

FASCISMO Y VANGUARDIA. INTRODUCCIÓN A LA PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA DE LA PEQUEÑA BURGUESÍA

I

El autor, ya no hay que explicarlo, está muy lejos de ser la sola y única causa -y efecto- de aquello que produce; el autor es mediador entre el objeto que produce -la obra literaria- y las relaciones de producción en las que dicho producto se inscribe. La literatura, consiguientemente, es el resultado de unos mecanismos de producción muy concretos, que funcionan dentro de una coyuntura histórica determinada. Todo esto no dista mucho de aquello que Juan Carlos Rodríguez expuso al inicio de su *Teoría e historia de la producción ideológica*:

La literatura no ha existido siempre. Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de «literarios» constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir de una serie de condiciones -asimismo históricas- muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales «modernas» o «burguesas» en sentido general (Rodríguez, 1991: 5).

La literatura, por lo tanto, no es un objeto preconcebido, una capacidad inmanente-mente humana, invariable e independiente de las relaciones de producción, sino todo lo contrario: la literatura es un concepto histórico y por lo tanto vulnerable a las transformaciones sociales, económicas, etc. En esta misma línea, Terry Eagleton (1983: 11-28) muestra la incapacidad de definir un concepto tan amplio como es «literatura» debido, precisamente, a su carácter histórico. Asimismo Adorno decía:

La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar *relación productiva estética*, todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva y en lo que se activa, son sedimentos o improntas de la fuerza productiva social. El carácter doble del arte en tanto que autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar en la zona de su autonomía (1970: 15).

Es decir,

...el trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero este no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, este trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad (1970: 224).

Por lo tanto, el sujeto no es totalmente consciente de aquello que produce, ya que el objeto «arte» será la reproducción, objetiva e inconsciente, de las relaciones de producción dominantes. Es lo que Juan Carlos Rodríguez -a su modo althusseriano- denomina la lógica del *inconsciente ideológico* (Rodríguez, 1991).

La literatura, por lo tanto, es el resultado histórico de unas relaciones de producción muy concretas. Cada sistema de explotación y dominación producirá una literatura distinta. Por consiguiente, para comprender el fenómeno de las vanguardias, será imprescindible analizar el radical funcionamiento de las relaciones de producción de la época en que se producen. Para ello será necesario revisar la metodología histórica, de corte comúnmente fenomenológico y empirista, para desarrollar una teoría que demuestre cuál era el funcionamiento radical que produjo la aparición del complejo movimiento artístico que denominamos *vanguardias*.

Es preciso establecer, primeramente, una distinción entre la Historia y el hecho histórico. Entenderemos por Historia en el sentido del marxismo clásico: es decir, desecharemos la noción hegeliana de la Historia como progreso, para analizar la Historia como el producto del antagonismo de clases. Así lo exponían Engels y Marx en su *Manifiesto comunista*:

La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases [...], lucha que terminó siempre con la transformación revolucionaria de la toda la sociedad o el hundimiento de las clases en pugna (1848: 13).

El epifenómeno de la Historia es la lucha de clases que produce el movimiento histórico que transforma unos medios de producción -y, consiguientemente, las formas de explotación y dominación- en otros.

El hecho histórico, por el contrario, es lo que registra la crítica empirista: los datos de que ciertos fenómenos, efectivamente, han ocurrido, se han registrado, se han constatado y se ha corroborado su veracidad. La exposición de estos datos, sin embargo, que sirven -sin lugar a dudas- para conocer la Historia, no es útil para explicarla en su *radical historicidad*. Simplemente presentan una situación, pero no logran explicarla.

Juan Carlos Rodríguez introduce el término de *radical historicidad* para exponer que la Historia -en el sentido marxista de la lucha de clases- es la causa primera de la producción ideológica -y asimismo literaria. A partir de la noción del profesor granadino, aquí vamos a tratar de ir más allá, demostrando que el hecho histórico es, igualmente, un producto de la Historia (o de la radical historicidad). Asimismo, el hecho histórico no es causa de nada, sino igualmente el resultado del antagonismo de clases y de las contradicciones entre las reacciones supraestructurales y el desarrollo material de base. El «hecho histórico» no es «Historia» sino el producto de un proceso histórico específico.

Con ello, desechamos de inmediato la noción lukacsiana del reflejo. La teoría del reflejo no considera la obra de arte en sus relaciones de producción¹, sino en su relación reflectiva con la sociedad. Lukacs, muy influenciado por la filosofía de Hegel, parte de un idealismo que le lleva a considerar que la materia es un reflejo de la idea. Marx, discípulo y revisor de Hegel, consideró que la dialéctica «en Hegel estaba cabeza abajo. Es

1 Tal como aquí definimos «producción» contrasta ligeramente con lo que defiende, por ejemplo, Macherey que considera la producción en su sentido estrictamente técnico en oposición a la transmisión manuscrita feudal.

preciso invertirla para descubrir el núcleo racional, encubierto en la envoltura mística» (Cfr. Althusser, 1965: 71). La fenomenología hegeliana, en su inversión materialista, está presente en el pensamiento del marxismo clásico. Tal vez sea Lukács el representante más claro de este hegelianismo progresista. Las ciencias del espíritu —es decir, la literatura, la filosofía, etc.—, como así aparecen nombrados por esta tendencia filosófica, serán el reflejo de la economía (esto es, la materia). La inversión materialista del hegelianismo está clara. Por ello, Lucaks tenía la

...ambición por demostrar que las condiciones económicas de una época eran la causa inmediata del hecho artístico, y, en segundo lugar, su tendencia a localizar lo social del arte exclusivamente en los contenidos de las creaciones artísticas (Sánchez Trigueros, 1996: 54-55).

