes problemáticas del momento o que el personaje deba elaborar reflexiones complejas acerca de lo que pasa a su alrededor²⁴. Con ello, una de las ideas clave señaladas por Eco para poder identificar la tipicidad de los personajes es la universalidad, lo que quiere decir que el lector se identifique con él sin importar qué tan antiguo sea.

Eco, entonces, redefine la categoría de fisonomía intelectual de Lukács involucrando tanto las características de los personajes como el impacto que éstas puedan causar en el lector. De este modo, Eco armoniza la categoría de fisonomía intelectual con su concepción de tipicidad, en la que, si bien hay unas determinaciones que deben tener los personajes, estas se evidencian en la relación de la obra con el lector.

Por fisonomía intelectual se podría entender aquel perfil que adopta el personaje, por el cual el lector consigue comprenderlo en todas sus motivaciones, coparticipar sentimentalmente en sus movimientos e identificarse con él intelectual mente, como si, en vez de una narración, tuviésemos entre manos un complejo tratado bio-psico-socio-histórico sobre dicho personaje (Eco, 1995, p. 203).

Por tanto, Eco entiende la tipicidad como una relación práctica entre el lector y la obra, en la cual los personajes muestran una forma de ser y de actuar que permite al lector identificarse con el personaje. Esta relación práctica se funda esencialmente en el goce experimentado por el lector, el cual lleva a que haya una *realización práctica* de la obra, la cual consiste en que éste tenga en cuenta la obra al momento de desenvolverse en el mundo real.

La obra se realiza en la fruición de personas concretas, que no pueden hacer de ella un templo exclusivo, pero que una vez instalada en la memoria la llevan, por así decir, consigo, a través de las vicisitudes de cada día, exprimiendo y utilizando su sustancia, y mezclándola con voliciones, comprensiones y emociones de otro género (Eco, 1995, p. 217).

En este último fragmento Eco se libra de hacer una idealización de la obra como un monumento que siempre debe recordarse y adorarse, sino que se debe tomar como un aporte, dependiendo de la situación concreta, se puede tomar en cuenta para ser disfrutado y para actuar.

²⁴ En el caso de Emma Bovary se puede ver una crítica contante al estado de sumisión de la mujer en el matrimonio burgués. Esto se expresa en el deseo de Emma cuando se da cuenta que está embarazada: “Le gustaría que fuera un niño, lo quería fuerte y moreno, le pondría de nombre Georges. Y aquella idea de tener un hijo varón era como una especie de revancha en ciernes que la compensaba de tantas insatisfacciones pasadas. Un hombre, por lo menos, es libre” (Flaubert, 1982, p. 102).

2.2.4. El lugar literario y la tipicidad

Una vez que se tiene claro que los personajes que no tienen un gran desarrollo de la fisonomía intelectual también pueden considerarse típicos, Eco se pregunta si es posible encontrar personajes típicos en la literatura comercial, es decir, aquellos productos literarios cuyo único objetivo es ser vendido en grandes cantidades, los best-sellers. Esta duda surge debido a que se entiende que los personajes que no son tan trascendentales como Hamlet o Werther también pueden hacer que el lector se reconozca en ellos y, en efecto, la literatura comercial está llena de este tipo de personajes.

Lo primero que habría que decir es que no se puede perder de vista que la literatura no sólo es producto de la cultura y del desarrollo humano, sino que también es un negocio al igual que muchos otros. Marx, en *Las teorías de la plusvalía* muestra que “Un escritor no es un autor productivo porque produzca ideas, sino porque enriquece al editor o al librero que comercia con sus libros o en cuanto que es trabajador asalariado al servicio de un capitalista” (Marx, 1980, p.142). Esto nos sirve para dejar de lado la idealización del ejercicio de la escritura y ver que, ante todo, hay una base material que determina la producción literaria y de las artes en general. En ese sentido, la literatura no es un objeto externo a la producción social, sino que hace parte de ella. Eagleton lo muestra de la siguiente forma:

El arte que puede ser, como Engels comenta, el producto más sumamente mediatizado de los productos sociales en su relación con la base económica, pero, en otro sentido, es también parte de esa base económica —una clase de práctica económica, un tipo de producción de mercancías, entre muchos— (Eagleton, 1978, p. 78).

Este recordatorio es importante, puesto que la noción de “literatura comercial” que menciona Eco no quiere decir que la “otra” literatura no haga parte del comercio y sea ajeno a las relaciones capitalistas de producción.

Lo que Eco sí quiere mostrar es que los personajes que aparecen en la literatura comercial no son iguales a los que aparecen en las grandes obras literarias²⁵, y para marcar cuáles son aquellas diferencias apela al *lugar literario*. Para ello toma el ejemplo de un personaje muy conocido: D'Artagnan, uno de los personajes de la novela *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas. Eco enseña que, a pesar de que D'Artagnan es un personaje que puede provocar risas y cuyas actuaciones en muchos casos causan goce, es un medio para expresar unas escenas determinadas dentro de la obra. Para mostrar esto Eco menciona que cambiando ciertos detalles es posible trasladar *Los tres mosqueteros* a otro momento histórico sin que haya problema alguno:

Las aventuras de D'Artagnan podrían ocurrir perfectamente en la corte de España o, unos siglos más tarde, en la de Napoleón, y bastaría con modificar algunos detalles, para que la trama funcionara igualmente; Constance Bonacieux es, en la obra de Dumas, una camarera de la reina, pero podría igualmente ser una dama de la corte, sin que el decurso de los acontecimientos cambiara gran cosa; D'Artagnan es, pues, un personaje tan “disponible”, tan abierto a múltiples traducciones, que su utilización es extraordinariamente limitada (Eco, 1995, pp. 211, 212).

²⁵ “Existe, pues, una diferencia entre el tipo que nos ofrece la narrativa comercial, y el que alcanza la categoría de arte” (Eco, 1995, p. 210). Es importante aclarar, no obstante,

Esto expresa que D'Artagnan no tiene identidad y que todas las aventuras por las que atraviesa no lo definen ni dan rasgos sobre su personalidad e identidad, sino que es un simple ejecutor de escenas. Esto hace que la obra carezca de lugar, ya que en ningún sitio particular los personajes se ven afectados y no hay una relación de la persona con su medio más allá de una "escenografía". En ese sentido, el lugar literario se puede definir como el lugar de la obra que dota de profundidad y dimensiones a los personajes, dándoles identidad tanto a los personajes como a la obra y haciendo que sus acciones correspondan al espacio en el que están ubicados y las situaciones que atraviesa.

El recurso al lugar literario interviene, pues, para resolver en un juego de la imaginación la exigencia de un juicio y una definición moral. Al querer proceder en el juicio y en la definición, D'Artagnan ya no nos sirve: advertimos que, como figura humana, carece de complejidad (aunque haga tantas cosas) y que no tiene "dimensiones" suficientes para que podamos reconocer en él situaciones humanas reales. Mientras nos divertía (a nivel dignísimo) con sus aventuras, no nos dábamos cuenta de que el autor, en el fondo, no nos explicaba nada sobre él, ni de que las aventuras que D'Artagnan vivía no lo definían en absoluto (Eco, 1995, pp. 210, 211).

Con lo anterior, el lugar literario no es solamente el lugar donde tiene los personajes se desenvuelven sino que es el recurso que les da vida y hace que los lectores puedan reconocerse con los personajes, porque el lugar literario los muestra como humanos y no como los "superhombres" desligados de la sociedad que menciona Lukács²⁶. En ese sentido, el lugar literario es la carga identitaria de una obra que obtenida a partir del lugar donde está ubicada.

Este debate entre Eco y Lukács permite entender la idea de lo típico de Marx y Engels como la capacidad que tienen los personajes, ya sean trascendentales o inconscientes, explícita o implícitamente, de reflejar los problemas del lugar donde están situados. Tanto Lukács como Eco coinciden en que es necesaria esta referencia al mundo exterior y aunque no sean estrictamente necesarios los lazos explícitos entre el personaje y las problemáticas de la época, los dos autores muestran que los personajes deben dar cuenta de algún problema relacionado con el mundo y con el hombre. Este es el caso tanto de Balzac, al denunciar las relaciones de explotación de los campesinos, como de Flaubert, al mostrar la opresión de la mujer en el matrimonio. Para ello crearon personajes que permanecen en la memoria de muchos lectores y son tomados como referencia para interpretar y actuar en el mundo. Por tanto, ambos son ejemplo de qué significa lo típico.

Capítulo III El realismo en *Las uvas de la ira*

En el capítulo anterior se puntualizó la forma de entender lo típico en el realismo a partir de las consideraciones de Lukács y Eco sobre la fisonomía intelectual y el lugar literario. Esto permitió ampliar el horizonte de la tipicidad mencionada por Marx y Engels, llegando

²⁶ "Así, pues, el subjetivismo extremado de la nueva literatura burguesa sólo aparentemente está en posición con la tendencia hacia lo mediano y corriente. También los intentos originados en la lucha aparentemente violenta contra el naturalismo y enderezados a plasmar al individuo "extraordinario", al individuo excéntrico e inclusive al "superhombre", permanecen encerrados en el círculo mágico estilístico que empieza con el movimiento naturalista. El individuo excéntrico, "aislado" de la realidad cotidiana, y el individuo común son polos, en la literatura y en la vida, que se complementan y se corresponden" (Lukács, 1966, p. 144).

a la conclusión de que la tipicidad es más una categoría crítica que un modelo de producción literaria, en la cual se pueden encontrar personajes de distinto desarrollo y naturaleza.

En este capítulo se hace un análisis de la obra *Las uvas de la ira* (1973), escrita por el novelista estadounidense John Steinbeck en 1939. Este análisis busca mostrar cómo los rasgos del realismo anteriormente descritos se encuentran en esta novela. El capítulo se divide en dos partes: la primera es una reconstrucción de las circunstancias históricas de la obra y una breve sinopsis del libro, donde se reconstruye el argumento de la obra. La segunda parte contiene nuestro análisis de la obra a partir de los conceptos fundamentales que se han reconstruido anteriormente, a saber, la tipicidad, la fisonomía intelectual y el lugar literario. Por supuesto, no se trata de una aplicación estricta de estos conceptos a la novela sino de mostrar las posibilidades de un análisis estético a partir de la concepción expuesta a lo largo de la tesis, vistas en una obra del siglo XX.

3.1. Contexto histórico de la obra

Las uvas de la ira es una novela periodística (ganó el premio Pulitzer en 1940, un año después de su publicación) basada en dos profundas crisis que tuvieron lugar en los Estados Unidos en la década del 30: La Gran Depresión y el *Dust Bowl* o las grandes tormentas de polvo.

En primer lugar, el gran crac financiero del 29, mejor conocido como *La Gran depresión*, consistió en la caída de la bolsa de valores de Estados Unidos, la cual tuvo repercusiones en todo el mundo y que se prolongó hasta inicios de la década del 40. Esta caída de la bolsa se debió a que en los años 20 se dio una apertura a las inversiones en la bolsa y todo el mundo decidió invertir allí por medio de préstamos y realizando inversiones incluso diez veces mayores al dinero real con el que contaban. Esto llevó a que todas las acciones subieran estrepitosamente de precio al punto que se alejaron de sus valores reales y se creó la burbuja bursátil. Cuando la burbuja estalló, muchas personas perdieron sus inversiones, se cerraron negocios y se quebraron bancos al no poder recuperar el dinero que prestaron para comprar acciones. Así, millones de personas quedaron arruinadas y los bancos incautaron todos los bienes que habían sido hipotecados. Tal fue la magnitud de esta crisis que la producción de Estados Unidos bajó estrepitosamente y varios países en los cinco continentes se vieron gravemente afectados:

Entre 1929 y 1931 la producción industrial disminuyó aproximadamente un tercio en los Estados Unidos y en una medida parecida en Alemania (...). En los Estados Unidos, la gran compañía del sector eléctrico, Westinghouse, perdió dos tercios de sus ventas entre 1929 y 1933 y sus ingresos netos descendieron el 76 por 100 en dos años (Schatz, 1983, p. 60). Se produjo una crisis en la producción de artículos de primera necesidad, tanto alimentos como materias primas, dado que sus precios, que ya no se protegían acumulando existencias como antes, iniciaron una caída libre. Los precios del té y del trigo cayeron en dos tercios y el de la seda en bruto en tres cuartos. Eso supuso el hundimiento —por mencionar tan sólo los países enumerados por la Sociedad de Naciones en 1931— de Argentina, Australia, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Cuba, Chile, Egipto, Ecuador, Finlandia, Hungría, India, las Indias Holandesas (la actual Indonesia), Malasia (británica), México, Nueva Zelanda, Países Bajos, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela, cuyo comercio exterior dependía de unos pocos productos primarios. En definitiva, ese fenómeno transformó la Depresión en un acontecimiento literalmente mundial (Hobsbawm, 2005, p. 98).

De igual manera, Hobsbawm muestra que la mayor afectación que tuvieron las personas asalariadas fue un alza nunca antes vista del desempleo en Estados Unidos y Europa:

Para quienes, por definición, no poseían control o acceso a los medios de producción (salvo que pudieran retornar a las aldeas al seno de una familia campesina), es decir, para los hombres y mujeres que trabajaban a cambio de un salario, la principal consecuencia de la Depresión fue el desempleo en una escala inimaginada y sin precedentes, y por mucho más tiempo del que nadie pudiera haber previsto. En los momentos peores de la crisis (1932-1933), los índices de paro se situaron en el 22-23 por 100 en Gran Bretaña y Bélgica, el 24 por 100 en Suecia, el 27 por 100 en los Estados Unidos, el 29 por 100 en Austria, el 31 por 100 en Noruega, el 32 por 100 en Dinamarca y en no menos del 44 por 100 en Alemania. Además, la recuperación que se inició a partir de 1933 no permitió reducir la tasa media de desempleo de los años treinta por debajo del 16-17 por 100 en Gran Bretaña y Suecia, y del 20 por 100 en el resto de Escandinavia, en Austria y en los Estados Unidos (Hobsbawm, 2005, pp. 99, 100).

Así pues, la Gran Depresión afectó la economía de muchos países, dejando en la miseria a millones de personas que invirtieron todo su dinero y que perdieron su empleo por la baja en la producción mundial. Estados Unidos, epicentro de esta catástrofe económica, sufrió graves consecuencias como la disminución de un tercio de su producción, la baja de los precios de los productos agrícolas en un 60% y una tasa de desempleo del 27%.

En segundo lugar, el *Dust Bowl*, un fenómeno ambiental que consistió en una larga temporada de sequías en los Estados Unidos que, junto a suelo erosionado, causó grandes tormentas de polvo que arruinaron miles de hectáreas de cultivos. Tal fue la magnitud del fenómeno que afectó gran parte de la extensión del país norteamericano, alrededor de 400.000 mil kilómetros cuadrados. Este fenómeno se produjo porque durante la expansión de la agricultura en los estados del centro y el sur de Estados Unidos como Nuevo México, Texas, Oklahoma y Kansas se destruyeron los ecosistemas nativos que mantenían la humedad de la tierra y la compactaban, incluso en tiempos de sequía y fuertes vientos. De manera que, al desaparecer y ser reemplazados por trigo, algodón y maíz la tierra se erosionó y se secó provocando enormes tormentas de polvo. En consecuencia, se dio el desplazamiento de más de tres millones de personas al interior del país entre los años 1930 y 1940, la mayor cifra de desplazamiento interno de los Estados Unidos en su historia (Gazit, 1998).