La literatura, para Lukács, es un reflejo del hecho histórico. Lukács se dedica, sobre todo, al análisis de la novela realista decimonónica, donde la intención primera de su producción es, efectivamente, ser reflejo de la sociedad en la que escriben. No tiene cabida, entonces, ningún desliz teórico. Pero, ¿cómo se explica, entonces, la aparición de la vanguardia? El estructuralismo genético, que deriva de la concepción lukacsiana del arte, resuelve esta problemática considerando que el sinsentido de la vanguardia es un reflejo del sinsentido del mundo contemporáneo. La teoría del reflejo conduce a la siguiente interpretación de la vanguardia: el objeto «realidad» es ininteligible, porque aparece descompuesto y fragmentado, debido al impacto que ha recibido por el ascenso del capitalismo; con ello, el sujeto «artista», igualmente fragmentado y alienado, compondrá una obra de arte en consonancia con la realidad contemplada. De tal forma también lo interpreta Adorno al afirmar que «el arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos» (1970: 49). Ciertamente, la interpretación es muy válida, pero tampoco nos aporta nada acerca de la «producción» artística ni de cuáles son las causas objetivas de la aparición de: 1) el sinsentido en el mundo contemporáneo y 2) del sinsentido de la vanguardia.

El «hecho literario» como el «hecho histórico» son productos de la *radical historicidad*; No se trata de establecer conexiones entre fascismo y vanguardia, ni concluir que la vanguardia es una estética fascista, ni que la forma artística de la vanguardia —dominada por el sinsentido— sea un reflejo de la situación económica, histórica y social, que provoca el ascenso al poder del fascismo o el estallido de las guerras mundiales. Ni que el fascismo sea la consecuencia del irracionalismo burgués². Nada de eso. Por el contrario, estableceremos que tanto el fascismo como la vanguardia aparecen en el mismo momento histórico porque ambos hechos —el hecho histórico y el hecho artístico— son una reacción al ascenso del capitalismo liberal. Tanto fascismo como vanguardia funcionan como reacción supraestructural al liberalismo, que cuestiona las formas de organización y explotación tradicionales, por un lado, y las formas artísticas por otro. Fascismo y vanguardia, hecho histórico y hecho artístico, son el producto de la misma lucha de clases, de la misma contradicción ideológica, de los mismos medios de producción. Fascismo y vanguardia son producto de la misma *radical historicidad*.

2 Esta tesis la defiende Lukács (1952) en *El asalto a la razón La trayectoria del irracionalismo desde Shelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo.

II

Ernest Mandel (1972) distingue tres fases del capitalismo: el capitalismo de producción, el capitalismo de consumo y el capitalismo tardío³. Tal vez habría que añadir una fase anterior y hablar de capitalismo clásico para referirnos a la época en que se forma la noción de «sujeto libre», al producirse el proceso de expropiación/proletarización, que divide al productor de los medios de producción. Tras la usurpación de los medios de producción, el sujeto sólo depende de sí mismo, de su propio cuerpo y de su propio tiempo, y del beneficio que pueda extraer de su venta en las relaciones de mercado burguesas⁴.

En todo caso, las relaciones de producción del capitalismo están consolidadas en el funcionamiento objetivo de base de la sociedad. Pero, como nos recuerdan las palabras de Benjamin, que toma de Lenin, «el revolucionamiento de la supraestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura» (Benjamin, 1936: 37). Efectivamente, esto es así y por ello la burguesía va a encontrar una reacción supraestructural que evitará que el liberalismo se constituya como ideología dominante. Pues bien, esta es la *radical historicidad* del fascismo y la vanguardia: la contradicción —o la coexistencia— de dos medios de producción radicalmente opuestos. El enfrentamiento de la burguesía, que ocupa el funcionamiento de base, y la pequeña burguesía que, desde la superestructura, reacciona contra el liberalismo que cuestiona y hace peligrar los medios de producción tradicionales.

De esta fricción surge la vanguardia. Walter Benjamin, denominado por el propio Lukács como el teórico de la vanguardia, fue quien mejor supo analizar el fenómeno artístico que nos ocupa. Benjamin estudia cómo la consolidación del capitalismo propugna la transformación radical del objeto-arte. Se produce el fenómeno de secularización de la arte a partir de la irrupción de la masa en la cultura. Efectivamente, este fenómeno sólo puede darse en la coyuntura histórica concreta del capitalismo de producción, cuando se inicia la decadencia del campo en virtud de los espacios urbanos, donde una masa de obreros se concentra para acudir a las fábricas.

La literatura y el mercado, a partir de este momento, se vinculan de una manera muy significativa. La figura del escritor recibe un trato muy distinto al que había recibido en la tradición. El dinero constituye un factor esencial. Émile Zola observa que tradicionalmente la literatura había sido símbolo que distinguía a la clase dominante, cuyo tiempo podía estar abocado al ocio en su totalidad. Para el escritor

...nunca la idea de beneficio se halla en la meta de la tarea; el escritor hace frases como el pájaro hace trinos, para su placer y para el placer de los demás. No tiene porqué pagarse, al igual que no se paga al ruiseñor (1880: 148).

3 Mencionar de pasada que Mandel reconoce que el término *capitalismo tardío* «no es satisfactorio porque es de carácter cronológico y no sintético». Los teóricos de hoy, con mayor perspectiva histórica de la que Mandel poseía a principios de los setenta, hablan de *capitalismo avanzado* (Jameson), *capitalismo flexible* (Richard Sennett), *capitalismo de ficción* (Verdú). Anteriormente, Marcuse lo llamó «sociedad unidimensional». También: *capitalismo posmoderno*, *neocapitalismo liberal*, *poscapitalismo*, etc.

4 Vid. Pierre VILLAR (1973: 53-69). También: Alfred von Martin (1932). Lógicamente, resulta imprescindible la lectura del capítulo «La acumulación primitiva», de *El capital* de Karl Marx (1867: 753-825).

Esto implica que

...el escritor se queda entonces en las letras puras, los hermosos juegos de retórica, las discusiones de la lengua, la descripción literaria y de las pasiones, no buscados en la verdad psicológica, sino sabiamente colocados en parrafadas de tragedia o en párrafos de elocuencia (149).

La literatura, consiguientemente, está reservada al gusto refinado de la clase dominante. Su carácter elitista impide que para

...el gran público, lo que nosotros llamamos opinión, el sufragio universal, por así decirlo, no existe en literatura, y los salones, algunos extraños grupos de personas elegidas, son los únicos en emitir juicios (150).