De esta forma, la obra se ubica en una época en la que Estados Unidos estaba devastada por la crisis económica y con un problema ambiental de magnitudes nunca antes vistas, con millones de personas en la quiebra o huyendo de las tormentas de polvo hacia los estados costeros en busca de trabajo. En ese sentido, este momento histórico se refleja en la producción de la obra, pues es una novela es un intento por mostrar la realidad que vivieron los campesinos afectados por el crac bursátil y las tormentas de arena. De allí que el autor decida basarse en los artículos periodísticos que él mismo escribió sobre el tema (compilados con el nombre de *The harvest gypsies*, publicados en octubre de 1936 para el diario *San Francisco News*) y que en la obra misma hayan capítulos que narran la situación de los campesinos de forma impersonal, sin apelar a la historia principal de los Joad, pero mostrando la situación general de los campesinos en aquel momento. Por ello, *Las uvas de la ira* es uno de los mejores documentos para entender las consecuencias que tuvo la mayor crisis del sistema capitalista y uno de los mayores desastres naturales de Estados Unidos en los más pobres del país. De igual manera, la novela evidencia las grandes contradicciones al

interior del sistema capitalista, así como su irracionalidad, pues, por un lado, la novela ilustra cómo los bancos, desesperados por recuperarse de la crisis, recurren al despojo de la tierra de los campesinos, llevándolos a trabajar en grandes cultivos. Por otro lado, la novela enseña el desastre social que causó destrucción del ecosistema por las ansias de sacar beneficio de la tierra, en lugar de satisfacer las necesidades de la toda población. En síntesis, la novela evidencia de una forma concreta la incapacidad del capitalismo por dominar sus fuerzas y las consecuencias de sus actos, tal y como lo mostraron Marx y Engels en el su *Manifiesto*:

Las relaciones burguesas de producción y de cambio, las relaciones burguesas de propiedad, toda esta sociedad burguesa moderna, que han hecho surgir como por encanto tan potentes medios de producción y de cambio, se asemeja al mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros (Marx, 1973, p. 116).

3.2. Reconstrucción general del texto

En este contexto, *Las uvas de la ira*, apela a dos recursos realistas para la construcción de la narración: por un lado, se usan recursos enunciativos de carácter periodístico que relatan de forma impersonal la situación general de los campesinos, cómo eran desplazados de sus casas, cómo son perseguidos por las autoridades y, en general, muestran de forma paralela a la historia principal los acontecimientos y las situaciones que atravesaron los campesinos afectados por la Gran Depresión y el *Dust bowl*. Por otro lado, se usa el recurso narrativo del relato realista típico que busca mostrar personajes típicos en las circunstancias características de ese momento, creando personajes ficticios que ilustran la situación descrita por el recurso periodístico. Estos recursos se conjugan en la obra haciendo que los enunciados impersonales periodísticos den contexto a la historia principal: el viaje de los Joad, una familia de agricultores que vivía cerca de la ciudad de Sallisaw, en el estado de Oklahoma, al sur de lo Estados Unidos. Ellos, junto con otras 100 mil personas²⁷, se vieron obligados a abandonar sus tierras debido a que no pudieron pagar las deudas que habían adquirido con los bancos, de modo que estos tomaron las tierras en pago. Los Joad eran los dos abuelos; Pa' y Ma', la madre y el padre; el tío John, hermano de Pa'; los seis hijos de Pa' y Ma': Tom y Noah, los hijos mayores; Al y Rose of Sharon (quien estaba embarazada), los segundos mayores, y Ruthie y Windfield, los hijos menores; también estaba Connie, el esposo de Rose of Sharon; y, por último, Casy²⁸.

Así pues, el relato inicia con la salida de Tom de la cárcel McAlester luego de ser condenado a siete años de prisión por asesinato, pero liberado tres años antes por buen comportamiento. Tom toma un aventón en un camión y llega a un cruce desde donde debe caminar para llegar a la casa de sus padres. En el camino se encuentra con el expredicador Casy con el que sigue su camino hacia su casa. Al llegar allí, los dos se dan cuenta que no hay nadie y que la casa está en ruinas. Luego de indagar acerca del destino de la familia y recorrer los restos de la casa, Tom y Casy se encuentran con Muley, un antiguo vecino de los Joad que también fue despojado de su tierra pero que decidió permanecer en los alrededores. Él explica la situación a Tom y a Casy, mostrándoles que todas las familias de los alrededores

²⁷ De acuerdo con las cifras dadas por el libro. "Dicen que somos cien mil los que han expulsado" (Steinbeck, 1973, p. 86).

²⁸ Casy es un predicador retirado que no hace parte de la familia Joad, pero es un personaje de gran importancia en la historia y se incluye aquí porque él viaja con la familia gran parte del trayecto.

fueron expulsadas de sus tierras por los bancos a fuerza de tractor, ya que debido a las malas cosechas tuvieron que adquirir una deuda con el banco y éste la hizo efectiva expropiándoles la tierra. Muley también cuenta que los representantes de los bancos amenazaron a los campesinos con enviar tropas en caso de que se resistieran al despojo y, por último, le dice a los dos que todos, incluyendo los Joad, toman la decisión de irse a buscar trabajo dejando su tierra atrás. Muley dice a Tom y Casy que pueden encontrar a la familia en la casa del tío John.

Los tres emprenden el camino a la casa del tío John y allí encuentran a la familia, la cual está preparándose para viajar a California, donde creen que encontrarán trabajo. Los Joad, al igual todas las otras familias, se enteran por medio de volantes que se necesitan recolectores de fruta en el estado de California, a unas dos mil millas de Oklahoma²⁹ y que los salarios son altos. Por esto, la familia decide irse y se prepara para el viaje vendiendo sus enseres y comprando autos usados. Sin embargo, al momento de ir a vender sus pertenencias y comprar el auto que necesitan para iniciar el viaje son estafados y reciben muy poco dinero por lo que venden y pagan un precio muy alto por el automóvil.

Una vez emprenden el viaje, el cual transcurre durante la mayor parte del relato, los Joad enfrentan diversas dificultades que les impide llegar rápidamente a California. Lo primero que notan es la gran cantidad de inmigrantes que se dirigen hacia el norte y, junto con algunos rumores y testimonios, se empiezan a cuestionar si la situación en California es tan favorable como ellos esperan. Todos los inmigrantes, entre ellos los Joad, son objeto constante de discriminación y malos tratos por parte de los vendedores de las carreteras quienes tienen actitudes hostiles hacia ellos. Esto se debe principalmente a que los campesinos desplazados no representan un cliente potencial y muchas veces se acercan a los negocios a pedir gasolina, agua o comida regalada o a cambio de enseres³⁰. Debido a la extensión del viaje, las familias tienen que pasar la noche en las orillas de las carreteras, donde son asediados por la policía u obligados a pagar para no tener incidentes con las autoridades. Por lo que los inmigrantes desarrollaron un fuerte sentido de la solidaridad con los demás viajantes.

En este proceso de perder las tierras e irse en busca de trabajo es posible encontrar algunos rasgos de *acumulación originaria* descritos por Marx en el primer tomo de *El capital* (1981), debido a que los campesinos fueron separados de su propiedad para convertirse en obreros agrícolas asalariados por medio de métodos violentos. Marx muestra que los procesos de *acumulación originaria* son lo que disocian a productor de los medios de producción, que es un proceso que es cada vez mayor.

El régimen del capital presupone *el divorcio entre los obreros y la propiedad sobre las condiciones de realización de su trabajo*. Cuando ya se mueve por sus propios pies, la producción capitalista no sólo *mantiene* este divorcio, sino que *lo reproduce y acentúa en una escala cada vez mayor*. Por tanto, el proceso que *engendra* el capitalismo sólo puede ser uno: *el proceso de disociación entre el obrero y la propiedad sobre las condiciones de su trabajo*, proceso que de una parte

²⁹ “No tenemos mucho dinero, y un tipo dijo que hay dos mil millas hasta California” (Steinbeck, 1973, p. 93).

³⁰ “Los caminos están llenos de gente que vienen aquí, sacan agua, ensucian el toilette y luego no compran nada, cuando no se roban algo además. Otros piden que les regalemos un galón de gasolina para seguir el viaje” (Steinbeck, 1973, p. 136).

convierte en capital los medios sociales de vida y de producción, mientras de otra parte convierte a los productores directos en *obreros asalariados*. (Marx, 1981, p. 608).

Esto es evidente en muchos pasajes del libro cuando se muestra que los campesinos son obligados a abandonar sus tierras por los bancos, y ante la menor muestra de resistencia, se les amenazaba con enviar a los policías y a los soldados. La única opción que se ofrecía a los campesinos era desplazarse para trabajar en algún cultivo, es decir, proletarizarse. Así, en uno de los pasajes del libro es claro este rasgo de acumulación originaria por parte de los bancos:

Los inquilinos gritaron. El abuelo mató a los indios, el padre mató a las serpientes por la tierra. Quizá nosotros podamos matar a los Bancos... Son peores que los indios y las serpientes. Quizás tengamos que luchar para conservar nuestra tierra, como lo hicieron el padre y el abuelo.

Entonces los hombres del propietario se encolerizaron. Tendrán que irse.

Cogeremos nuestras escopetas, como el abuelo cuando vinieron los indios. ¿Y entonces?

Bien..., primero el sheriff, luego las tropas. Ustedes estarán robando si tratan de quedarse; serán asesinados si matan para quedarse (...).

Pero si nos vamos, ¿adónde iremos? ¿Cómo nos iremos? No tenemos dinero.

Lo lamentamos mucho, dijo el representante del propietario. (...) Una vez lejos de aquí podrán, quizás, recoger algodón en el otoño. Tal vez podrán vivir del auxilio fiscal... ¿Por qué no se van a California? Allí hay trabajo y nunca hace frío. ¡Pero si pueden irse a cualquier parte y recoger naranjas! (Steinbeck, 1973, p. 41).

Debido a la gran cantidad de personas desplazadas y la imposibilidad de emplearlas a todas durante un tiempo estable, muchos campesinos cayeron en la mendicidad o en el pillaje. Este es un segundo rasgo importante que Marx muestra: cuando la propiedad feudal se fue desplazando y los siervos que fueron expulsados de la tierra, muchos de esos ejércitos de desocupados no pudieron emplearse rápidamente y se vieron condenados a buscar la caridad o a delinquir.

Los contingentes expulsados de su tierra al disolverse las huestes feudales y ser expropiados a empellones y por la fuerza de lo que poseían, formaban un proletariado libre y privado de los medios de existencia, que no podía ser absorbido por las manufacturas con la misma rapidez que se les arrojaba al arroyo. (...). Y así, una masa de ellos fueron convirtiéndose en mendigos, salteadores y vagabundos; algunos por inclinación, pero los más, obligados por las circunstancias (Marx, 1981, pp. 624, 625).

Este fenómeno se describe muy claramente en la novela de Steinbeck, pues las grandes masas de campesinos expulsados por la expropiación de sus tierras a manos de los bancos, los llevaron mendigar y luego a robar su comida. En consecuencia, las autoridades empezaron a aumentar sus filas y a pedir armamento con el fin de detener y reprimir la ola de campesinos vagabundos desesperados por conseguir comida y atención médica.

Entonces desde las tiendas, desde los graneros repletos de gente, salieron grupos de hombres empapados, vestidos con andrajos que chorreaban agua sucia, calzados con zapatos que eran una

pulpa fangosa. Fueron chapoteando por el agua a los pueblos, a los almacenes de los pueblos, a las oficinas de auxilio fiscal: a pedir comida; a pedir, humildes, un poco de comida; a pedir auxilio; a robar, a mentir. Y debajo de la súplica, y debajo de la humildad, comenzó a formarse una ira desesperada. (...) Entonces los sheriff tomaron juramento a manadas de comisionados, y se hicieron urgentes pedidos de rifles, de gas lacrimógeno, de municiones (Steinbeck, 1973, p. 473).

La represión contra los vagabundos es un elemento importante de los procesos de acumulación originaria señalado por Marx al hablar de las políticas de persecución que se tomaron en toda Europa, especialmente en Inglaterra y Francia, contra el vagabundaje. Están, por ejemplo, las leyes de Eduardo VI y de Jacobo I, las cuales mandan que una persona que se niegue a trabajar será declarada esclava de la persona que lo denuncie, y que las personas declaradas vagabundos podrán ser azotadas públicamente (Marx, 1981). En *Las uvas de la ira* no se llega a estos extremos, pero sí hay un contante acoso por parte de la policía, amenazando a los inmigrantes con expulsarlos y encarcelarlos por vagabundos:

Y de nuevo asomó a su rostro la sonrisa cínica-. La junta de salubridad dice que tenemos [la policía] que desalojar este campamento. Y si se llega a saber que aquí hay rojos... puede que alguien salga perjudicado. Sería buena idea que todos ustedes fuesen a Tulare. Por estos lados no hay trabajo. Esta es una advertencia amistosa. Puede que si ustedes no se marchan dentro de poco, lleguen aquí unos fulanos armados con picos y azadones. (...) Si no quieren trabajar, no hay sitio para ellos [los campesinos] en este estado. Los mandaremos a mudar muy pronto (Steinbeck, 1973, pp. 285, 286).

En sentido estricto lo que sucede en la obra no se trata de un proceso de acumulación originaria, pues para la época en la que se sitúa (década de los 30) el capitalismo está en pleno desarrollo y no en su origen. Sin embargo, hay bastantes rasgos que se comparten con este tipo de acumulación. Por ejemplo, la expropiación de las tierras de miles de campesinos (pese a que haya sido por una deuda bancaria); la acumulación de tierras y el consiguiente refuerzo del monopolio sobre las tierras; el desplazamiento de millones de antiguos propietarios para obligarlos a convertirse en proletariado agrícola, llevando a miles a la mendicidad; y la modernización del capitalismo en el campo, donde se pasa del cultivo parcelario a los cultivos extensivos cosechados por tractor:

Y, finalmente, los hombres del propietario llegaban al fondo de la cuestión. Ya no resulta el sistema del inquilino. Un hombre con un tractor puede hacer el trabajo de doce o catorce familias. Se le paga una cuota y se saca toda la cosecha (Steinbeck, 1973, p. 40).

Con el transcurrir del viaje, la familia fue cambiando en múltiples aspectos, comenzando por la composición misma de la familia, ya que poco a poco sus miembros se redujeron. En primer lugar, los dos abuelos murieron durante el viaje, tiempo después Noah y Connie abandonan a la familia, tiempo después Casy es encarcelado, Tom se marcha lejos de la familia para protegerla y, por último, Al se queda con una muchacha joven que conoce y con quien se compromete. La familia deja de ser provinciana, con arraigo a su tierra y con el plan de mantenerla por generaciones, son llevados al desarraigo, sin que sepan cuál es el lugar al que pertenecen, viéndose sometidos a toda clase de humillaciones y rechazos por los habitantes de los otros pueblos y ciudades. La tranquilidad que antes tenían es reemplazada por el afán de conseguir trabajo para sobrevivir y la esperanza de tener una nueva tierra se transforma en la lucha por sobrevivir el día a día. El gobierno de la familia se revoluciona,

llevando a Ma' a ser la cabeza de la familia. Incluso hay personajes que se transforman totalmente, viendo la necesidad de la organización y la lucha, optando por la vía revolucionaria.

Cuando la familia por fin llega a California, todo es totalmente distinto a como ellos esperaban porque, a pesar de que todo era muy hermoso, no había posibilidad para ellos, ni para las otras cien mil personas, de conseguir trabajo. Los asedios de la policía habían empezado en Arizona, pero no fue sino hasta que la familia llegó a California que los ataques contra los inmigrantes se hicieron sistemáticos. Había redadas en los campamentos en los que se alojaban, los quemaban y obligaban a la gente a irse, y quienes protestaban eran llevados a prisión o golpeados brutalmente. Uno de los episodios más importantes de esta brutalidad se da cuando la familia recién llegada a California acampa en la orilla de una carretera donde había varios campamentos juntos. Allí conocen a Floyd Knowles un padre de familia que también fue despojado de su tierra pero que se dirige nuevamente hacia el lugar de donde venía (no se dice cuál es) porque después de seis meses de buscar trabajo no consiguió lo suficiente para alimentar a su familia. En eso llega un carro con un hombre rico preguntando si están buscando trabajo, a lo cual todos responden que sí. Sin embargo, Floyd increpa a este hombre y le pregunta cuánto les van a pagar. Ante la negativa del hombre por responder, Floyd muestra a todos que se trata de un engaño y que la razón por la que no dice el salario es porque no les pagarán lo suficiente para sobrevivir. Explica que riegan la voz de que hay trabajo a muchas personas, de forma que vayan muchos más de los que necesitan y, así, puedan pagar salarios irrisorios. Ante esta actitud de Floyd, el hombre rico lo manda a arrestar, a lo cual él se resiste generando una pelea, en la cual una mujer del campamento pierde una mano por el disparo de un policía. En este enfrentamiento se ven involucrados Tom y Casy, siendo este último arrestado por su propia voluntad para proteger a la familia Joad.

Esta violencia se ejercía fundamentalmente por razones económicas. Los grandes terratenientes y las asociaciones bancarias eran los dueños de casi toda la tierra cultivable y las extensiones de sus terrenos eran exorbitantes³¹, así que para cosechar sus cultivos necesitaban muchos trabajadores. Sin embargo, estos propietarios regaban la voz de que había trabajo a miles de personas, de manera que llegaban muchas más personas de las que se necesitaban para realizar la cosecha. Esto permitía rebajar muchísimo los salarios, ya que, ante la alta demanda de trabajo, era posible encontrar personas que trabajaran incluso por un trozo de comida y, a su vez, la cosecha se hacía mucho más rápido porque había muchos brazos intentando recoger lo que más se pudiera. La violencia, entonces, era un mecanismo de disgregación para evitar que los trabajadores se organizaran e hicieran huelgas masivas.

Esta *baja de los salarios* de los campesinos desplazados se debe a que, al perder los medios de producción que poseían, es decir, la tierra, los campesinos se ven obligados a vender su fuerza de trabajo. Marx muestra que esta fuerza de trabajo funciona como mercancía, es una mercancía más y el precio que se paga por ella, el salario, está sujeto a las leyes que determinan el precio de las mercancías. Marx muestra en *Trabajo asalariado y capital* (1985) que la fuerza de trabajo es *comprada* por el capitalista gracias a la fortuna que posee, así

³¹ En varias ocasiones se mencionan algunos bancos tenían terrenos de cincuenta mil acres e incluso se mencionó un sujeto que tenía un millón de acres. Teniendo en cuenta que 3 acres son 1.2 hectáreas, la acumulación de la tierra era gigantesca.

como compra las maquinarias, las materias primas, etc. De manera que, al comprar la fuerza de trabajo “El salario es (...) el precio de una determinada mercancía, la fuerza de trabajo”. Y como mercancía que es “(...) el salario se halla determinado por las mismas leyes que determinan el precio de cualquier otra mercancía” (Marx, 1985, p. 11).

Estas leyes son las de la oferta y la demanda, a saber, cuando una mercancía se oferta mucho y se demanda poco, los precios de dicha mercancía bajan y cuando esa mercancía se oferta poco y se demanda mucho los precios suben. Marx lo expresa de la siguiente manera:

Si el precio de una mercancía sube considerablemente, porque la oferta baje o porque crezca desproporcionadamente la demanda, con ello necesariamente bajará en proporción el precio de cualquier otra mercancía, pues el precio de una mercancía no hace más que expresar en dinero la proporción en que otras mercancías se entregan a cambio de ella (Marx, 1985, p. 13).

Luego de este episodio, los Joad logran instalarse en un campamento del gobierno en el que no hay policías y las condiciones de vida son bastante favorables y son los mismos habitantes los que mantienen el orden. Debido a esta autodeterminación, la policía siempre busca la manera de infiltrarse en el campamento y causar desórdenes, de manera que estén autorizados a intervenir y cerrar el campamento. Sin embargo, luego de un mes de estadía en el campamento del gobierno, la familia se ve obligada a marcharse porque no lograron conseguir trabajo. Luego de ponerse nuevamente en los caminos, la familia consigue trabajo en el rancho Hooper, pero cuando llegan al lugar indicado tuvieron que ser escoltados por motocicletas de la policía para poder entrar. Ese mismo día la familia, incluyendo a los niños, trabajaron rodeados de hombres armados con rifles y vigilados recelosamente. Tom siente mucha curiosidad por saber qué había pasado afuera y se aventura a averiguarlo. Así pues, sale del rancho y se encuentra con Casy en un campamento clandestino. El predicador le cuenta que la razón de la revuelta fue que, de repente bajaron los salarios a la mitad,³² y la paga no era suficiente siquiera para comer y le advierte que lo mismo le iba a pasar a ellos. En ese momento, los policías descubren el campamento y Tom junto a Casy intentan huir de ellos, pero terminan siendo capturados. En medio del interrogatorio y el forcejeo un policía mata a Casy y Tom, al ser testigo de esto, mata a su vez al asesino del predicador y logra escapar, pero no sin recibir una golpiza.

Una circunstancia muy similar sucedió en Colombia en el año de 1928 cuando se presentaron fuertes protestas en el municipio de Ciénaga en el departamento de Magdalena a cargo de los trabajadores de la comercializadora de frutas *United Fruit Company*. En las protestas se exigían mejores condiciones laborales, entre ellas el aumento del 50% del salario. Al igual que en *Las uvas de la ira*, la *United Fruit Company* ofreció salarios altos para estimular la llegada de muchos trabajadores, logrando que llegaran muchas personas de diferentes partes de la costa atlántica. Una vez tuvieron los obreros suficientes, la compañía frutera decidió pagar por trabajo cumplido, es decir, los obreros recibían su salario de acuerdo a cuánto banano cortaron o transportaron. Si bien no hubo baja de salarios, la inestabilidad del trabajo, el cual no era diario, hacía que éste fuera insuficiente, de manera que los obreros

³² Al principio pagaban cinco centavos por cajón de duraznos recogido y luego pasaron a pagar 2 y medio centavos por cajón.

pedían avances de salario a las compañías o, al igual que en la novela de Steinbeck³³, se les pagaba con bonos redimibles en tiendas y almacenes.

Aunque la compañía puede haber pagado un buen jornal, la mayoría no encontraba trabajo para todos los días. Además, aunque se suponía que la compañía debía pagarle a sus obreros quincenalmente, a veces había demoras. Los obreros tendían a estar cortos de dinero y a solicitar avances que la compañía distribuía por medio de vales redimibles en almacenes de la compañía (LeGrand, 1989, p. 188).

Sin embargo, la protesta fue aplastada militarmente por el ejército colombiano en cabeza del general Carlos Cortés, quien ordenó abrir fuego a los obreros en huelga dejando un saldo desconocido de muertos. Las cifras oscilan entre los 47 y los 1.500:

El general Cortés Vargas dijo que el número total de muertos fue de 47; el embajador francés reportó 100; el embajador de los Estados Unidos Admitió que la cuenta total podría llegar hasta 1.000; Alberto Castrillón [uno de los líderes sindicales de la protesta] estimó 1.500. Nada cierto se sabe debido a la censura impuesta por los militares. El ejército encarceló a cientos de personas más (LeGrand, 1989, p. 216)³⁴.

Cuando se hace de día la familia se da cuenta del estado de Tom y le preguntan por lo sucedido, de manera que él cuenta la inminente baja de salarios, el asesinato de Casy y la necesidad de irse, pues sabe que estarán buscando a un hombre herido. La familia decide trabajar ese día y, al acabar la jornada, abandonan el rancho para proteger a Tom de las autoridades. Una vez afuera del campamento, Ma' decide la dirección que deben tomar, ya que no sabían hacia dónde debían dirigirse. Para suerte de los Joad, en el camino ven letreros en los que se solicitan recolectores de algodón. La familia decide irse, pero acuerdan que Tom debe esconderse porque sería fácil reconocer que él asesino al policía por las heridas que tiene en su cara. Por ello, Tom se esconde y, hasta que se curen sus heridas, Ma' le llevará comida a su escondite.

En este punto de la historia, los Joad consiguen cierto bienestar y sus condiciones de vida mejoraron bastante en comparación a cuando recién llegaron a California. Sin embargo, la cosecha de algodón en la que están trabajando está a punto de terminar y las lluvias se

³³ Bien, ¿podemos tener crédito ahora? Ma' tiene que ir a comprar algo para hacer de comer.

Claro. Ahora le daré un vale por un dólar. Escribió algo en una hoja de papel y se la pasó a Tom. Él se lo llevó a su madre. "Aquí tiene, un dólar en mercancía de la tienda" (Steinbeck, 1969, p. 403).

³⁴ Es importante mencionar que esta masacre también es narrada por García Márquez en su libro *Cien años de soledad* (2007) usando el realismo mágico, mientras que Steinbeck usa el realismo para describir lo sucedido en el Dust Bowl:

"José Arcadio Segundo, sudando hielo, se bajó al niño de los hombros y se lo entregó a la mujer. «Estos cabrones son capaces de disparar», murmuró ella. José Arcadio Segundo no tuvo tiempo de hablar, porque al instante reconoció la voz ronca del coronel Gavilán haciéndoles eco con un grito a las palabras de la mujer. Embriagado por la tensión, por la maravillosa profundidad del silencio y, además, convencido de que nada haría mover a aquella muchedumbre pasmada por la fascinación de la muerte, José Arcadio Segundo se empinó por encima de las cabezas que tenía enfrente, y por primera vez en su vida levantó la voz.

-¡Cabrones! -gritó-. Les regalamos el minuto que falta.

Al final de su grito ocurrió algo que no le produjo espanto, sino una especie de alucinación. El capitán dio la orden de fuego y catorce nidos de ametralladoras le respondieron en el acto". (García Márquez, 2007, p. 346).

aproximan, así que la familia empieza a pensar en qué posibilidades tienen para conseguir trabajo.

Finalmente, ocurre un incidente con la hija menor de Ma', Ruthie, quien tiene una pelea con otra niña del campamento y delata que Tom está escondido y que asesinó a dos hombres. Su hermano Windfiel cuenta todo a Ma' y ésta decide que debe advertir a Tom sobre el peligro inminente que corre de ser descubierto. Ante esto, la madre toma la determinación de que Tom debe irse lejos y volver cuando las cosas estén más favorables para él. En su camino de vuelta al campamento, la madre se topa con un pequeño agricultor que le ofrece trabajo para cosechar veinte acres de algodón. Así, la familia se muda al otro día y va al lugar que le indicó el pequeño propietario. Sin embargo, ya había mucha gente allí y la cosecha se acaba antes del mediodía. Después de eso la familia queda sin trabajo nuevamente y llegan las fuertes lluvias que inundan todo y causando que Rose of Sharon pierda su bebé. De este modo, la historia concluye con la familia huyendo y buscando refugio en un granero.

3.3. Las contradicciones del capitalismo y la lucha de clases en *Las uvas de la ira*

Las uvas de la ira tiene como base fundamental de su relato los acontecimientos que tuvieron lugar después de la caída de la bolsa en 1929 desde el punto de vista de los afectados, es decir, de las personas que fueron desalojadas por los bancos durante el *Dust Bowl*. Esto se logra por medio de la representación del drama que pasa una familia, los Joad, ante esta situación, como una muestra de lo que millones de personas vivieron durante este momento. De allí que la base real de la novela no se restrinja a que está apoyada en hechos reales, sino que el punto de vista desde el que se aborda permite una perspectiva más allá de los hechos mismos en los que están involucrados los sentimientos, la ruptura de las tradiciones familiares, la miseria de miles de familias por el funcionamiento del sistema capitalista y la localización de un conflicto explícito entre clases sociales³⁵. Estos dos últimos elementos son, quizás, los más realista que tiene la obra, pues sitúa de manera directa que la causa de la miseria de los campesinos desplazados son los grandes propietarios y que sus intereses están por encima de los de millones de personas que no tienen nada.

3.3.1. Contradicciones del capitalismo

La novela sitúa rápidamente el problema de los desalojos como algo masivo que involucra a un sector particular de la sociedad (los campesinos) y que no se trata de una cuestión particular de una y otra familia. Esta ubicación es posible debido a un profundo arraigo de los personajes a su tierra y, con ello, a un profundo conocimiento de las maneras de proceder de sus semejantes. Esto sucede cuando Tom y Casy, después de haberse encontrado, van rumbo a la granja de la familia Joad, pero al llegar allí se hallan con un lugar totalmente deshabitado y destruido. Los dos presienten que algo grave está pasando y comienzan a

³⁵ De acuerdo con Lenin, podemos entender las clases sociales de la siguiente manera: "Las clases son grandes grupos de hombres que se diferencian entre sí por el lugar que ocupan en un sistema de producción social históricamente determinado, por las relaciones en que se encuentran con respecto a los medios de producción (relaciones que las leyes refrendan y formulan en su mayor parte), por el papel que desempeñan en la organización social del trabajo, y, consiguientemente, por el modo y la proporción en que perciben la parte de riqueza social de que disponen. Las clases son grupos humanos, uno de los cuales puede apropiarse el trabajo de otro por ocupar puestos diferentes en un régimen determinado de economía social (Lenin, 1966, III, p. 232)".

indagar sobre la escena que tienen ante sus ojos. Tom hace una inspección exhaustiva de las ruinas de la casa y se da cuenta que hay detalles extraños como que los restos no han sido saqueados, las ventanas no están rotas y un gato que ronda en los alrededores. Estos tres detalles son muy importantes para Tom, ya que así logra deducir que no se trata de un problema que involucra únicamente a los Joad, sino que tiene una magnitud mucho mayor:

-Algo ha sucedido, -dijo-. No puedo adivinar qué será. Tengo una corazonada de que algo anda muy mal. Esta misma casa, toda derrumbada, y ellos se han marchado.

(...)

-Ya sé lo que pasa –gritó- este gato me ha hecho sospechar qué es lo que anda mal.

-A mí me parece que son muchas cosas las que andan mal –dijo Casy-.

-No, no es sólo esta casa. ¿Por qué no se fue ese gato con algún vecino..., con los Rance, por ejemplo? ¿Por qué no ha venido nadie a sacar la madera de esta casa? No ha vivido un alma durante tres o cuatro meses y nadie se ha robado una tabla. Buenos tablones en el granero..., buenas tablas en la casa, marcos de ventanas..., y nadie se los ha llevado. Eso es lo que me preocupa, y no podía comprenderlo (Steinbeck, 1973, p. 50).