Pero esto no preocupaba al escritor de la sociedad precapitalista porque existía el mecenazgo. En la sociedad burguesa, sin embargo, la figura del mecenas desaparece y el escritor tiene que someter las obras a las leyes del mercado, convertir el arte en producto comercial para comer de su beneficio. Como dice Leslie Stephen: «el tradicional mecenazgo individual quedaba aquí reemplazado por un accionariado de patronazgo colectivo» (Cfr. Eagleton, 1984: 34).

El escritor, apunta Zola, «es un obrero como otro cualquiera que gana su vida con su trabajo» (1880: 161). El oficio de escritor es como

...la labor de un obrero que debe ganar su pan y que no puede retirarse hasta haber hecho una fortuna. Además, si el escritor se para, el público le olvida; está obligado a producir volumen tras volumen, al igual que un ebanista hace mueble tras mueble (174).

El dinero es lo que da dignidad y libertad al autor pues es

...lo que ha librado al escritor de toda protección humillante, lo que ha hecho del antiguo saltimbanqui de la corte, del antiguo bufón de antecámara, un ciudadano libre, un hombre que sólo depende de sí mismo (171).

Asimismo aparece la noción de escribir por dinero. Es decir, en términos estrictamente marxistas, el arte pierde su valor útil para adquirir un valor de cambio.

El materialismo y pragmatismo de la sociedad capitalista y su filosofía positivista provocan en el artista un resentimiento al ver que su fuente de ingresos no depende del valor artístico de la obra sino de su relación social. Como apuntaba Bécquer, con suma ironía, en su rima XXVI, su oda sólo tendrá valor al estar escrita al reverso de un billete. Es decir, vivir de la literatura será someterse a la banalidad de la mercancía. Esto provoca la aparición de nuevas formas literarias como es el surgimiento del folletín y la novela por entregas; esto es, la literatura de consumo.

El arte se ha desacralizado debido a su democratización. Esta es la dialéctica que sostiene Walter Benjamin (1936) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: el proceso de secularización de la cultura que provoca la pérdida del *aura*

que, hasta el momento, era propio del proyecto artístico. Basta recordar el pasaje de Baudelaire («Aureola perdida», en *Pequeños poemas en prosa*) en el que la aureola se le cae en la acera para evitar ser atropellado por un coche de caballos. Baudelaire, sin embargo, reconoce que no quiere recoger el *aura*. Prefiere deambular por los bulevares, recorrer las calles de París y mezclarse entre la muchedumbre. Este acto, sin embargo, representa la rebeldía contra el sistema burgués. El retratar el mundo de los desheredados, el *lumpen* de prostitutas y ladrones, resulta un enfrentamiento contra el arte burgués. Es una forma de *épater le bourgeois*. El sistema burgués ha recompuesto el concepto *aura*: lo aurático-burgués es lo que genera dinero. Por ello Baudelaire, al desentenderse de la aureola, está reivindicando la resacralización del arte antecapitalista.

La pérdida de *aura* era un asunto que preocupaba a la pequeña burguesía. La reacción supraestructural pequeño-burguesa se constata con la intervención directa del Estado ante la invasión del folletín en el mundo de la literatura. Así expone los datos Benjamin:

El Parlamento intentó bajo la Segunda República luchar contra la preponderancia del folletón. Se cargaba con un impuesto de un céntimo de entregas, una por una, de la novela. Pero tal prescripción quedó en corto plazo fuera de vigor con las leyes de prensa reaccionarias que, al limitar la libertad de opinión, dieron al folletón un valor elevado (1939: 43).

El pragmatismo del arte de consumo obligó, igualmente, a los artistas a tomar medidas. Los poetas románticos pretendieron combatir el materialismo de la sociedad capitalista con la exaltación del espíritu. La dialéctica espíritu/materia compone su poética. Como dice García Montero, «los poetas contemporáneos han sublimado sus sentimientos de insatisfacción ante la realidad construyendo alas falsas, consuelos huecos, territorios sagrados sin una verdadera divinidad» (1996: 11).

La estética sublime posibilita al poeta fundirse con lo absoluto, salvar la analogía mediante la creación de un paraíso artificial -en el sentido baudelaireiano- ajeno a la vulgaridad pragmática de la sociedad capitalista. Las transformaciones sociales han desplazado la posición del artista en la sociedad; por ello, el artista tiene que reivindicarse situándose al margen de esta sociedad que le desvirtúa. En este sentido, Octavio Paz afirma que el arte moderno nace contra la modernidad: «la poesía romántica es revolucionaria no *con*, sino *frente a* las revoluciones del siglo» (1974: 80). El poeta tiene que recuperar el *aura* que la modernidad le ha arrebatado; para ello es preciso trascender la realidad a partir de una estética sublime en su sentido kantiano. Para Kant

...lo que en la naturaleza es sublime no es otra cosa que la autonomía del espíritu frente a la preponderancia de la existencia sensorial, y la autonomía no triunfa hasta llegar a la obra de arte espiritualizada (Cfr. Adorno, 1970: 129).

Para alcanzar la analogía el sujeto tiene que lograr el estado de autonomía del espíritu. Y esto sólo es posible por medio de la experiencia eidética. El sujeto kantiano es capaz de trascender la realidad a partir del entendimiento intuitivo de la naturaleza. En la epistemología kantiana, el objeto es poseído por el sujeto para trascenderlo. Si bien Kant no sólo no niega sino que reafirma la existencia de la condición humana, esta aparece

corrompida por el materialismo de la época capitalista. El sujeto humano, para la filosofía kantiana, funciona dentro de la dialéctica pureza/decadencia. La modernidad muestra la decadencia de los valores puros del sistema de explotación tradicional. Es por lo que no todo sujeto es capaz de identificarse con el objeto como principio esencial de la realidad. Consiguientemente, la analogía será privilegio de aquellos cuyo espíritu logre trascender la materialidad del mundo, porque como dice Ortega «la realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión» (125: 28). Sólo cuando el arte logra deshacerse de todo componente anecdótico o social, se constituirá –según palabras de Ortega- como «arte artístico» (19). En terminología kantiana, la noción de Ortega es referencial a «la cosa en sí». El arte debe funcionar según sus propias leyes, independientes a todo lo externo a lo que está «en sí». Es decir, el arte es un elemento autónomo que se rige por sí mismo.

Para Ortega la vanguardia –o el arte joven-, desde su concepción fenomenológica de la realidad, constituye «el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres» (15). Efectivamente, su sinsentido provoca que quede

...el hombre humillado, con una oscura conciencia de inferioridad [...]. Obliga al burgués a sentirse como lo que es: un buen burgués, ente incapaz de sacramentos artísticos, ciego y sordo a toda belleza pura (14).

Ortega, claramente, se refiere a lo puro en el sentido kantiano. Sin embargo, mientras que para Kant lo puro se extrae del entendimiento eidético, para Ortega «el placer estético tiene que ser un placer inteligente»⁵. El espíritu romántico se constata con la expresión, con el llanto y las lágrimas. Para la expresión del romanticismo no existen mediaciones entre el sujeto y el objeto. La ideología de la sensibilidad representa la legitimidad del espíritu frente a la razón. Las lágrimas son una forma de cuestionar el positivismo, pues constituyen la

formación del lenguaje de las emociones [...], el lenguaje de la naturaleza, de la verdad íntima y, en una palabra, [es] un intento de expresión del alma, del lugar oscuro del hombre, de lo que los románticos llaman el hombre subterráneo (Rodríguez-Salvador, 1987: 189).

Para la expresión (espíritu) las palabras son un obstáculo (razón, materia). La dialéctica entre el lenguaje y la expresión es un rasgo esencial de la poética romántica. La analogía será improbable por mediación del lenguaje, pues este es producto de la razón y remite, inevitablemente, a la materia. La música se constituirá como ideología y poética al funcionar sin mediaciones, por lo que se entenderá como la máxima expresión del espíritu. Wagner, precisamente por esto, considerará que la música ocupa un estadio superior al de la poesía. Pero incluso la música conducirá, irreversiblemente, a la ironía⁶. Entonces, solamente el silencio podrá ser la expresión del espíritu. En este sentido, Wittgenstein, en su *Tractatus logico-philosophicus*, expuso que «de lo que no se puede hablar, mejor es callarse».

5 *Ibid.*, pág. 32.

6 En el sentido de Octavio Paz. La ironía es el término irreconciliable a la analogía. Es el descubrimiento del tiempo histórico y de la mortalidad como prueba de que la analogía es inaccesible.

El placer inteligente, por su lado, que va desde la poesía pura de Mallarmé hasta la vanguardia, bien se podría constituir por mediación de la razón. Asimismo funcionaría según la noción de Hegel, donde el tránsito del entendimiento a la razón es una superación. Sin embargo, para Ortega el placer inteligente es espiritual, no mecánico, con lo cual se opone diametralmente a la noción hegeliana. La inteligencia será, igualmente, un proyecto irracional cuya función es demostrar la existencia del espíritu. En este sentido, Schelling considera que la razón destruye y deja atrás las categorías intelectuales. Para Schelling, «la intuición intelectual es algo que está por encima de toda posible duda» (Lukacs, 1952: 115). Tanto Schelling como Ortega postulan el carácter aristocrático de su teoría del conocimiento, incorporando al irracionalismo un motivo gnoseológico. Así lo explica Lukács:

La intuición intelectual deja de ser susceptible de ser “aprendida” y asequible a todos. Y huelga decir que esta imposibilidad del conocimiento esencial para todos los hombres, esta limitación los “elegidos” por la gracia del nacimiento, vale en medida todavía mayor para la misma intuición intelectual (120).

La razón positivista cuestiona un rasgo de la cultura tradicional como es su valor de totalidad y unicidad. El tecnicismo burgués, ejemplificado con el trabajo de producción en serie del fordismo, desvirtúa estos valores. La escisión entre los medios de producción y productor provoca en este un estado de alienación. Al no pertenecerle los medios de producción —y dentro del contrato de plusvalía—, el productor contempla que su producto no le pertenece. Pues bien, esto se radicaliza con la especialización del capitalismo de producción ya consolidado. El productor, que ya no posee su producto, además ha perdido la noción de totalidad. En la producción de una mercancía intervienen distintos factores y operarios que alejan —y por lo tanto alienan— al sujeto del objeto. La misma dialéctica entre la especialización y la totalidad funciona en la producción artística. La educación positivista⁷ construye sujetos fragmentados, al crear individuos expertos en mínimas fracciones del conocimiento, pero que ignoran el resto del universo cultural. Esto es lo que produce la neurosis del *spleen*: la incapacidad de aprehender todo el conocimiento, a consecuencia del saber especializado. Por otro lado, el positivismo atribuye especial atención a las ciencias pragmáticas, útiles para el desarrollo de la sociedad, sin entrar a considerar las ciencias humanas para su proyecto de modernización. El artista, con ello, es una víctima del proceso.

El capitalismo instituye la razón como eje que estructura la sociedad moderna. Mediante la razón se encuentra el equilibrio entre los intereses privados y las convenciones públicas con tal de no desarticular el orden establecido. La pequeña burguesía encuentra en el irracionalismo el mecanismo para enfrentarse al orden burgués. El espíritu legitima la lucha contra la burguesía. En este sentido Adorno presenta la noción de *estética negativa*, esto es, el arte como liberación de la sociedad cosificada. La pequeña burguesía reacciona contra el orden burgués al establecer las categorías del espíritu y lo irracional frente al materialismo y la razón capitalista. Como dice Juan Carlos Rodríguez, «lo que está en crisis es la idea misma de lo que

7 En *La rebelión de las masas* de Ortega (1930: 107 y ss.) se cuestionan, de manera muy crítica, los aparatos educativos del positivismo.