Precisamente ese conocimiento de su gente permite a Tom llegar a la conclusión de que su casa no es la única que está deshabitada, pues en el caso contrario ya habrían saqueado la casa y no habría un gato rondando en esas ruinas, sino que se habrían refugiado en alguna casa vecina. Este análisis de la situación ejecutado por Tom no sólo lleva a pensar en un desalojo multitudinario, sino que es la primera muestra de un elemento que será constante en toda la obra: el arraigo de un hombre a su tierra. Debido a que Tom nació en esa granja y ha estado en ella toda su vida, conoce perfectamente a las personas de los alrededores. No obstante, hasta el momento Tom y Casy sólo tienen elementos para saber que hace algún tiempo nadie vive en el vecindario, mas no saben cuáles son las causas posibles de la destrucción y el abandono de la casa. Esto cambia de inmediato cuando aparece Muley Graves en el momento en el que Tom y Casy rondaban los despojos de la casa. La aparición de Muley es muy importante en la historia porque es él quien muestra la magnitud de lo que estaba pasando y muestra de forma contundente hasta dónde puede llegar el arraigo de un hombre a su tierra.

Una vez Muley comienza a dar la explicación de lo que pasó con la familia de Tom, con los vecinos y con él mismo, se marca claramente que hay un conflicto de intereses por parte de una clase (los campesinos) y otra (los banqueros). Muley explica que a los Joad los sacaron con un tractor por orden del Banco para poder cultivar ellos mismos, sin necesidad de inquilinos. Muley mismo fue víctima de este desalojo y al contar cómo fue el proceso de desalojo, particularmente la visita de los funcionarios del Banco, dice la razón fundamental por la que el Banco está desalojando:

Pues bien, los dueños de la tierra [el Banco] dicen: “No podemos seguir teniendo inquilinos. La parte que saca un inquilino es el margen de utilidad que no podemos distraer”. Y luego dicen: “Aun haciendo de nuestras tierras una sola, apenas sacaremos utilidad”. De modo que sacaron a todos los inquilinos a fuerza de tractor. (Steinbeck, 1973, p. 54).

Luego Muley agrega:

Y bien..., el hombre que vino por aquí hablaba muy bien. “Tiene que irse, no es culpa mía”. “Entonces, dije yo, ¿de quién es la culpa? Quiero saber de quién es para ir a matarlo”. “De la Shawnee Land and Cattle Company. Yo sólo cumplo órdenes”. “¿Quién es la Shawnee Land and Cattle Company?”. “No es nadie, es una Compañía”. Es para volverse loco. No hay nadie a quien hacer responsable. (Steinbeck, 1973, p. 55).

En esta idea se muestra el carácter involuntario de las relaciones sociales en el capitalismo que señaló Marx, según el cual los hombres no se pueden relacionar directamente entre sí porque están mediados por la propiedad privada y, más concretamente, por el trabajo. La impersonalidad del banco que menciona Muley aquí da cuenta, precisamente, de que las relaciones entre los hombres están mediadas por lo que Marx llamó *valores de cambio*, y, más concretamente, el dinero. Es por medio de éste que los hombres pueden entablar relaciones, siempre de una forma mediata, tal y como lo expresa Muley.

La dependencia mutua y generalizada de los individuos recíprocamente indiferentes constituye su nexos social. Este nexos social se expresa en el valor de cambio, y sólo en éste la actividad propia o el producto se transforman para cada individuo en una actividad o en un producto para él mismo. (...). Por otra parte el poder que cada individuo ejerce sobre la actividad de los otros o sobre las riquezas sociales, lo posee en cuanto es propietario de valores de cambio, de dinero. Su poder social, así como su nexos con la sociedad, lo lleva consigo en el bolsillo (Marx, 2007, p. 84).

Aquí se marca, entonces, que no se trata de un conflicto entre individualidades, sino que hay un grupo muy grande de personas que fue despojada de su tierra por una “entidad” que necesita utilidades y que no las puede conseguir con inquilinos. En ese sentido, se marca por primera vez que todo el problema de inmigración a causa del *Dust bowl* y el crac del 29 está relacionado con la manutención de los intereses de particulares, en este caso el Banco que es poseedor de la tierra. De igual modo, la novela muestra que es debido a una condición especial del banco que se deben recuperar todas las tierras que están hipotecadas: “el monstruo está enfermo. Algo le ha sucedido al monstruo” (Steinbeck, 1973, p. 40). Esta enfermedad del “monstruo”, es decir, del banco es una alusión a la crisis en la que entró el sistema bancario de los Estados Unidos a raíz del crac del 29 y por esa razón el banco debe recuperar las tierras hipotecadas. Esto permite empezar a perfilar que el conflicto social que sucede en esta historia es un conflicto entre clases, ya que, por un lado, se encuentran los intereses de los campesinos con respecto a su tierra, y, por otro lado, están las utilidades que el Banco reclama y que lleva a desalojar a tantas personas.

Muley es un personaje que, a pesar de aparecer brevemente en la novela, tiene un papel muy importante porque introduce dos ideas fundamentales para la narración que se verán reforzadas con el transcurrir de la misma. En primer lugar, que el desalojo de toda la gente no es llevado a cabo por un sujeto, sino por un organismo impersonal que necesita utilidades y dividendos. En segundo lugar, porque muestra lo importante que es la tierra para el hombre que la trabaja y cómo se puede llegar a la locura cuando se la pierde. Esto debido a que una vez Muley explica a Tom y Casy lo sucedido habla de qué le pasó a él y por qué sigue allí.

Y luego quise ir a la ciudad a matar unos cuantos. Por lo que nos arrebataron cuando vinieron con sus tractores a expulsarnos de la tierra. Por lo que nos quitaron para asegurarse su margen de utilidad. Se llevaron a mi padre, que murió tendido en el suelo; a Joe lanzando su primer respiro,

a mí cuando me revolqué aquella noche detrás de un arbusto. ¿Y qué sacaron? Dios sabe que la tierra no es buena. Hace años que nadie ha podido lograr una buena cosecha. Pero los hijos de perra, desde sus escritorios, nos partieron en dos buscando una utilidad. Esa es la verdad: nos cortaron en dos. El sitio donde viven los hombres es el hombre mismo. Allí afuera, en un carro cargado, no están enteros, ya no están vivos. Esos hijos de perra los mataron (Steinbeck, 1973, p. 60).

Muley es el primer en expresar esta relación del hombre con su tierra, tal y como lo hará el abuelo antes de partir. Con ello, el autor de la novela no sólo ve que hay un conflicto material entre dos clases, sino que el hombre mismo es separado de una parte de sí o, como dice Muley, “cortado en dos”. Esto expresa la *enajenación* a la que fueron sometidos los campesinos desplazados por los bancos, los cuales no sólo tomaban sus productos, sino que tomaban una parte de ellos al tomar su tierra. Esto es descrito profundamente por Marx en los *Manuscritos* (1969), al mostrar que las relaciones capitalistas quitan al hombre una parte de sí cuando el capitalista se apropia de los productos que el trabajador crea:

El trabajador pone su vida en el objeto, pero a partir de entonces ya no le pertenece a él, sino al objeto. Cuanto mayor es la actividad, tanto más carece de objetos el trabajador. Lo que es el producto de su trabajo, no lo es él. Cuanto mayor es, pues, este producto, tanto más insignificante es el trabajador. La enajenación del trabajador en su producto significa no solamente que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia exterior, sino que existe fuera de él, independiente, extraño, que se convierte en un poder independiente frente a él; que la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil (Marx, 1969, p. 106).

Sin embargo, esto no queda sólo en el nivel del producto, sino que la actividad misma de trabajar, la cual Marx define como la actividad vital del hombre, hace que éste se pierda de sí mismo, que pierda su *ser* genérico, y aquello que lo define como hombre se convierta en el medio para sostener su existencia física.

Como quiera que el trabajo enajenado (1) convierte a la naturaleza en algo ajeno al hombre, (2) lo hace ajeno de sí mismo, de su propia función activa, de su actividad vital, también hace del género algo ajeno al hombre; hace que para él la vida genérica se convierta en medio de la vida individual (Marx, 1969, p. 111).

Este ser genérico no se refiere a la actividad individual del hombre, sino aquello que lo define como especie y que le permite desarrollar su fase genérica, como especie, con otros hombres. Muley muestra de forma clara que fue enajenado de su ser genérico no sólo por haberle quitado un objeto producto de su trabajo (su granja), sino que le quitaron el lugar donde había construido su vida y sus relaciones, su ser genérico. Esto lleva a Muley a vagar indefinidamente por la tierra que antes fue suyo y que le fue enajenado.

Muley también menciona un elemento fundamental que alude directamente a las relaciones sociales de producción capitalista: la manutención del margen de utilidad de los bancos a costa de la miseria de miles de familias pobres. Aquí puede hacerse un paralelo con la explotación capitalista que describe Marx desde muy temprano en sus *Manuscritos* mostrando que la producción del trabajador lo empobrece cada vez más debido a que todo lo que produce le es arrebatado por el capitalista que compra su fuerza de trabajo.

El obrero es más pobre cuanto más riqueza produce, cuanto más crece su producción en potencia y en volumen. El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la valorización del mundo de las cosas (Marx, 1969, p. 105).

En el caso de los campesinos despojados de su tierra se ve la misma relación de aumento de la miseria en proporción al aumento de la riqueza de los grandes propietarios, aumento potenciado por la necesidad de incrementar las ganancias de los bancos para poder recuperarse de la gran depresión. En ese sentido, Muley expone un elemento intrínseco del capitalismo: la necesidad de la ganancia.

Una vez la familia se reúne e inicia su viaje hacia California, se presentan diversas manifestaciones de odio y desprecio hacia los viajantes debido, fundamentalmente, a que son pobres y su capacidad adquisitiva es básicamente nula. Tal es la profundidad de este conflicto que se hacen referencias a dos clases distintas de personas cuyos intereses son irreconciliables.

-Y bien..., California es un estado grande.

-No es tan grande. Ni todos los Estados Unidos es tan grande. No es tan grande. No hay bastante espacio para usted y para mí, para los de su clase³⁶ y para los de la mía, para los ricos y para los pobres en un mismo país, para los ladrones y los hombres honrados, para los hambrientos y los panzudos. ¿Por qué no regresa donde estaba?

-Este es un país libre. Un hombre puede ir donde quiera.

-Eso es lo que usted cree. (...) Oiga si no puede adquirir una propiedad no lo queremos aquí.

-Es un país libre.

-Bien, entonces trate de encontrar alguna libertad. Todo hombre goza de libertad en tanto pueda comprarla. (Steinbeck, 1973, p. 131).

Este fragmento permite ver que hay un odio de clase por parte de los propietarios de negocios y demás establecimientos hacia los campesinos desplazados, ya que ellos no representan un cliente potencial, no es una persona a la que le puedan sacar provecho debido a su miseria. En ese sentido, el conflicto se ubica desde el plano económico, pues, cómo el mismo hombre dice más adelante: “si no puede adquirir una propiedad, no lo queremos aquí”. Esto muestra que el factor fundamental por el que un hombre es bienvenido o rechazado es el dinero o las propiedades que tiene, lo cual enseña una de las grandes contradicciones del

³⁶ Es importante precisar que en el texto original no se usa el término *clase* en el sentido marxista, cuyo equivalente en inglés sería *class*, sino que se usa la palabra *kind*, la cual se refiere más a algo de naturaleza distinta. En ese sentido, es más preciso traducir *kind* como *tipo* y no como *clase*.

“Well, California's a big State.

It ain't that big. The whole United States ain't that big. It ain't that big. It ain't big enough. There ain't room enough for you an' me, for your kind an' my kind, for rich and poor together all in one country, for thieves and honest men. For hunger and fat (Steinbeck, 1940, p. 163)”.

capitalismo y es que no importa las cualidades que tenga una persona siempre y cuando tenga dinero, pues el dinero brinda todas las cualidades que a una persona le pueden faltar.

Lo que mediante el dinero es para mí, lo que puedo pagar, es decir, lo que el dinero puede comprar, eso soy yo, el poseedor del dinero mismo. Mi fuerza es tan grande como lo sea la fuerza del dinero. Las cualidades del dinero son mis —de su poseedor— cualidades y fuerzas esenciales. Lo que soy y lo que puedo no están determinados en modo alguno por mi individualidad. Soy feo, pero puedo comprarme la mujer más bella. Luego no soy feo, pues el efecto de la fealdad, su fuerza ahuyentadora, es aniquilada por el dinero. Según mi individualidad soy tullido, pero el dinero me procura veinticuatro pies, luego no soy tullido; soy un hombre malo, sin honor, sin conciencia y sin ingenio, pero se honra al dinero, luego también a su poseedor. El dinero es el bien supremo, luego es bueno su poseedor; el dinero me evita, además, la molestia de ser deshonesto, luego se presume que soy honesto; soy estúpido, pero el dinero es el verdadero espíritu de todas las cosas, ¿cómo podría carecer de ingenio su poseedor? Él puede, por lo demás, comprarse gentes ingeniosas, ¿y no es quien tiene poder sobre las personas inteligentes más talentoso que el talentoso? ¿Es que no poseo yo, que mediante el dinero puedo todo lo que el corazón humano ansia, todos los poderes humanos? ¿Acaso no transforma mi dinero todas mis carencias en su contrario? (Marx, 1969, pp. 176, 177).

En ese sentido, la novela evidencia las grandes contradicciones del sistema capitalista, como considerar a una persona valiosa sólo por los recursos que tiene o su capacidad adquisitiva y cómo las personas son arrojadas a la miseria por mantener las ganancias de los grandes propietarios.

Esta última idea se refuerza en una situación en el viaje de los Joad en el que se muestra que la acumulación no es un problema que sólo toca a los campesinos, sino que los pequeños propietarios en general están amenazados por los monopolios. La situación se da cuando la familia Joad se debe detener en una estación de servicio para abastecerse de gasolina y el dueño del establecimiento tiene una actitud hostil hacia ellos hasta que le dicen que sí van a comprar gasolina y no a pedirla regalada. El dueño le explica a Tom que su negocio está cayendo porque nadie compra gasolina en su estación debido a que los inmigrantes no tienen dinero y quienes sí tienen van a estaciones lujosas. A lo que Tom responde que él también estará pronto en los caminos al igual que los campesinos.

No quise ofenderlo, mister. Es el calor. Usted no tiene la culpa. Dentro de poco también usted andará por los caminos. Y no serán los tractores los que le pondrán allí. Serán esas hermosas estaciones pintadas de amarillo que la Compañía puso en el pueblo. (Steinbeck, 1973, p. 139)

Este elemento, a pesar de ser sólo un detalle en la historia, es muy importante para evidenciar que la novela marca una contradicción muy importante entre los pequeños propietarios, ya sean de tierra o de gasolineras, y las grandes compañías que lo acaparan todo. En ese sentido, si bien sólo se menciona, la novela permite entender que de hecho el conflicto no es únicamente entre campesinos y terratenientes, sino entre los trabajadores y los grandes propietarios. Por otro lado, el texto evidencia que una de las causas más importantes, si no la más importante, de la miseria que sufren los campesinos y los pequeños propietarios es el monopolio capitalista. Es importante marcar que el monopolio no es un elemento aislado del capitalismo actual, sino que hace parte de su naturaleza tal y como lo muestra Lenin en *Imperialismo, fase superior del capitalismo* (1970):

Los hechos demuestran que las diferencias entre los diversos países capitalistas, por ejemplo, en lo que se refiere al proteccionismo o al librecambio, traen aparejadas únicamente diferencias no esenciales en cuanto a la forma de los monopolios o al momento de su aparición, pero que la aparición del monopolio, debida a la concentración de la producción, es una ley general y fundamental de la presente fase de desarrollo del capitalismo (Lenin, I, 1970, p. 705).