el positivismo del XIX nos legó como el *objeto-poesía*» (1984: 241). La pretensión de recuperar la forma pura del arte, aunque se enfrenta al capitalismo, no es un gesto en absoluto revolucionario. El marxista alemán Franz Mehring, «manifestó también que el arte por el arte esconde una intención reaccionaria» (Cfr. Sánchez Trigueros, 1996: 33). Como dice Benjamin, *l'art pour art* se opuso al arte secularizado pero derivó a «una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo» (1936: 50). En este sentido, Trotsky carga contra el futurismo con las siguientes palabras: «El hecho de que los futuristas rechacen exageradamente el pasado no tiene nada de revolucionarismo proletario, sino de nihilismo bohemio» (Cfr. Paz, 1974: 151). No obstante, en un primer momento, la Revolución de Octubre, con Lenin y Trotsky al frente, convivió con la libertad en el arte, como constata la existencia de distintas formas y tendencias desde el futurismo al *Proletkult* (Rodríguez Puértolas, 1984: 225). Sin embargo, con el ascenso de Stalin al poder la situación cambió y se estableció una literatura impuesta directamente desde la supraestructura ideológica: el *realismo socialista*. El escritor debía responder a las exigencias estéticas del Estado, como el obrero respondía positivamente a los Planes Quinquenales, puesto que, como dijera Stalin, «los escritores son los ingenieros del espíritu» (*Ibid.*: 225). No producir según la estética oficial condujo a los artistas al exilio; es de sobras conocida la expulsión de la Escuela formalista de la URSS, tras la Revolución. Aunque muchos pensadores y artistas marxistas no se avenían a ello, y, como Brecht, pensaban que «no es misión del Partido Marxista-Leninista organizar la producción de poesías como si fuera una granja avícola, pues de ser así las poesías se parecerían como un huevo a otro» (Brecht, 1967: 423).

La revolución soviética, transformando la supraestructura de la sociedad, pretendió entonces transformar la base de un modo inmediato. Sin embargo, la historia de las revoluciones constata que, para que una revolución no sea fallida, tiene que ser la base la que transforme la supraestructura, y no al contrario. Stalin impuso «desde arriba» los medios de producción socialistas que, lógicamente, no cuajaron porque la base todavía funcionaba según la lógica productiva de la transición feudo-burguesa. El socialismo no se constituyó en la práctica no porque la condición humana lo impida –el hombre es malo, egoísta, etc.–, sino porque no se dieron las condiciones históricas precisas para ello; esto es, la revolución desde la base. Stalin, al no reconocer la autonomía de la infraestructura, reprimió todo intento de contrariar su hegemonía. Incluso las formas artísticas. La matriz ideológica de la base social producía arte *aurático*, sin embargo, la supraestructura demandaba el *realismo socialista* como arte *reflectivo* de la sociedad soviética. Lo que no cabe duda, al margen de todo esto, es que el carácter *aurático* del arte encierra un componente reaccionario. Según Benjamin:

Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados –como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”- cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista (1936: 38).

Esta es la conclusión de mayor interés en la obra de Benjamin y sin embargo no ha recibido la atención que merece. La crítica suele pasar por alto la vinculación que establece Benjamin entre la política y el arte de su tiempo. Asimismo, el crítico italiano Sergio Givone considera que «no existe en Benjamin [...] ninguna apología del presente» (1990: 122). Benjamin establece, de este modo, una identificación entre el fascismo y el arte *aurático*. Deja entrever, sin embargo, un atisbo de esperanza al contemplar que mediante los mecanismos del arte secularizado, próximo a las masas y por lo tanto a la clase obrera, se puede constituir un arte comprometido con la realidad social. Estas son sus palabras:

Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte (Benjamin, 1936: 38).

En esta misma línea, Antonio Gramsci expone su teoría de la «producción artística popular», donde considera que la literatura de consumo, con un proyecto ideológico y social firme, puede ser útil para la transformación revolucionaria de la sociedad: «sólo entre los lectores de la literatura folletinesca se puede encontrar el público suficiente y necesario para crear la base cultural de la nueva literatura» (Gramsci, 1967: 269). Pero la vanguardia carga contra el capitalismo no desde el plano revolucionario gramsciano, sino a partir del discurso irracional. Como dice Lukács, el irracionalismo es

una simple forma de reacción [...] al desarrollo dialéctico del pensamiento humano. Su historia depende, por tanto, del desarrollo de la ciencia y de la filosofía, a cuyos nuevos planteamientos reacciona de tal modo, que convierte el problema mismo en solución, proclamando la supuesta imposibilidad de principio de resolver el problema como una forma superior de comprender el mundo (1952: 83).

Sin embargo, Lukács considera que el irracionalismo es la representación propia de la filosofía burguesa; pero para nosotros la dialéctica razón/espíritu es una producción de las contradicciones de clase de la época, es decir, el antagonismo entre la reacción supraestructural pequeño-burguesa frente al funcionamiento objetivo de base, capitalista y liberal. Lukács, por el contrario, opina que tanto el discurso irracional como el racional son una manifestación de la ideología burguesa que se representa en el plano de lo individual y lo subjetivo. Es decir, en el ámbito de lo privado. Considera la filosofía de Schopenhauer, de este modo, como la «primera variante burguesa del irracionalismo» Lukács, 1952: 158). Según lo expuesto por Lukács, no habría confrontación ideológica entre ambos sistemas epistemológicos. Lo racional/irracional sería, simplemente, un matiz sin importancia, que en absoluto sería la representación de dos medios de producción contrarios.

Así, pues, mientras que para Lukács el irracionalismo es una vertiente de la filosofía burguesa, para nosotros el irracionalismo es producto “de reacción” contra la razón burguesa. El irracionalismo surge –y sólo puede surgir– en el contexto de confrontación ideológica entre burguesía y pequeña burguesía. Con lo que se resolvería la disyuntiva

de si la obra de arte es un producto de la supraestructura o, por el contrario, de la infraestructura o base material, que los detractores del marxismo han utilizado para evidenciar la imposibilidad de una teoría marxista satisfactoria; puesto que, a partir de lo expuesto hasta el momento, vemos que la literatura (el arte en general: luego veremos el «hecho histórico») es resultado de las relaciones productivas. Al analizar las fuerzas de producción, apreciamos la contradicción -o coexistencia- entre ellas. La producción ideológica depende de esta contradicción. La vanguardia -como el romanticismo y el modernismo- es una reacción, pues, de la pequeña burguesía contra el capitalismo liberal: con ello reivindica los valores tradicionales que el capitalismo cuestiona, reivindicando el *aura* frente a la secularización, mediante un arte artístico dentro de la lógica kantiana de la «cosa en sí», la dialéctica espíritu/materia, el irracionalismo, etc.

La forma artística, al ser producto de la contradicción de las fuerzas productivas, entraña, de igual modo, un componente infraestructural. Los aparatos para combatir el liberalismo, consiguientemente, son propiamente liberales. La matriz del inconsciente ideológico se construye en la lógica de dicha contradicción. Es por eso por lo que la vanguardia combate el capitalismo con aparatos no ya pequeño-burgueses, sin propiamente burgueses. A saber: 1) alienación y deshumanización, 2) radicalización del yo y 3) ideología de la diferencia. Por eso, si la reacción contra el arte de los salones burgueses inspiraba cierto compromiso entre los artistas, no había nada revolucionario en ello. La revolución estética no conllevaba una revolución social. Las vanguardias distanciaron, de hecho, al artista de la sociedad, corroborando el elitismo social y la desigualdad *esencial* de los hombres.

III

La consolidación del capitalismo fue la causa de la secularización de la cultura. La pérdida del *aura* en el objeto artístico provocó la insatisfacción del poeta ante la sociedad secularizada. Pero no sólo el arte reaccionó ante el desarrollo de las relaciones sociales de la burguesía: la reacción ideológica de la pequeña burguesía se constató también mediante la aparición del fascismo.

En la crítica y la teoría historiográfica, las interpretaciones⁸ sobre los orígenes del fascismo van desde la concepción orteguiana del fascismo como el resultado del ascenso al poder de unas masas amorfas (Ortega y Gasset, 1930), hasta los distintos análisis que se han hecho desde la teoría marxista. A. James Gregor, con su *Ideology of Fascism*, consideró el fascismo como un producto del derrumbamiento cultural o moral debido a la dislocación económica y a los conflictos sociales. En la línea lukacsiana, las obras de Clara Zetkin o Daniel Guérin entienden el fascismo como el agente violento y dictatorial del capitalismo burgués. La aparición del fascismo, para Lukács, tal como muestra en *El*

8 Vid. Stanley G. PAYNE (1980): «Teorías del fascismo», en *El fascismo*, Madrid, Alianza, 188-201. El capítulo citado de Payne es una excelente recopilación de la historiografía fascista, aunque no está exento de perspectivismo interesado. El resto de la obra de Payne no debería tener ningún valor historiográfico, debido a que su visión sesgada de la realidad llega a concluir -aunque no de forma abierta y explícita- que el fascismo no existió: simplemente hubo ideologías ultraconservadoras pero que entre ellas los puntos en común eran irrelevantes en comparación de sus significantes diferencias. No obstante, Payne vincula constantemente el totalitarismo del nazismo alemán con el comunismo soviético.

asalto a la razón, no se produce a partir del antagonismo existente entre la ideología pequeño-burguesa y el capitalismo ya constituido y consolidado en la base infraestructural. Lukács defiende que el fascismo es la radicalización de un capitalismo que, en su última fase, se caracteriza por el monopolismo. A partir de esto, Lukács puede concluir que el antagonismo que conduce a la II Guerra Mundial es la pugna entre el capitalismo y el proletariado. Pero el capitalismo, basado en la división entre lo público y lo privado, no puede nunca derivar hacia un sistema monopolista, donde, como sucede en el totalitarismo nazi, todo esté controlado desde la esfera de lo público. Ni el irracionalismo, ni el monopolismo económico, ni el totalitarismo de lo público y, por consiguiente, la ideología fascista, son producto de un capitalismo en fase avanzada, sino todo lo contrario: una reacción al capitalismo liberal. Por lo tanto, la pugna no es socialismo-proletariado/capitalismo imperialista (fascismo), sino capitalismo liberal/fascismo imperialista.

El enfoque psicosocial propuesto por Erich Fromm en su ensayo *El miedo a la libertad*, abrió vías muy productivas. La tesis central de su obra es que la libertad entraña, de inmediato, la sensación de desprotección e inseguridad, cosa que se debe paliar con la vinculación del individuo a un grupo que le otorgue la integridad que la libertad le ha arrebatado. El individuo liberado interpreta la libertad en sentido negativo

...el hombre, cuanto más gana en libertad, en el sentido de su emergencia de la primitiva unidad indistinta con los demás y la naturaleza, y cuanto más se transforma en «individuo», tanto más se ve en la disyuntiva de unirse al mundo en la espontaneidad del amor y del trabajo creador o bien de buscar alguna forma de seguridad que acuda a vínculos tales que destruirán su libertad y la integridad de su yo individual (Fromm, 1947: 45-46)

Pero, a pesar de que Fromm afirma que este hecho es propio de la estructura psíquica humana, no por ello niega la relación dialéctica entre psique y estructura social; pues es muy propio de la pequeña burguesía manifestar esa ansiedad, especialmente en tiempos de crisis:

Parece claro que la pequeña burguesía en crisis es su componente básico. Son gentes que ante esa crisis y ante la inseguridad de un mundo que parece descomponerse [...] buscan como salvación personal “entrar en algo más macizo y sólido”.

El individuo necesita formar parte de un grupo que le proteja. La noción «Patria» resulta un buen mecanismo para ello. José Antonio Primo de Rivera consideró la Patria como «una unidad total» y «una síntesis trascendente» capaz de integrar a «todos los individuos y todas las clases»⁹. El sistema capitalista implica la desaparición de los vínculos sociales, la incapacidad de formar una identidad; el fascismo reacciona contra esto al contemplarse a sí mismo como el aparato político consignado a recuperar el destino nacional, la esencia del pueblo:

9 José Antonio PRIMO DE RIVERA «Discurso de la fundación de Falange española» (Pronunciado en el Teatro de la Comedia, de Madrid, el día 29 de octubre de 1933), en *Escritos y discursos (1922-1936)*, I, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, pág. 192.