En la obra se da un énfasis especial a este trasfondo económico, en la medida en que se muestra que priorizar los intereses de los grandes propietarios genera graves las consecuencias para los que no tienen nada y para los pequeños propietarios. Así pues, en repetidas ocasiones se hace referencia a la manipulación de los precios por los grandes productores para eliminar la competencia y hacer que sólo ellos tengan el control del mercado. También se habla de la regulación de precios por medio de la destrucción de los cultivos sin que los inmigrantes que morían de hambre pudieran acceder a ello.

El trabajo en las raíces y en las viñas, en los árboles, ha de ser destruido para mantener el precio, y esto es lo más amargo, lo más doloroso de todo. Carretadas de naranjas arrojadas a los basurales. La gente recorrió millas para recoger esa fruta, pero no pudo ser. ¿Cómo podían comprar naranjas a veinte centavos la docena si podían ir a los basurales a recogerlas? Y los hombres descubren que la fruta ha sido rociada con querosén. Un millón de seres hambrientos, que necesitan la fruta..., y las montañas de oro regadas con querosén (Steinbeck, 1973, pp. 376, 377).

Esta es una práctica de destruir alimentos para regular su precio sigue dándose hoy día como muestra de que los intereses económicos prevalecen frente a las necesidades de las personas. Este fue el caso de la *crisis del pepino* en España en el año 2012, donde, debido a la fuerte crisis financiera que llevó a la recesión, se destruyeron cinco millones de toneladas de pepinos con el fin de incentivar el consumo y aumentar los precios, tal y como lo mostró el periódico *Diario de Ibiza* “Con los precios por los suelos, la única solución que encontraron en la cooperativa fue destruir en mayo cinco toneladas de pepinos de una producción que entonces era ocho veces superior” (<http://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2012/02/06/facturacion-agroeivissa-baja-6-crisis-pepino-tiempo/535585.html>). De manera que esta práctica sigue vigente aun después de tanto tiempo debido a que siguen primando los intereses de los grandes propietarios.

De aquí que *Las uvas de la ira* pueda verse como un documento que permite acercarse a los problemas económicos y sociales, y a las contradicciones del sistema capitalista que se dieron en aquel momento, de manera que su valor no está sólo en el terreno de lo literario y artístico, sino que también contiene un alto valor histórico. Así, gracias a que la novela es capaz de exponer los problemas de su época, es posible tomarla como insumo para la comprensión de problemáticas actuales del capitalismo, tal y como se acaba de ver con el caso de la destrucción de alimentos.

3.3.2. Lucha de clases

La idea de lucha de clases aparece en la novela desde el momento en el que se ubica que la problemática de los desalojos no afecta a una persona en particular y que los responsables no son sujetos específicos, sino que, debido a los intereses de un grupo de personas, se toman acciones, en este caso los desplazamientos, en contra de otras y, con ello, se gesta un enfrentamiento abierto entre ambos. Esta idea es clave, tal y como lo muestra Marx en su

texto *La ideología alemana* (1959): “Los diferentes individuos sólo forman una clase en cuanto se ven obligados a sostener una lucha común contra otra clase, pues por lo demás ellos mismos se enfrentan unos con otros, hostilmente, en el plano de la competencia” (Marx, 1959, p, 58).

Una vez la familia llega a California, las contradicciones y los intereses de clase se evidencian de una manera mucho más clara, pues allí es donde están aglomerados todos los campesinos desplazados que buscan trabajo. Esta situación crea las condiciones perfectas para que aflore un conflicto abierto entre clases. Como ya se mencionó, lo primero que los Joad encuentran al llegar a California es que hay miles de personas buscando trabajo e incluso que hay quienes tras meses sin poder trabajar y junto con las constantes instigaciones de la policía deciden regresar al sur³⁷. En ese contexto tiene lugar una situación clave que evidencia el conflicto entre clases. Los Joad llegan a un campamento en California y conocen a un hombre llamado Floyd Knowles, un habitante de tal campamento. De repente llega un vehículo y el hombre que lo conduce baja preguntando si están buscando trabajo. Floyd es el primero en responder diciendo que sí están buscando trabajo, pero quiere saber cuánto paga, a lo que el hombre responde que no está seguro. A continuación, Floyd lo denuncia diciendo que los quieren estafar, pues no dice cuánto va a pagar exactamente y llama a muchos más trabajadores de los que necesita para poder pagar menos.

-Ya son dos veces que he caído en la misma trampa. Quizá necesite a mil trabajadores. Pero hará ir a cinco mil y sólo pagará quince centavos por hora. Y ustedes, pobres infelices, tendrán que aceptar porque estarán muertos de hambre. Si quiere emplear hombres, que dé una orden firmada, diciendo cuánto va a pagar. (Steinbeck, 1973, p. 284)

Como ya se mencionó, la fuerza del trabajo es una mercancía cualquiera que se rige por las leyes de la oferta y la demanda, lo que determina su precio, es decir, el salario de los trabajadores. Los capitalistas son muy conscientes de esto y Floyd lo demuestra, al llamar a muchos más trabajadores de los que necesitan pueden bajar los salarios enormemente y aumentar sus ganancias, como más tarde ocurre con la reducción de los salarios de los Joad. Marx muestra en *Salario, precio y ganancia* (1976) que precisamente existe una relación inversa entre el salario del trabajador y la ganancia del capitalista, en la que a mayor salario, menor ganancia y viceversa.

Como el capitalista y el obrero sólo pueden repartirse este valor, que es limitado, es decir, el valor medido por el trabajo total del obrero, cuanto más perciba el uno menos obtendrá el otro, y viceversa. Partiendo de una cantidad dada, una de sus partes aumentará siempre en la misma proporción en que la otra disminuye. Si los salarios cambian, cambiarán, en sentido opuesto, las ganancias. Si los salarios bajan, subirán las ganancias; y si aquéllos suben, bajarán éstas. Si el obrero, arrancando de nuestro supuesto anterior, cobra tres chelines, equivalentes a la mitad del

³⁷ “-¿Van hacia el oeste? –Preguntó cortésmente, el padre.

No –contestó el hombre-. Venimos de allí. Ahora regresamos a casa. No pudimos encontrar allí un modo de ganarnos la vida.

-¿Y de dónde son ustedes?- Preguntó Tom.

-De Panhandle, cerca de Pampa.

-¿Y tienen allí facilidades para ganarse la vida? –Preguntó el padre.

-No-o-o. Pero al menos podremos morirnos de hambre con gente que hemos conocido siempre. No tendremos que morir de hambre entre un puñado de tipos que nos odia” (Steinbeck, 1973, p. 222).

valor creado por él, o si la totalidad de su jornada de trabajo consiste en la mitad de trabajo pagado y la otra mitad de trabajo no retribuido, la cuota de ganancia será del 100 por 100, ya que el capitalista obtendrá también tres chelines. Si el obrero sólo cobra dos chelines, o sólo trabaja para sí la tercera parte de la jornada total, el capitalista obtendrá cuatro chelines, y la cuota de ganancia será del 200 por 100 (Marx, 1976, p. 64).

Esto evidencia aún más las contradicciones de intereses que hay en el trasfondo de la obra, puesto que esta baja de salarios está motivada por el deseo de los grandes propietarios por aumentar sus ganancias y obtener beneficios a costa del detrimento de los campesinos que, además de haber perdido su tierra, trabajarán por un salario que ni siquiera les servirá para alimentar a sus familias. Con esto, Steinbeck le da una base muy sólida a su relato, mostrando que las raíces de todo este gran problema que tuvo lugar en los Estados Unidos se dio porque los intereses económicos de los grandes propietarios eran mucho más importantes que las necesidades básicas de los millones de personas que habían sido despojadas de su tierra y su alimento.

La expresión máxima de esta lucha de clases aparece después de que los Joad deban abandonar el campamento del gobierno por falta de trabajo. Mientras la familia va por el camino, se acerca un vehículo y les ofrece trabajo. Cuando ellos llegan al lugar mencionado por el hombre del vehículo se dan cuenta de que hay muchos policías y un gran griterío de personas a las afueras del rancho donde trabajarían. Después la familia sabrá que se trataba de una huelga de los trabajadores del rancho porque bajaron sus salarios a la mitad y el pago no era suficiente siquiera para alimentarse. La huelga no es masiva y es rápidamente disuelta, pero allí se da una confrontación de hecho entre una clase y otra por sus distintos intereses. De manera que en esta escena se condensa todo el miedo que tienen los grandes propietarios y la solidaridad y autogobierno de los inmigrantes. Este pequeño enfrentamiento es la muestra de que el autor busca mostrar explícitamente que el hambre y la miseria de millones de personas es a causa de un grupo pequeño de personas que tiene mucho y quiere tener más:

-Nos declaramos en huelga. Ha habido una huelga.

-Mira Tom -dijo tras un instante-. Nosotros vinimos a trabajar aquí. Dijeron que nos pagarían cinco centavos. Éramos muchísimos. Una vez que estuvimos allí dentro, nos dijeron que la paga era de dos centavos y medio. Un hombre no puede comer con eso, y si tiene hijos... De modo que dijimos que no aceptaríamos. Y nos echaron. Y todos los policías del mundo cargaron sobre nosotros. Y ahora les están pagando a ustedes cinco centavos. ¿Crees tú que si estuvieran dispuestos a pagar cinco centavos no habrían solucionado la huelga?

-Escucha -dijo Casy-. Tratamos de acampar, todos juntos, y nos echaron como si hubiésemos sido cerdos. Nos dispersaron. A algunos los golpearon horriblemente. Y a ustedes los hicieron también meterse allí como si hubieran sido cerdos. No podremos durar mucho. Hay algunos que hace dos días no comen. (Steinbeck, 1973, pp. 415, 416).

Esta manifestación fallida, la cual termina con el asesinato de Casy y Tom herido, tiene un valor muy importante porque agrupa tanto los conflictos de clase como el desespero de la gente por poder alimentar a sus familias. Pero es valioso fundamentalmente porque plantea de manifiesto que hay una lucha de clases entre desposeídos y grandes propietarios.

Así pues, *Las uvas de la ira* no sólo se basa en los hechos inmediatos, sino que el relato es capaz de mostrar la causa fundamental del desplazamiento de millones de personas por los caminos de los Estados Unidos: mantener las ganancias o utilidad, ya sea del banco o del

gran terrateniente. En ese sentido, no se trata de una simple reproducción de lo que pasó después del Dust bowl y de la crisis del 29, sino que se logra un importante nivel de comprensión del problema social que tenía. De allí que el viaje de los Joad fuera el vehículo para mostrar el drama que vivieron millones de personas con el *Dust bowl*, cómo eran perseguidos los inmigrantes y cómo esto se dio gracias a que se fueron más importantes las necesidades de los grandes propietarios que las necesidades de las personas que morían de hambre buscando trabajo. Esto hace que *Las uvas de la ira* sea un relato dinámico y no un simple espejo de las crisis en las que se ubica la novela, pues por medio de la trama ficcional y de los relatos impersonales se develan las razones principales que causaron la miseria de millones y el enfrentamiento entre distintas clases. Esto se corresponde con la formulación que hace Trotsky en *Literatura y revolución* (1964):

Naturalmente, sólo de manera harta relativa puede hablarse de espejo [en la literatura], porque nadie exige de la nueva literatura una objetividad tal que refleje todo tan fielmente como un espejo. Pero mientras mayor sea su afán de transformar la vida, con mayor significación y dinamismo deberá representarla (Trotsky, 1964, p. 94).

Por todo ello, en *Las uvas de la ira* no sólo se encuentra una referencia a un problema social, sino que toda la creación de este relato está dispuesta para mostrar que las causas fundamentales de tal problema. De igual manera, al ubicar que hay dos fuerzas en constante tensión, lo cual termina incluso en un levantamiento, permite que haya una denuncia no sólo a lo sucedido en ese entonces, sino contra las situaciones sociales que tienen las mismas características en la actualidad.

3.4. Tipicidad en *Las uvas de la ira*

3.4.1. Circunstancias típicas

La tipicidad como una categoría fundamental en Marx, Engels Lukács y Eco para la definición del realismo se debe tomar desde dos ángulos complementarios: la tipicidad de las circunstancias y la tipicidad de los personajes. Es necesario tomar esto en cuenta porque sería un error al momento de analizar la obra dejar de lado alguno de estos ángulos, ya que los personajes típicos no se pueden entender como tal si las situaciones en las que se desenvuelven no son típicas también.

Hay un elemento muy importante que se encuentra de forma transversal en la obra, el cual muestra un profundo conocimiento por parte del autor de las personas y las circunstancias por las que atravesaron durante estas dos crisis: el autogobierno, que va desde el nivel familiar, hasta lo comunal. Son muchas las situaciones a lo largo de la obra en las que tanto los Joad como muchas otras familias evidencian este autogobierno, como la reunión de la familia Joad en la que se decide que Casy puede acompañarlos en su viaje hacia California o cuando en las orillas de los caminos se agrupaban muchas familias y adoptaban unas normas de conducta básicas. Esto no quiere decir que no existieran los problemas al interior y entre familias, pero sí marca una tendencia a partir de la cual los campesinos se desenvuelven a lo largo de la novela.

La importancia de este autogobierno reside en que se trata de un comportamiento excepcional en los inmigrantes producto de la crisis y el desplazamiento, lo que, de acuerdo

con Eco, permite que la obra se ubique en un lugar determinado y todas las acciones que se dan en ella se relacionan con esta ubicación. Para mostrar esta relación de un personaje con el lugar en el que se encuentra, Eco acude a Julien Sorel, protagonista de la novela *Rojo y negro* de Stendhal.

Las vicisitudes exteriores e interiores de Julien son, en cambio, difícilmente separables de las coyunturas históricas y del clima moral de la Francia de la Restauración; pero precisamente porque la historia es tan complejamente individual, porque las conexiones son lo bastante singulares para hacerse auténticamente vitales y plausibles (...), precisamente por esto la narración Stendhaliana adquiere una necesidad interna, y el tipo de Julien se convierte en “universal” (Eco, 1995, p. 212).

Gracias a esta ubicación de la obra en un lugar determinado los inmigrantes adquieren una forma de comportarse entre ellos marcada por la solidaridad. En varios pasajes del libro se menciona esta solidaridad entre los campesinos, por ejemplo, si en el campamento moría un niño, al frente de la tienda donde esto sucedió aparecía un montón de monedas para poder enterrarlo; y si había un nacimiento, aparecían regalos de todas partes para el recién nacido. Sin embargo, Steinbeck no tiene la intención de mostrar esta solidaridad como parte de la naturaleza del campesino, pues en múltiples ocasiones se mencionan riñas y peleas entre ellos, siendo una de estas la causa por la que Tom fue encarcelado. En ese sentido, no se trata de una fetichización del campesino como figura solidaria, sino que las graves circunstancias de aquel momento operaron en que todos los campesinos despojados colaboraran entre sí.

Estos procesos de autodeterminación y de solidaridad en los inmigrantes adquieren más importancia, cuando se relata la llegada de los Joad a California. Esto se debe a que, por un lado, se resalta cierta autodeterminación de las personas que están en los campamentos y, por otro lado, la violencia sistemática que sufren los inmigrantes es precisamente con el objetivo de evitar que se asocien. Tal es el miedo que tienen los grandes propietarios de que se llegue a dar una unión entre trabajadores que hostigan los campamentos quemándolos y haciendo detenciones selectivas a las personas que se perfilan como posibles líderes.

Un ejemplo muy importante de autodeterminación y de solidaridad es cuando la familia llega al campamento del gobierno y se dan cuenta de que allá las mismas personas crean las leyes, resuelven los conflictos y, en general, regulan todo lo que es necesario para vivir. Allí los Joad se enteran de los constantes intentos de la policía por entrar este campamento y por evitar que los inmigrantes se organicen. De esta forma, el autogobierno de los campesinos adquiere un carácter político, pues, por medio de una comparación con las protestas en contra de la segregación del sur de los Estados Unidos, los policías son conscientes del peligro que representa la organización de los campesinos, por lo que ven la necesidad de romper cualquier intento de organización por medio de la violencia y la persecución.

Conversaciones en los campamentos, y los alguaciles, hombres gordos con un revolver colgando de la cintura abultada recorriendo los campamentos: Chínchenlos, hostilícenlos. ¡Tenemos que mantenerlo en cintura o Dios sabe lo que harán! Pero si son tan peligrosos como esos negros del sur... Si llegan a reunirse, no hay cosa de qué no serán capaces (Steinbeck, 1973, p. 256).

Por ello, este autogobierno da una identidad al relato, pues permite comprender que lo narrado en la novela son circunstancias particulares que se dieron en momentos particulares, sin que, a diferencia de *Los tres mosqueteros*, se pueda trasladar la obra un lugar y un tiempo

diferentes. Este “lugar literario” de *Las uvas de la ira* permite que sus personajes adquirieran esa universalidad que Eco menciona al convertirse en modelos de conducta para el lector de la novela.

3.4.2. Personajes típicos

Ahora bien, en cuanto a los personajes típicos se refiere, es posible encontrar en *Las uvas de la ira* dos tipos, los cuales se adecúan a las nociones de tipicidad que desarrollaron tanto Lukács, con los grandes personajes destacados por sus acciones conscientes y sus reflexiones acerca de lo que pasa a su alrededor, como Eco, con los personajes que si bien no tienen una fisonomía intelectual muy desarrollada reflejan problemas concretos del momento.

Seguramente los dos personajes más trascendentales de la novela son Tom y Casy, pues desde el principio se mostraron muy reflexivos sobre lo que estaba pasando a su alrededor y quienes, tras largos procesos de deliberación interior, propiciados por todas las circunstancias que tenían lugar en sus vidas, llegan a tomar decisiones muy importantes que marcan el curso de la historia de la novela. Es posible que el carácter reflexivo de estos dos personajes se deba a las experiencias que ambos tuvieron en su vida. En primer lugar, Casy era un predicador que decidió renunciar a su oficio porque sucumbía a sus deseos sexuales y Tom estuvo cuatro años recluso en una cárcel por asesinato. No obstante, lo que sí es claro es que en ambos hay un alto desarrollo de la fisonomía intelectual y el curso de sus reflexiones y de sus acciones les da un lugar muy destacado en la novela.

3.4.2.1. Casy

Desde el principio, Casy se destaca por su reflexión, estando siempre dubitativo y a la espera de lo que va a suceder y esto se remonta a mucho tiempo antes de los momentos claves narrados en la novela (el incidente con Floyd y la huelga en el rancho Hooper). Cuando Tom se encuentra con Casy luego de salir de la cárcel se hace evidente el carácter reflexivo del expredicador cuando, en el tránsito hacia la casa de los Joad, Casy comparte algunas cosas de su vida personal como su salida del sacerdocio y algunas reflexiones que hizo en ese momento. Una de estas tiene particular importancia porque será muestra de la fisonomía intelectual del personaje, es decir, su personalidad y la manera en la que aborda los problemas:

-Pensé en el Espíritu Santo y en el camino de Jesús. Pensé: “¿por qué tenemos que atarnos a Dios o a Jesús? Quizá si lo que amamos es a todos los hombres y a todas las mujeres; quizá ese es el Espíritu Santo..., el espíritu humano..., todo lo que amamos. Quizá si todos los hombres tienen una sola alma grande, que pertenece a todos”. Pues bien, estaba sentado allí pensando en ello, y, de repente, muy dentro de mí comprendí que era la verdad y sigo pensándolo así (Steinbeck, 1973, p. 31).

Aquí se puede ver claramente que gracias a la crisis que Casy tuvo con la fe, desarrollo un gran sentido social que se centraba en los hombres mismos y no en entidades metafísicas. Esta concepción de que los hombres tienen un gran alma y se pertenecen los unos marca las acciones del expredicador en la novela, haciendo que tome decisiones trascendentales que lo llevan a la muerte.

El primer momento fundamental en el que las reflexiones de Casy se traducen en acciones contundentes es cuando los policías están a punto de llevarse preso a Floyd Knowles por denunciar a la persona que estaba ofreciendo trabajo. Cuando Floyd se logra escapar de las manos del policía y corre, Tom hace zancadilla al policía y Casy lo golpea por detrás. Una vez llega la tropa para respaldar al policía golpeado Casy decide asumir la responsabilidad y va a la cárcel en lugar de Tom, ya que la familia requiere mucho de su ayuda.

-Alguien tiene que cargar con la culpa. Yo no tengo hijos. Me meterán a la cárcel y yo no hago otra cosa que estar sentado.

-No hay motivo para... -comenzó a decir Al.

-Vete inmediatamente –le interrumpió Casy con energía-. No tienes que mezclarte en esto.

-No acepto órdenes de nadie –refunfuñó Al.

-Si te metes en esto, toda tu familia, toda tu gente, se va a ver en dificultades. A mí no me importa lo que te suceda a ti, pero sí me preocupan tus padres. Y quizá vuelvan a mandar a Tom a McAlester (Steinbeck, 1973, pp. 287, 288).

Esta resolución de Casy muestra que al momento de tomar esta decisión tenía un alto grado de conciencia sobre las circunstancias y que había reflexionado mucho sobre cuál era la manera en la que debía actuar. Para él era claro que Tom era mucho más importante en la familia que él, ya que además de poder guiar el camión y ser joven para trabajar, Tom representaba un apoyo moral muy importante para la familia, y en especial para Ma'³⁸. En ese sentido, Casy tiene aquello que Lukács llama *conciencia despierta*, lo que quiere decir que no es irreflexivo frente a las circunstancias y que no es pasivo frente a los acontecimientos sino que, con base en sus reflexiones, toma decisiones que cambian el transcurso de la novela. “El nivel intelectual del héroe en la conciencia de su propio destino es ante todo necesario (...), para expresar (...) la manifestación de las contradicciones en su grado extremo y más puro” (Lukács, 1966, 135).

El segundo momento clave que evidencia el desarrollo de la fisonomía intelectual de Casy es cuando Tom decide averiguar el por qué de la revuelta en el rancho Hooper, donde les ofrecieron trabajo recogiendo duraznos, y se encuentra con Casy en un campamento clandestino. Allí el expredicador explica a Tom que se declararon en huelga debido a la baja de los salarios de cinco a dos centavos y medio, y al enterarse de que a los nuevos trabajadores que están en el rancho les pagan nuevamente cinco centavos, Casy pide a Tom que les diga a los demás que a ellos también les van a reducir el pago. Esta faceta revolucionaria de Casy permite ver la relación entre sus reflexiones, la comprensión de la situación que atraviesa y las acciones a la que Lukács tanta importancia le da al momento de describir cuándo una situación y un personaje se pueden considerar como típicos:

Hay que alcanzar precisamente la altura de la que hasta aquí hemos hablado. Ha de alcanzarse tanto desde el punto de vista objetivo del nivel intelectual como desde el punto de vista subjetivo

³⁸ En diversos pasajes Ma' parece mostrar una predilección por Tom llegando, entre otras cosas, a desafiar a Pa'.

del enlace de las reflexiones con la situación, con el carácter y con las vivencias de los individuos actuantes (Lukács, 1966, p. 136).

Así pues, la tipicidad de Casy se puede ver en los elementos fundamentales señalados por Lukács: la comprensión de los problemas de su tiempo y su alto grado de reflexión, lo que se traduce en que estos sean reflejados por el personaje. En ese sentido, por un lado, Casy entiende la grave situación que atraviesan al punto que la policía lo considera el líder de las protestas que se dan en el rancho Hopper (sin que se sepa si en realidad es el líder o no)³⁹. Por otro lado, sus reflexiones lo llevan a entender las causas de la situación de los campesinos desplazados y, a partir de allí, ve la necesidad de la lucha para la mejora de sus condiciones:

-Y entonces comencé a comprender. Es la necesidad la que crea todas las complicaciones. Y resulta que un día nos dieron unos fréjoles avinagrados. Un fulano comenzó a vociferar..., y no sucedió nada. Y eso que gritaba como un condenado. El carcelero vino, miró y se fue. Pero otro le imitó y comenzó a gritar también. Y al poco rato todos estábamos gritando. Y todos a una sola voz, con lo que aquello parecía un manicomio... ¡Por Dios! ¡Y entonces sucedió algo! Vinieron corriendo y nos trajeron otra cosa... nos cambiaron la comida. ¿Comprendes? (Steinbeck, 1973, p. 415).

En ese sentido, Casy puede ser catalogado como un personaje típico con los criterios de Lukács, pues es un personaje altamente reflexivo, que refleja los problemas sociales de su época y que llega a tal nivel de comprensión que decide participar en las huelgas y los levantamientos, siendo una figura destacada de tales manifestaciones. Todo esto indica que hay un desarrollo muy alto de la fisonomía intelectual en Casy lo que se evidencia por su conciencia de la situación y su actuar consecuente con dicha conciencia.

3.4.2.2. Tom

En cuanto a Tom, se ha visto que es altamente analítico y que aprovecha su conocimiento de la zona y de sus habitantes para poder sacar deducciones que le permiten entender la situación a la que se enfrenta cuando llega nuevamente a la casa de sus padres, luego de salir de la cárcel. Este aspecto de su personalidad lo sitúa de inmediato en un lugar importante de la familia, pues, como se ve en repetidas ocasiones, muchas situaciones difíciles se solventan gracias a que Tom encuentra alguna salida por medio del análisis de la situación. Un ejemplo de esto es cuando Tom propone que la familia se separe por un momento debido a que el carro sufrió una avería y es necesario repararlo, sin pensar en factores de orden emocional, como una posible separación permanente de la familia.

Tengo una idea dijo Tom-. Quizá no le agrade a nadie, pero se trata de esto: mientras más cerca la familia esté de California, más pronto empezará a ganar dinero. Ahora, este auto puede correr dos veces más rápido que el camión. Esta es mi idea: ustedes se llevan parte de esta carga en el camión, y entonces, todos ustedes se van allí, y siguen el viaje. Aquí nos quedaremos yo y el predicador. Yo y Casy nos quedaremos aquí, arreglaremos este coche y seguiremos el viaje, día y noche y les alcanzaremos, o si no les alcanzamos en el camino, de todos modos ustedes ya estarán trabajando.

³⁹ -Todos ellos están nerviosos. Esos policías han estado diciendo que nos zurrarán sin piedad y que nos expulsarán del estado. Creen que yo soy el líder, porque hablo tanto (Steinbeck, 1973, p. 419).

- Sí, Pa'. Al predicador, con la única diferencia de que ahora estaba dirigiendo la huelga (Steinbeck, 1973, p. 424).

Y si les sucede algo, entonces acampan a un lado del camino hasta que llegemos nosotros. Como quiera que fuese, no va a ser peor para ustedes, y si no tienen ninguna dificultad, se pondrán a trabajar, y todo será más fácil. Casy puede ayudarme a arreglar este carro, y luego nos iremos toda prisa (Steinbeck, 1973, p. 181).

Tom considera esta solución de una forma muy metódica, intentando ver las posibles variables y asumiendo ciertas cosas (como que van a conseguir trabajo en California), de modo que ve la separación de la familia como algo transitorio y colateral. En ese sentido, Tom aparece como una persona sobria, cuyas acciones están encaminadas principalmente por las conclusiones a las que llega después de analizar la situación como en el caso anterior.

En Tom los discursos son menos frecuentes que en Casy, pero en los pocos ejemplos que hay se encuentra una gran profundidad reflexiva acerca de lo que está viviendo y gran sensibilidad de la realidad. Un ejemplo en el que Tom toma una decisión a partir de profundas reflexiones y de sus emociones es cuando decide dejar a la familia luego de ser golpeado en el asesinato de Casy. Sus heridas son muy notorias y los policías seguramente se darían cuenta de que él participó en la trifulca del campamento clandestino donde estaba Casy. “Y ahora soy un peligro para todos. Tendré que irme en cuanto pueda tenerme en pie” (Steinbeck, 1973, p. 425). Con ello, se ve que en Tom está presente aquella relación entre las pasiones y la racionalidad propia de la fisonomía intelectual muy desarrollada de la que hablaba Lukács “Sin embargo, esta riqueza y profundidad se origina, en la realidad misma, a partir del efecto recíproco, múltiple y rico en luchas, de las pasiones humanas (Lukács, 1966, p.129).

Tal vez el momento más importante en el desarrollo de Tom en la novela tiene lugar casi al final, cuando Ma’ decide es mejor para él y para la familia que se marche debido a que Ruthie lo delata⁴⁰. Tras un largo periodo de aislamiento, mientras sanaban las heridas que tuvo cuando asesinaron a Casy, Tom hace muchas reflexiones sobre el camino que debe seguir y mientras habla con su madre hace una bella reflexión al respecto:

-Entonces no importa. Entonces yo estaré vagando en la oscuridad. Estaré en todas partes..., dondequiera que mires. Dondequiera que se luche para que los hambrientos puedan comer, allí estaré. Si es verdad lo que dijo Casy, pues, entonces..., estaré allí donde los hombres griten como locos..., y estaré con los niños que tienen hambre y ríen porque saben que la cena está lista. Y cuando los nuestros coman lo que han cultivado y vivan en las casas que han construido, pues..., yo estaré allí. Estaré allí. ¿Comprendes? Por Dios, estoy hablando como Casy (Steinbeck, 1973, p. 457).

Tras un largo proceso de reflexión Tom opta por ser un agitador, un líder de los hambrientos, un revolucionario. En esto se ve una clara influencia de Casy y como las reflexiones del predicador lo llevan a luchar por su gente. Tal vez sea este el momento de mayor desarrollo de la fisonomía intelectual, pues ante una muy alta comprensión de la situación y una reflexión muy profunda, el personaje principal de la historia decide enfrentarse a los terratenientes y a apoyar las luchas de los desposeídos.

⁴⁰ Ruthie amenaza a una niña con la que tuvo una riña diciendo que su hermano la va a matar y que ya ha matado dos personas, de manera que está escondido por sus crímenes.