Los fascismos se enfrentan a la cuestión de la organización del trabajo y producción desde la perspectiva de impedir que se reproduzca la incertidumbre que ofrece normalmente el funcionamiento del capitalismo en su versión más liberal, al que atribuye un papel en la desintegración de la cohesión social, la dilución del “paisaje comunitario” en el que consideran que se encuentran depositadas las “esencias”, el “cemento vital” que constituye la nación¹⁰.

Este es el condicionante de los dos conflictos bélicos mundiales. El fascismo –si bien en la primera guerra mundial todavía no se había constituido de modo auto/conscientemente- desarticula la lucha de clases al considerar a todos los miembros de la sociedad como participantes activos de la esencia nacional. Con ello, la lucha de clases queda relegada a un segundo plano en virtud de la lucha imperialista. La nación tiene que demostrar mediante la lucha su esencia por encima de las de los otros pueblos. Como escribió Fromm

...el orgullo nacional [...] también contribuía a darle un sentimiento de importancia [al individuo]. Aun cuando no fuera nadie personalmente, con todo se sentía orgulloso de pertenecer a un grupo que podía considerarse superior a otros (1947: 138)

Efectivamente, la “pérdida de la esencia” es una consecuencia del sistema capitalista. Así como hemos estudiado arriba que la secularización social del capitalismo produce en el arte la pérdida del *aura*, la sociedad pierde igualmente su *aura*. Ortega (1930: 81) propugna que la sociedad es siempre aristocrática porque esa es su esencia. Así como en *La deshumanización del arte* Ortega reivindica un arte que evidencie la imposibilidad de la igualdad esencial entre los hombres, en *La rebelión de las masas* postula la esencia aristocrática de la sociedad, pero que, sin embargo, se encuentra en decadencia debido a la irrupción de la masa. La sociedad, igual que el arte, ha perdido su carácter *aurático*. La concepción organicista de la sociedad pierde su validez con la instauración de las relaciones sociales y fuerzas de producción capitalistas que permiten al individuo variar de posición social. La posición social del individuo ya no responde al orden de las esencias que defendía Ortega. Así lo lamenta Ortega: «Cada cual –individuo o pequeño grupo- ocupaba un sitio, tal vez el suyo, en el campo, en la aldea, en la villa, en el barrio de la gran ciudad» (1930: 75). Sin embargo, en la sociedad capitalista los individuos ya no ocupan su posición social esencial y se han aglomerado en la ciudad, diluyéndose en la masa. Ortega lamenta, igualmente, que en la sociedad masificada «ya no hoy protagonistas: sólo hay coro» (75).

El sistema capitalista introduce en la economía los factores de inseguridad y riesgo. Marx analizó que para que se produjera la acumulación de capital era precisa la circulación del dinero. Y esto, claramente, presupone un riesgo. La pequeña burguesía, a diferencia de los grandes capitalistas, no dispone del “capital de riesgo” preciso para desarrollar el proceso que transforma el dinero en capital. Por ello, como dice Fromm

...el pequeño y medio hombre de negocios, que se ve virtualmente amenazado por el poder abrumador del gran capital, puede continuar realizando beneficios y preservar su

10 Alejandro ANDREASSI CIERI, «Trabajo y empresa en el Nacionalsindicalismo», en Ferran Gallego y Francisco Morente (2005: 13).

independencia, pero la amenaza que pende sobre su cabeza aumenta su inseguridad e impotencia en una medida mucho mayor de la que podía observarse anteriormente (1947: 140)

La ideología pequeño-burguesa es altamente conservadora. La pequeña burguesía no está dispuesta a arriesgar sus ahorros poniéndolos en circulación. La transformación del dinero en capital depende de las fluctuaciones económicas. El desarrollo económico puede ser negativo y de la inversión no extraer ningún beneficio o incluso tener pérdidas. Los resultados variarán los precios de mercado por lo que no sólo los inversores saldrían malparados de una crisis, sino la sociedad en su totalidad. Así sucedió en el *crack* del 29, corroborando las sospechas de un sistema inestable. La pequeña burguesía reacciona contra el liberalismo que puede poner en riesgo los ahorros de toda una vida...

La inflación, por otra parte, ejerció no sólo efectos económicos sino también psicológicos. Constituía un golpe moral contra el principio del ahorro así como contra la autoridad del Estado. Si los ahorros de tantos años, que habían costado el sacrificio de muchos pequeños placeres, podían perderse sin ninguna culpa propia, ¿para qué ahorrar? Si el Estado podía romper sus propias promesas estampadas en sus billetes y sus títulos, ¿en qué promesas podría confiarse de ahora en adelante? (Erich Fromm, 1947: 222).

En el liberalismo, el Estado se caracteriza por su no-intervención en la economía. Con ello, la pequeña burguesía se siente no liberada del peso del Estado, sino desprotegida. Es por ello por lo que en el fascismo encontrará la seguridad y el amparo que necesita. Al precio de su libertad. La ideología pequeño-burguesa interpretó el liberalismo como un estado de decadencia social. Esto fomenta el desarrollo de la conciencia trágica y nostálgica de un mundo en estado puro. Del esplendor de las antiguas glorias sólo queda un hueco, el vacío, el pesimismo de Schopenhauer y el sinsentido de la existencia de Kierkegaard (Rodríguez, 2002: 484). El estado de decadencia que representa el capitalismo se debe resolver reivindicando el pasado histórico. Sin embargo, el acercamiento a la Historia es por la vía del irracionalismo, ya que, como creía Kierkegaard: «El saber histórico es una ilusión de nuestros sentidos, pues es un saber puramente aproximado» (Lukács, 1952: 220). La razón y la objetividad, postulados del positivismo capitalista, pone diques al saber; por eso, sólo a través de la subjetividad y el conocimiento irracional podrá alcanzarse la verdad, según la ideología pequeño-burguesa. En terminología lukacsiana, el fascismo es un “asalto a la razón”.