No es casual que los dos personajes con mayor desarrollo de fisonomía intelectual opten por la vía revolucionaria, pues desde el principio la novela muestra que la razón fundamental de la crisis humanitaria en Estados Unidos es la prevalencia de los intereses privados. Cuando estos dos personajes entienden esta realidad, se dan cuenta paulatinamente que no habrá posible acuerdo entre los campesinos y los grandes propietarios, sino que deben tomar un bando. Esta decisión de ambos personajes se debe a que vivieron en carne propia el sufrimiento de miles de familias, de manera que hubo una conjugación entre estas vivencias y los procesos reflexivos que surgieron de ellas.

Esto presupone ante todo la posibilidad de la intuición ininterrumpida de la conexión viva entre las vivencias personales del personaje y su expresión intelectual, o sea, pues, la plasmación de las ideas como proceso, y no como resultado, de la vida. Pero presupone también además una concepción de los caracteres que haga aparecer dicho nivel intelectual como posible y necesario a partir de ellos. Puede verse por todo esto que la necesidad de destacar la fisonomía intelectual resulta de la alta concepción de lo típico (Lukács, 1966, pp. 133, 134).

Por tanto, tanto Casy como Tom son grandes ejemplos de lo típico de acuerdo a la concepción de Lukács, pues en ambos hay un gran desarrollo de la fisonomía intelectual y ambos reflejan directamente los problemas de su época, llegando incluso a elegir la vía de la protesta. Este proceso intelectual, dice Lukács, está plenamente relacionado con las experiencias de los autores, tal y como lo reflejan Casy y Tom, de manera que las reflexiones e ideas que surgen de estos personajes no son sólo resultado de las experiencias de los personajes, sino que hacen parte del proceso de su formación. De manera que el gran desarrollo intelectual de estos personajes los hace típicos.

3.4.3. Personajes típicos según Eco

En la novela de Steinbeck también es posible encontrar personajes típicos tal y como los caracteriza Eco, sin grandes discursos ni reflexiones, pero que de algún modo reflejan los problemas de su tiempo. A este respecto hay tres personajes que tienen estas características y que, además, son muy importantes en la historia de la novela. Este es el caso de Muley Graves, Ma' y Pa'. Estos personajes no tienen el mismo protagonismo que Casy y Tom, pero reflejan dos elementos cruciales en la novela que se relacionan con la situación social de aquel momento.

3.4.3.1. Muley

Muley Graves, como se dijo, es un campesino vecino y conocido de los Joad que decide quedarse en su tierra a pesar de que su familia se fue para California y que no tiene nada por qué quedarse más que la esperanza de que podrá vengarse de alguien algún día. Gracias a él Tom y Casy logran dar con los Joad y entienden la situación por la que están pasando las familias en ese entonces, el despojo y el desplazamiento. Muley también es el primero en mostrar el trasfondo económico de la situación, pues él fue víctima directa de la expropiación por parte de los bancos. Sin embargo, él nunca llega a reflexionar sobre eso sino que, con la actitud testaruda que lo caracteriza, toma decisiones que, aparentemente carecen de sentido común. Esto se expresa en su negativa a abandonar su tierra a pesar de su familia y a pesar de sí mismo, siendo consciente de que una decisión tal es una locura, al punto que se llama a sí mismo espectro maldito:

-Sí, señor –continuó Muley- es una cosa divertida. Me sucedió algo, algo pasó por mí cuando me dijeron que tenía que abandonar la granja. Primero iba a ir no sé dónde e iba a matar a un lote de gente. Luego todos los míos se fueron al oeste. Y yo me puse a vagar. Caminaba por ahí. Nunca fui muy lejos. Dormía donde me pillaba el sueño. Esta noche iba a dormir aquí. Por eso vine. Me dije: “He estado buscando cosas para que cuando regresen los míos todo marche a maravillas.” Pero sabía que no era verdad. No hay nada que buscar. Nunca regresarán los que amo. Simplemente ando vagando como un espectro maldito (Steinbeck, 1973, p. 58).

Es arriesgado decir que Muley está loco debido a que todo su comportamiento tiene una explicación material muy verosímil, pero sí es posible ver que, al menos, sus acciones son muy diferentes de lo que cabría esperar de un padre de familia. Muley es con seguridad la mayor muestra del arraigo que un hombre puede tener a su tierra, marcando su identidad y dándole un lugar en el mundo. En uno de los apartados impersonales de la novela Steinbeck retrata bellamente este arraigo del hombre a su tierra en contraposición con el gran propietario que ni siquiera la ha visto nunca:

Es divertido esto. Si un hombre posee una pequeña propiedad, esa propiedad es suya, es parte de él y es como él. Si posee una propiedad en la que puede caminar y a la que puede administrar, y preocuparse cuando las cosas no andan bien, u alegrarse cuando llega la lluvia, esa propiedad es suya, y en cierto modo él es más grande porque la posee. Incluso, si no tiene éxito, se siente más grande con su propiedad. Así es.

Y el inquilino siguió reflexionando:

Pero cuando un hombre posee una propiedad que no ve, en cuya tierra no puede hundir sus dedos, o en la que no puede pasearse..., entonces la propiedad es el hombre. No puede hacer lo que quiere, no puede pensar lo que quiere. La propiedad es el hombre, más fuerte que él. Y él es pequeño, no grande. Sólo sus posesiones son grandes..., y él es el esclavo de su propiedad. También eso es así (Steinbeck, 1973, p. 45).

En ese sentido, Muley, siendo un personaje no muy racional, que abandonó a su familia por custodiar la tierra que le fue quitada, expresa de forma clara las grandes contradicciones del momento: un hombre pierde la tierra que su familia tuvo por generaciones para hacer que los bancos se recuperen de la crisis del 29. Por ello Muley es un personaje típico de la historia, pues, a pesar de que no hace grandes reflexiones e incluso actuar de forma “irracional” es capaz de mostrar de forma precisa que hay un problema en la sociedad que puede llevar a la gente a la locura.

Así, también los personajes a los que Lukács no reconoce fisonomía intelectual, los personajes que no “tienen tiempo” de decir cosas importantes, cuya conciencia se diluye en el flujo de lo verosímil cotidiano, en el fluir de impresiones no filtradas, o los personajes de lonesco, que hablan con palabras carentes de significado y encarnan burlescamente una condición de incomunicabilidad, todos estos personajes son a su modo típicos. Expresan con eficacia la condición — o ciertas condiciones— de la civilización contemporánea y el estado de una cultura (Eco, 1995, pp. 202, 203).

Él mismo sabe que por más que quiera no podría abandonar su tierra y a pesar de que eventualmente muera de hambre escoge quedarse y vagar por lo que en algún momento fue suyo. “-No –respondió Muley, dejando caer las palabras-. No, no me iré. No puedo irme. Antes, podría haberme ido. Pero ahora no. Uno se pone a pensar y llega a saber algunas cosas.

Nunca me iré de aquí” (Steinbeck, 1973, p. 123). La importancia de Muley no radica, entonces, en sus grandes reflexiones ni en el desarrollo de su fisonomía intelectual, sino en que, a pesar de ser un personaje cuyas acciones se apartan del sentido común y no tienen aparentemente mucha reflexión, muestra, tal vez como ningún otro, el terrible proceso de enajenación de desgarramiento del hombre a cargo del interés privado y el capitalismo.

3.4.3.2. Ma’ y Pa’

En segundo lugar, Ma’ y Pa’ representan algo muy importante en la historia y es la organización familiar que había en ese entonces, la cual estaba jerarquizada por edad y por sexo. En consecuencia, Pa’ era inicialmente el jefe de la familia, quien decidía qué hacer y quien daba las órdenes. Sin embargo, con el transcurrir de los acontecimientos y el aumento de las dificultades, la jerarquía familiar va cambiando y Ma’ progresivamente va tomando el control hasta convertirse en la cabeza del hogar. Esto se debe a que, Pa’, al igual que Muley pero en menor medida, estaba totalmente enlazado con la tierra y, como él mismo llega a admitir, empezó a perder las riendas de la familia por añorar el pasado y la tierra que ya no era suya.

-Tom es un buen muchacho –dijo la madre; y luego se disculpó-: No quise ofenderte diciendo que yo hablaría con Al.

-Lo sé –asintió el padre en voz baja-. Yo no sirvo ya de nada. Me paso todo el día pensando en cómo eran las cosas. Me paso todo el día pensando en nuestra casa, y ya no la volveré a ver. (Steinbeck, 1973, p. 461).

Por el contrario, Ma’ da una importancia fundamental a la familia, viéndola como lo único que le queda y como algo que debe mantenerse a toda costa. La pérdida progresiva de miembros de la familia, hace que cada vez ella se aferre más esta idea, llegando al punto de desacatar la decisión que habían tomado los demás miembros de la familia con respecto a que Tom se retrasara con Casy para reparar el auto, amenazando incluso con golpear a Pa’:

-Vamos –dijo-. Ya te has decidido. Ven y dame una paliza. Trata de hacerlo. Pero no iré; y si voy, no podrás quedarte dormido, porque aguardaré y aguardaré, y en el momento en que cierres los ojos te golpearé con un trozo de palo.

(...)

El dinero que ganásemos no servirá de nada –dijo-. Todo lo que tenemos es la familia, intacta. Unidos todos. Juntos como una manada de vacas cuando se escucha el aullar de los lobos. Yo no tengo miedo mientras estemos juntos todos los que quedamos (Steinbeck, 1973, pp. 183. 184).

Esta idea de la pérdida del control de la familia por parte de Pa’ es reforzada por Ma’ cuando habla con Tom:

-Hubo un tiempo en que nosotros estuvimos en la tierra. Entonces teníamos una especie de frontera, de círculo que nos encerraba. Morían los viejos, nacían otros, y fuimos siempre una cosa, éramos una familia, entera y distinta. Y ya no somos los mismos. No puedo comprenderlo. No hay nada que conserve nuestra personalidad. Al... anda deseando irse solo. Y el tío John no hace más

que arrastrarse al lado nuestro. Pa' perdió su posición. Ya no es el jefe de la familia. (Steinbeck, 1973, p. 427).

Como puede verse, en las transformaciones de la familia Ma' y Pa' siempre están presentes, no es posible entender los cambios del uno sin el otro, haciendo que, incluso, como en la cita anterior, sea Ma' la que evidencie los cambios de Pa'. Esta es una idea de Lukács según la cual los personajes típicos se dan por contraste con otros. Por supuesto, en la concepción de Lukács esto sólo se aplica a los grandes personajes con fisonomías intelectuales muy desarrolladas, sin embargo, aquí es perfectamente aplicable, así no se trate de ese tipo de personajes. Dice Lukács:

Tomemos una figura reconocida en esta forma como típica, tal como la de Hamlet. Sin el contraste con Laertes, con Horacio y con Fortimbras, los rasgos típicos de Hamlet no podrían aparecer en absoluto. No es sino porque en una acción rica en situaciones extremas los individuos más diversos muestran los reflejos intelectuales y temperamentales más diversos de las mismas contradicciones objetivas esenciales, que lo típico del carácter de Hamlet puede aparecer plasmado ante nosotros (Lukács, 1966, p. 135).

Es precisamente gracias a esta contraposición constante entre Ma' y Pa' que logramos entenderlos, ya que al ser inseparables muestran las particularidades del otro, reflejando, asimismo, una situación por la que atravesaron muchas de las familias que sufrieron a cuenta del crac y del Dust bowl. Por lo anterior, estos dos personajes tienen esa individualidad en la obra, la cual hace que sólo puedan ser personajes de *Las uvas de la ira* y no de otra obra. Esto, de acuerdo a Eco, es uno de los grandes rasgos que permite definir a un personaje como típico: “El personaje logrado — sentido como tipo— es una fórmula imaginaria que posee más individualidad y frescor que todas las experiencias auténticas que resume y emblemiza. Una fórmula disfrutable y creíble a un tiempo” (Eco, 1995, p. 205).

Por lo tanto, en *Las uvas de la ira* pueden encontrarse el elemento fundamental que se ha señalado para que una obra pueda ser llamada realista: la tipicidad a partir de los conceptos dados por Lukács y Eco. La obra muestra las contradicciones de la sociedad capitalista de la crisis del 29, en las que se enmarca cómo los bancos, desesperados por recuperar su liquidez, expropiaron a millones de campesinos condenándolos a viajar por los caminos y morir de hambre. En ese sentido, la obra tiene aquel lugar literario que mencionó Eco, pues las vivencias de los personajes, sus reflexiones y transformaciones sólo se pueden entender en ese espacio y tiempo. En cuanto a los personajes, la obra de Steinbeck logra producir personajes típicos variados, no enmarcados en una técnica literaria específica, lo que permite que se puedan encontrar los dos prospectos de personajes típicos de Eco y Lukács. *Las uvas de la ira* tienen la virtud de poner juntos estos dos tipos de personajes, lo cual muestra un elemento muy importante del realismo y es que la tipicidad abarca personajes de distinta naturaleza.

Por todo lo anterior, es posible ver las características que Marx y Engels esbozaron, y que después complementarían Eco y Lukács, aplicadas a una novela de momentos muy diferentes a los de los autores alemanes. Esto permite, como diría Eco, tomar como modelo las reflexiones de Casy y de Tom y que, sin importar el paso del tiempo, haya lectores que se sientan identificados plenamente con alguno de los personajes y los tome en cuenta para la toma de sus decisiones.

Con ello, el realismo de esta novela se encuentra no sólo en que constituye un documento para el estudio de lo que pasó en los Estados Unidos en los años 30, sino que muestra las devastadoras consecuencias que el sistema capitalista tiene para el hombre como individuo y como ser social. Así, *Las uvas de la ira* enseña una perspectiva que no sólo sirve para entender sino para actuar frente a las condiciones actuales del capitalismo, en las cuales muchas de las prácticas que se describen en la novela, como el despojo y la destrucción de alimentos, siguen sucediendo. En ese sentido, *Las uvas de la ira* es un texto actual porque reviste un carácter político invaluable, el cual se sigue no sólo de las circunstancias en las que el relato tiene lugar sino por las decisiones y las acciones que toman sus personajes.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo de grado se ha podido establecer que el realismo para Marx y Engels consiste en la literatura que crea una nueva realidad, en la que se toma en cuenta el mundo real y se presentan diversos aspectos de las condiciones sociales de una circunstancia histórica específica de manera viva y concreta. Esta definición se da a partir de tres características fundamentales que Marx y Engels reconocen al realismo: la primera es que haya una base real en la obra que permita la construcción de personajes humanos que expresen toda la complejidad y las contradicciones de un ser humano real. La segunda es la necesidad de que no se idealicen los personajes y que en la obra no haya preferencias marcadas por ninguno de ellos, sino que se los muestre con naturalidad y sin exaltaciones artificiosas. Esto no significa que no pueda haber tendencias políticas en la obra, sino que los personajes no deben ser forzados a mostrar determinada postura sin que se siga el curso de la trama. La tercera es la necesidad de dar cuenta las relaciones sociales que se dan en el lugar y el momento en el que está ubicada la obra. Esto se puede entender de las dos formas en las que lo expusieron Lukács y Eco: con grandes personajes que den cuenta de grandes contradicciones sociales del momento o con personajes que no están muy desarrollados intelectualmente, pero que aun así pueden dar cuenta del mundo y de sus contradicciones. Es importante mencionar que estas dos opciones no son necesariamente excluyentes y que las dos figuras pueden estar en una misma obra.