Tanto el «hecho artístico-vanguardia» como el «hecho histórico-fascismo» son una segregación de la matriz ideológica pequeño-burguesa que reivindica los valores «eternos» de la sociedad y el arte para hacer frente al sistema capitalista liberal que cuestiona los medios de producción tradicionales con su estructura social secularizada. No hay *aura* artística ni esencia histórica en una sociedad pragmática, positivista y regida por la razón burguesa. La ideología pequeño-burguesa reacciona contra esto con la producción ideológica de la vanguardia y la formación política del fascismo. Con esto, no pretendemos demostrar que la vanguardia es una proyección de la estética fascista, ni que los artistas de vanguardia sean, consiguientemente, fascistas. El proyecto estético fascista

dista mucho de parecerse a los de la vanguardia¹¹. La estética fascista funciona dentro del plano consciente y programático del Estado totalitario; es decir, el autor –diluido en la ideología del Partido– se convierte, en terminología de Althusser, en AIE (Aparato Ideológico de Estado). La vanguardia, por su lado, no se somete, conscientemente, a ninguna ideología. Pero hemos apuntado arriba que el autor está lejos de ser causa y efecto del objeto que produce; su papel es únicamente el de mediador entre el objeto y las fuerzas productivas. Es por lo que no hay discurso *inocente*, pues tras todo discurso asoma la ideología. Y el proyecto ideológico estético de la vanguardia se nutre de los mismos fundamentos *reaccionarios* que el fascismo: la recuperación de la noción de *esencia*, desmantelada por la secularización capitalista liberal; la nostalgia de un sistema de producción y dominación organicista, y la especulación de que la igualdad entre los hombres es imposible. Cimientos muy poco revolucionarios.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (1965/1974): *La revolución teórica de Marx*, Madrid, Siglo XXI.
- Adorno, Th. W. (1970/2004): *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- Baudelarie, Charles (1868/2004): *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Arquitectura.
- Bajtín, Mijail (1989/1975): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1936/2006): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca.
- (1939/1998): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.*, Madrid, Taurus.
- Brecht, Bertolt (1967/1973): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- Eagleton, Terry (1983): «Introducción: ¿Qué es literatura?», en *Una introducción a la teoría literaria*, México, FCE, 11–28.
- (1984/1999): *La función de la crítica*, Buenos Aires, Paidós.
- (1995/1997): *Ideología. Una introducción*, Buenos Aires, Paidós.
- Fortes, José Antonio (2003): «Fascismo y literatura: propuestas de investigación», en Remedios Morales Raya (ed.), *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Universidad de Granada, 205-222.
- Fromm, Erich, (1947/2006): *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- , (1990): *Lo inconsciente social*, Barcelona, Paidós.
- Gallego, Ferran y Francisco MORENTE (eds.) (2005): *Fascismo en España. Ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, Madrid, El Viejo Topo.
- García Montero, Luis (1996): *Las palabras de Ícaro. Estudios literarios sobre Lorca y Alberti*, Universidad de Granada.
- (2001): *Poesía, cuartel de invierno*, Madrid, Seix-Barral.
- (2006): *Los dueños del vacío*, Barcelona, Tusquets.
- Givone, Sergio (1990): *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos.
- Gramsci, Antonio (1967): *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.

11 Para un estudio de la estética fascista, *vid.* Rodríguez Puértolas (1986); y los artículos de Enrique Selva, «Gecé y la “vía estética” al fascismo en España» y Jordi Gracia «Fascismo y literatura o el esquema de una inmadurez», ambos recogidos en Gallego y Morente (2005).

- Jameson, Fredric (1984/1991): *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- Lukács, Georgy (1952/1976): *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Shelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo.
- Mandel, Ernest (1972): *El capitalismo tardío*, México, Era.
- Marcuse, Herbert (1967/2005): *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Ariel.
- Marx, Karl (1867/1972): *El capital*, Jesús Prados Arrarte (ed.), 2 vols., Madrid, Edad.
- y Friedrich ENGELS (1848/1998): *Manifiesto comunista*, Madrid, Debate.
- Ortega, José (1989): *Conciencia estética y social de la obra de García Lorca*, Universidad de Granada.
- Ortega Y Gasset, José (1925/2004): *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza.
- (1930/2005): *La rebelión de las masas*, Madrid, Austral.
- Payne, Stanley G. (1980/2001): *El fascismo*, Madrid, Alianza.
- Paz, Octavio (1974/1993): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix-Barral.
- Perniola, Mario (1997/2001): *La estética del siglo veinte*, Madrid, Antonio Machado.
- (2002): *El arte y su sombra*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rodríguez, Juan Carlos (1991): *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- (1994): *Lorca y el sentido. Un inconsciente para la historia*, Madrid, Akal.
- (2001): *La norma literaria*, Diputación de Granada.
- (2002): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- y Álvaro SALVADOR (1987): *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1984): «La crítica literaria marxista», en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 209-250.
- (1986): *Literatura fascista española*, 2 vols., Madrid, Akal.
- (coord.), Carlos Blanco Aguinaga e Iris M. Zavala. (1981): *Historia social de la literatura española (en castellano)*, II, Madrid, Castalia.
- Sánchez Trigueros, Antonio (dir.) (1996): *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- Sennet, Richard (2000): *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Madrid, Anagrama.
- Suárez Díez, José M^a (2006): «Del Amor, de Héroes y Titanes. El Romanticismo trágico». Trabajo inédito. Universidad Autónoma de Madrid.
- Umbrales, Francisco (1970): *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Verdú, Vicente (2003): *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*, Madrid, Anagrama.
- Villar, Pierre (1973): «La transición del feudalismo al capitalismo», en *El feudalismo*, Madrid, Ayuso, págs.53-69.
- Von Martin, Alfred (1932/1981): *La sociología del Renacimiento*, México, FCE.
- Zizek, Slavoj (comp.) (1994): *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE.
- Zola, Émile (1880/1989): *El naturalismo*, Laureano Bonet (ed.), Barcelona, Península.