El realismo en Marx y Engels como el arte que se relaciona con el mundo y lo devela: En los diferentes análisis que Marx y Engels hicieron sobre el realismo está la constante de que los defectos de las obras analizadas en sus cartas estaban sobre todo en que las contradicciones de clase no estaban presentes. Así, en el caso de Minna Kautsky, Engels señala que no se caracteriza correctamente a la clase obrera de aquel entonces y, por ello, las circunstancias que rodean a los personajes no son típicas y no están correctamente logradas. Tanto Marx como Engels enfatizan esto en su correspondencia con Lassalle al mostrar que en su tragedia el papel de los campesinos en la insurrección era tan importante que en ellos estaba contenido el carácter trágico de la rebelión de 1522. Debido a que Lassalle no le da la suficiente importancia a este factor de clase, la veracidad histórica de la tragedia se desdibuja y el conflicto se reduce a una “pugna entre caballeros”. Por tanto, las obras realistas deben estar relacionadas con el mundo y con las relaciones sociales que tienen lugar en la obra, así sea de forma velada, mostrando las fuerzas activas que se despliegan e intervienen en la obra y dando el lugar que corresponde a esas fuerzas y actores.

Lo típico como categoría analítica del realismo se contrapone a la visión dogmática del realismo: Eco nos permite llegar a esta conclusión mostrando que es posible la construcción de personajes típicos sin haberlo planeado o no lograrlo a pesar de que esa fuera la intención del escritor. Este es un rasgo fundamental para el realismo porque, en tanto categoría analítica, no se le exige al escritor que deba realizar personajes típicos, sino que una vez la obra se completa, se inicia el proceso de análisis y crítica que permite establecer si esto se dio o no. Esto por supuesto responde a toda la “escolástica marxista”, como la llama Eagleton y en la que Lukács está incluido, que ve como una necesidad de la literatura que sea como el realismo del siglo XIX: Be like Tolstoy - but without his weaknesses! Be like Balzac - only up-to-date! [¡Sean como Tolstoi, pero sin sus debilidades! ¡Sean como Balzac, pero actualizados!] Diría Brecht resumiendo la postura de Lukács acerca del realismo. En ese sentido, considerar lo típico como un método de análisis y no como una pauta a seguir ayuda a conservar el sentido libre y autónomo de las artes como lo vieron los clásicos del marxismo. Esto permite poner en tela de juicio las aproximaciones dogmáticas que se han tenido del realismo por parte de los movimientos culturales soviéticos estalinistas, pues encontramos que el uso de lo típico como categoría analítica no es contrario a los postulados de Marx y Engels, sino que, por el contrario se corresponden, tal y como lo mostró Marx en su artículo acerca de la libertad de prensa: “Y si no exigen que la rosa exhale el aroma de la violeta ¿por qué pretenden que la máxima riqueza, el espíritu, exista sólo en una forma? (Marx & Engels, 2012, p. 284). De allí que se entienda que el arte es un ejercicio de libertad y entender lo típico como una forma de análisis (como un criterio para juzgar en recepción) en lugar de una prescripción o una regla de producción, ayuda a esa comprensión.

El realismo no es la única manera de hacer literatura: En todo el rastreo y el análisis que hemos realizado es claro que el realismo es una forma, entre muchas, de hacer literatura, la cual se caracteriza por revelar los problemas de cierta época. De aquí que el realismo se conciba como una entre muchas formas de hacer literatura y acercarse a la literatura. De igual manera, el realismo no se limita a obras como *Las uvas de la ira*, sino que, en obras fantásticas, como *El proceso* de Kafka, también es posible mostrar los grandes acontecimientos de la época, sin apelar necesariamente a lugares, personas o sucesos reales. Al concebir el realismo como una forma literaria, se rechaza su hegemonía propuesta por autores como Lukács, en la que se ve al realismo como la mayor realización literaria. Tal y como lo demuestra Eco con ejemplos como *Madame Bovary* o *Ulysses*, hay obras literarias que son excelentes y no son realistas y hay obras realistas que no lo son. De esta forma lo dijo Sánchez Vázquez: “(...) el realismo no agota la esfera del arte y, por tanto, no pueden excluirse de éste los fenómenos artísticos que caen, efectivamente, fuera de un arte realista” (Sánchez, 1986. p. 40). Por todo lo anterior, el realismo no se toma como paradigma literario, sino como un tipo de literatura que permite evidenciar los grandes acontecimientos y problemas de una época.

La fisonomía intelectual como elemento importante para la construcción de obras realistas: La importancia de este concepto, introducido por Lukács y refinado por Eco, reside en que la construcción del personaje afecta directamente la manera en la que se relaciona con el mundo y cómo aborda los problemas a su alrededor. Los dos autores ven la importancia del perfil que adquiere el personaje en una obra, ya que sus comportamientos, reflexiones y acciones harán que pueda reflejar los problemas de la sociedad (en el caso de Lukács) o hacer que el lector se identifique con él, en el caso de Eco. De allí que la disputa sobre este punto

entre los dos autores sea el alcance que tiene esta categoría. Por ello, Eco se permite ampliar el concepto de Lukács dando lugar a personajes que, debido a su forma de comportarse, sentir y relacionarse con el mundo, hacen que el lector los comprenda y se sienta identificado con ellos. En ese sentido, la fisonomía intelectual, tanto en Eco como en Lukács es muy importante para la definición de la tipicidad de los personajes y, por tanto, para entender en qué consiste el realismo.

Lo típico como condensación de la concepción del realismo en Marx y Engels: Tanto Lukács como Eco muestran que en lo típico es necesario que haya una referencia explícita hacia el mundo exterior, ya sea reflejando directamente los problemas sociales de la época como propone Lukács, o logrando que el lector se identifique con el personaje y que lo tome como referencia para experiencias futuras, como defiende Eco. La polémica entre los dos autores está en el alcance que tiene el concepto de típico, mas no hay desacuerdo en que de alguna manera debe reflejarse la realidad de los personajes y las relaciones sociales que hay en ellas. Eco muestra que esto es posible tanto con personajes trascendentales, con un alto desarrollo de la fisonomía intelectual como Hamlet, lo mismo que con personajes que no tienen este nivel de desarrollo y no reflexionan profundamente acerca de ello como Emma Bovary. Así pues, lo típico se entiende como la relación del personaje con el mundo y cómo da cuenta de él.

El lugar literario como rasgo fundamental de la literatura realista: Uno de los rasgos más importantes que Eco señala acerca de la construcción realista es la ubicación de la obra en un lugar específico que tenga influencia en los personajes y que intervenga en la manera en que actúan. Esto dota de identidad no sólo a estos personajes sino a la obra misma, haciendo que pertenezca a un espacio y un tiempo determinado. Esto permite que los personajes se muestren más humanos y más vivos, capaces de padecer y representar situaciones de la vida real, lo que permite al lector acercarse a esos personajes no sólo como un elemento estético de goce, sino como un modelo práctico de actuación. De allí que el ejemplo de D'Artagnan sirva para mostrar que mientras más desarraigo haya del lugar literario, es más difícil que el lector pueda reconocerse. En ese sentido, las obras realistas, que tienen contacto con el mundo y sus relaciones, deben desarrollar una identidad con el lugar en el que se sitúa, pues de esta forma se podrá mostrar que los personajes están inmersos en unas condiciones particulares que los condicionan y los transforma.

Las uvas de la ira como obra realista según las características dadas por Marx y Engels: A lo largo del análisis que realizamos en esta obra se pudo observar que la representación del desplazamiento de campesinos estadounidenses causado por el la crisis del 29 y el Dust Bowl no se limita a la simple descripción de los acontecimientos, sino que evidencia las grandes contradicciones del sistema capitalista como el despojo de campesinos pobres para aumentar las ganancias de los banqueros, como la destrucción de alimentos para la manutención de los precios y como la represión violenta a aquellos que deciden protestar porque mueren de hambre. De igual modo, *Las uvas de la ira* tiene el gran mérito de ver que los conflictos que aparecen en la obra corresponden a conflictos de clase, pues, a pesar de que no lo pone en esos términos, sí muestra que hay un grupo de personas con poco o con nada que son empujadas a la miseria por un grupo que tiene mucho. Episodios como el asedio a los campamentos de los campesinos, el uso de tractores y tropas para despojarlos de la tierra, las huelgas y la adquisición de conciencia revolucionaria de algunos de sus personajes,

y la persecución constante a estas personas no sólo muestra la gran crisis humanitaria y social del momento, sino que muestra que los intereses de dos clases están enfrentados. Por lo tanto, *Las uvas de la ira* se perfila como una novela realista que devela las contradicciones del momento desde el punto de vista de las clases y que para ello crea situaciones y personajes que encarnan las condiciones y las luchas del momento.

La fisonomía intelectual y la tipicidad se encuentran ampliamente en *Las uvas de la ira*: Por medio de estas categorías, propuestas por Lukács y por Eco respectivamente, se logra llegar a la conclusión de que en esta novela de Steinbeck conviven las dos concepciones de fisonomía intelectual que tienen estos dos autores debido a los personajes que están presentes en la novela. En primer lugar, se encuentra que hay grandes personajes que cumplen con el desarrollo intelectual y con las conexiones con el mundo interior y exterior que menciona Lukács, como es el caso de Tom y Casy. También es posible encontrar esos personajes que no reflexionan profundamente y que no muestran las contradicciones sociales de forma tan manifiesta como lo exige el autor húngaro, pero que sí muestran su conexión con el mundo y que, por medio de su actuación, pueden dar cuenta de los problemas de su tiempo. Esto permite ver que el desarrollo de los personajes típicos en *Las uvas de la ira* es amplio y que no abarca una forma única, sino que convergen múltiples maneras de crear personajes y relacionarlos con el contexto en el que se desenvuelven.

El lugar es una característica muy marcada en *Las uvas de la ira*: Esto se debe en gran parte al carácter periodístico que tiene la obra, lo que hace que esté en constante contacto con los hechos reales y que estos sirvan de contexto para el desarrollo de la historia de los Joad. En consecuencia, todas las vivencias de los personajes están intrínsecamente relacionadas con el lugar en el que se encuentran, así como todas sus transformaciones y su identidad, a tal punto que la definición de hombre se relaciona con su tierra. Es precisamente el lugar en el que se sitúa la obra lo que la reviste de aquella identidad que la hace constituirse en un documento útil para entender la época del crac financiero y el Dust bowl.

Así pues, entender el realismo de Marx y Engels no socaba únicamente una discusión acerca de la producción o la crítica literaria, sino que se entiende fundamentalmente como una forma en la que el hombre se aproxima al mundo usando un estilo literario particular. Esto marca por supuesto la riqueza de este concepto que, como diría Brecht en su artículo polémico con Lukács “Realism is an issue not only for literature: it is a major political, philosophical and practical issue and must be handled and explained as such - as a matter of general human interest” [El realismo no es sólo una problema de la literatura, es mayormente una cuestión política, filosófica y práctica y debe ser manejada y explicada como tal, como un asunto de interés general para los seres humanos] (Brecht, 1974, p. 76). Se trata de un asunto de interés general porque comprender la estrecha relación que el hombre tiene con el mundo es fundamental para darse cuenta de que también puede ser transformado. En ese sentido, el realismo es un asunto de interés filosófico porque incita a la reflexión acerca de las relaciones que el hombre desarrolla con su medio, con sus semejantes y consigo mismo. Pero, más importante aún, se trata de un asunto político porque al ver que las relaciones que crea el hombre no son eternas e inamovibles, muestra una perspectiva en la que el mundo puede, y debe, ser transformado.

Bibliografía:

- Balzac, H. (1982). *Eugenia Grandet*. Trad. Lain Martínez. Bogotá: Oveja negra.
- Brecht, B. (1974). Against Lukács. *New left review*. I, (84), pp. 68-85.
- Eagleton, T. (1978). *Literatura y crítica marxista*. Madrid: Zero.
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.
- Engels, F. (2012). “Carta de Engels a Minna Kautky” en: *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.
- Engels, F. (2012). “Carta de Engels a Margaret Harkness” en *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.
- Engels, F. (2012). “Carta de Engels a Ferdinand Lassalle” en: *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.
- Flaubert, G. (1982). *Madame Bovary*. Trad. Carmen Martín. Bogotá: Oveja negra.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara.
- Gazit, C. (Director). (1998). *Surviving the dust bowl*. [Documental]. Estados Unidos: American experience
- Hobsbawm, E. (2005). “El abismo económico” en: *Historia del siglo XX*. Trad. Juan Fanci, Jordi Ainaud y Carme Castells. Barcelona: Crítica.
- LeGrand, C. (1989). En: *Nueva Historia de Colombia: Relaciones internacionales—Movimientos sociales Volumen III*. Bogotá: Planeta.
- Lenin, V. (1966). *Una gran iniciativa*. En: *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Progreso.
- Lenin, V. (1970). *Imperialismo, fase superior del capitalismo*. En: *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Progreso.
- Lukács, G. (1966). *Problemas sobre realismo*. Trad. Carlos Gehard. México: Fondo de cultura económica.
- Marx, K., & Engels, F. (1958). “Descenso al mundo y transfiguración de la "crítica crítica" o la "crítica crítica" como Rudolph, príncipe de Geroldstein. En: *La sagrada familia*. Wenceslao Roces (trad.). México: Grijalbo.
- Marx, K., & Engels, F. (1959). *La ideología alemana*. Wenceslao Roces (trad.). Montevideo: Grijalbo.

Marx, K. (1971). “El dinero como relación social”. En: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858 (Grundrisse)*. Vol. I. México: Siglo XXI editores.

Marx, K. (1971). “El arte griego y la sociedad moderna”. En: *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) 1857-1858 (Grundrisse)*. Vol. I. México: Siglo XXI editores.

Marx, K. (1976). Manifiesto del Partido Comunista. En: Obras escogidas en tres tomos. Moscú: Progreso.

Marx, K. (1976). Salario, precio y ganancia. En: Obras escogidas en tres tomos. Moscú: Progreso.

Marx, K. (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. Trad. Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza.

Marx, K. (1980). “Trabajo productivo y trabajo improductivo” en: *Teorías de la plusvalía*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de cultura económica.

Marx, K. (1981). “La acumulación originaria”. En: *El capital: crítica de la economía política*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.

Marx, K. (1985). *Trabajo asalariado y capital*. Bogotá: Planeta.

Marx, K. (2012). “Carta de Marx a Ferdinand Lassalle” en: *Sobre el arte* Trad. Ana Drucker. Buenos Aires: Claridad.

Romero, J. (2012). “La facturación de Agroevissa baja un 6% por la crisis del pepino y el tiempo” en: *El diario de Ibiza*. Recuperado de: <http://www.diariodeibiza.es/pitiuses-balears/2012/02/06/facturacion-agroevissa-baja-6-crisis-pepino-tiempo/535585.html>.

Sánchez, A. (1986). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era.

Steinbeck, J. (1940). *The grapes of wrath*. New York: Vicking press.

Steinbeck, J. (1973). *Las uvas de la ira*. Trad. Hernán Guerra. Madrid: Bruguera.

Trotsky, L. (1954). *Literatura y revolución*. Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor.