

## LA FIGURA CRÍTICA DE LUCIEN GOLDMANN

**L**A figura crítica de Lucien Goldmann ocupa, dentro de la crítica literaria socio-marxista, un lugar ciertamente destacado y relevante, pero además un puesto algo marginal respecto de la pura ortodoxia.

Las aportaciones que han contribuido a enriquecer su método provienen de su cosmopolita e itinerante vida propia: Rumanía, Austria, Suiza, Francia.

El mismo ha eludido o esquivado una nomenclatura definidamente sociológica y ha denominado su quehacer crítico como "estructuralismo genético".

Goldmann ha realizado un denso y sugestivo estudio sobre las tragedias de Racine y *Les Pensées* de Pascal que tituló *Le dieu caché*. Las fuentes principales en el orden metodológico son los trabajos de Lukacs sobre la tragedia.

Sus interpretaciones sobre los dos escritores franceses del siglo XVII, vinculados por el nexo de lo que él denomina visión trágica son interesantes y originales, a la vez que documentadas; el pensamiento se desenvuelve y desarrolla sin decaer el interés.

A veces reiterativo, la inteligencia y la audacia le son innegables, como también lo son sus grandes dotes de penetración y agudeza, tan necesarias en un buen crítico.

Goldmann empieza por razonar el por qué otros métodos no son exhaustivos. Por ejemplo, el método biográfico no le parece adecuado por dos razones, una porque cuenta con un material reducido, dado que gran parte de



la vida de los escritores nos es desconocida (más: que aún los métodos que se aplican a las personas vivas dan aspectos de su personalidad, no ella entera, puesto que los avances de la psicología muestran cada vez más la complejidad del hombre), la segunda razón es que aíslan la vida del autor del contexto social, o en todo caso éste aparece como un marco levemente insinuado, lo cual hace en exceso fragmentaria y parcial la visión que puedan dar.

Comete un comprensible error cuando cree utópico que se pueda llegar al conocimiento de una obra a través de la biografía de su autor. Charles Mauron ha demostrado todo lo contrario, pero cuando aparece *Le dieu caché*, todavía no se había hecho nada al respecto (1).

Por lo que atañe al método positivista, —estudiar filológicamente el texto—, Goldmann opina que tampoco es adecuado, porque aíslan los textos de sus naturales contextos y los comparan a otros autores como si se tratara de entidades autónomas, estableciéndose comparaciones inexactas y parciales las más de las veces. Además es sumamente trabajoso discernir en los escritos entre lo esencial y lo accidental y saber qué textos son esenciales y qué otros accidentales.

Estas dificultades, cree Goldmann, las viene a superar el método sociológico, que es más integrador, puesto que el pensamiento dialéctico considera que una obra es el producto del pensamiento de un autor, de tal modo que nos remite en primera instancia al autor, pero éste es por su parte, un miembro de la sociedad, un elemento de un conjunto de hombres que viven en un determinado lugar y tiempo sincrónicamente.

Por consiguiente, frente a los estudios historicistas, los sociológicos serán más objetivos, ya que no contemplan el devenir incesante del tiempo, cada vez con nuevos hábitos y modas, pero inaprehensible en su intimidad óptica —en la hipótesis de que admitamos que el tiempo, al ser algo real, es como un ser y tiene entidad—, sino que realizan una visión de conjunto sobre la época y ejecutan ese “corte de esencias” de que alguna vez ha hablado Althusser para interpretar las culturas.

Una primera objeción a este método sería fácil, dado que parece claro que para distinguir lo esencial de lo accidental hayamos de remitirnos a un conjunto más amplio, pero ya no lo es tanto determinar qué conjunto es

---

(1) Goldmann publica *Le dieu caché* en 1956. Charles Mauron presenta en 1954 en la Universidad de Aix-Marseille su importante tesis doctoral sobre Racine que será publicada en *Annales* de la Facultad de Letras de Aix en 1957. Con todo, la difusión de esta obra y lo principal de la producción crítica de Mauron se desarrolla en los años sesenta.



aquél que engloba a esos elementos y sea analizable, en la medida en que todo conjunto es a su vez elemento de otro conjunto más amplio al que pertenece y así sucesivamente.

Podríamos hallarnos ante un sistema que, o bien falsea los hechos, puesto que censura otros métodos tildándolos de parciales y él se detiene en la sociedad, que no es más que un peldaño de una escalera, o bien ante un método que establece un *quid pro quo*, es decir, que estudia unas cosas por otras, que desvirtúa el análisis, ya que lo desplaza y lo traslada a otro campo.

Todavía se podría añadir una tercera objeción: sería que este método, llevado a sus últimas consecuencias, nos llevaría al absurdo, por ir la dialéctica ampliando ad aeternum sus campos de inclusión de conjuntos.

Goldmann, que tal vez ha visto o intuido estos posibles reparos, dice, curándose en salud de antemano:

*"C'est pourquoi, bien qu'on ne puisse jamais arriver à une totalité qui ne soit elle-même élément ou partie, le problème de la méthode en sciences humaines est celui du découpage du donné empirique en totalités relatives suffisamment autonomes pour servir de cadre à un travail scientifique"* (2).

He querido mostrar con ello algo sobradamente conocido, pero que no está de más repetir ahora: los críticos, al analizar las obras desde su perspectiva censuran a los demás defectos, en los que ellos a veces incurrían e incluso cometen errores nuevos.

¿Es esto malo? En mi opinión no me cabe duda de que no, puesto que todo lo humano —lo experimentamos a diario— está impregnado de carácter deleznable, y además por esas fisuras de los métodos o sistemas es precisamente por donde surgen otros nuevos, y ello es lo que hace que la cultura sea un campo nunca baldío, sobre el que siempre se puede volver a sembrar y a recoger, que los escritos sean esa obra abierta que nos dice Umberto Eco, siempre ávida de nuevos ojos que la miren desde ángulos diversos.

Además un crítico sólo puede llevar a cabo una labor exegética instalado en su particular ángulo de mira, porque si estuviese fuera, ya vería los errores y perdería la fe en su trabajo. De modo que este ataque a otros sistemas trasunta afianzamiento en el propio.

En definitiva, se debe juzgar la obra del crítico por lo que ha aportado

---

(2) GOLDMANN, Lucien: *Le dieu caché*. Ed. Gallimard. París, 1959. Cit. p. 21.



de nuevo y original, sin que sus reproches a otros invaliden lo que él ha creado. Aunque, claro está, el aporte debe ser "voz nueva", por recoger terminología de Eugenio D'Ors, si en verdad ha de pasar a formar parte de la gran crítica.

En cuanto al criterio estético como baremo de valor de las obras, Goldmann lo considera subjetivo y arbitrario:

*"L'histoire de la philosophie et de la littérature ne pourra ainsi devenir scientifique que le jour où sera forgé un instrument objectif et contrôlable permettant de départager l'essentiel d'avec l'accidentel dans une oeuvre..."* (3).

Este instrumento objetivo capaz de escindir la esencia de los accidentes es la *visión del mundo*, pensamiento que, sin ser original de Lukacs, a él corresponde el haberlo elaborado y definido.

Del modo en que la visión del mundo se imbrica en unos estudios filosóficos o literarios como instrumento de trabajo es de lo que me ocupo a continuación.

Observa Goldmann que en la psicología, por influencia del ego cartesiano y del ego trascendental de Kant, ha habido una tendencia a considerar al hombre individualmente, a atomizar la sociedad hasta el punto de ver a los otros hombres como objetos del pensamiento de quien considera, olvidando que el hombre vive en un grupo social con el que comparte su mentalidad y su afecto.

El materialismo dialéctico prefiere a la de grupo la noción de clases sociales, con una infraestructura económica que es el factor determinante del grupo y el que lo define y opone a las otras clases.

Cada hombre pertenece a varios grupos simultáneamente —a la familia, al gremio profesional, a la comunidad local, nacional, etc.— y existe en los hombres una conciencia colectiva o de grupo que no es la mera suma de todas las conciencias individuales, sino una especie de denominadores comunes que de modo espontáneo, condicionado por las circunstancias epocales, surge en esos grupos.

Claro es que la toma de conciencia o concienciación fluctúa en grado según los individuos. Ciertas ocasiones excepcionales despiertan de un modo particular un tipo de conciencia (Goldmann pone por ejemplo la

---

(3) IDEM, *ibidem*, p. 24.



la conciencia nacional por la guerra y la de clase por la revolución), pero aún sin necesidad de situaciones extraordinarias,

*"Il en résulte que les individus exceptionnels expriment mieux et d'une manière plus précise la conscience collective que les autres membres du groupe" (4).*

Aquí es donde se enlaza la visión del mundo con la obra literaria, dado que

*"toute grande oeuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde. Celle-ci est un phénomène de conscience collective qui atteint son maximum de clarté conceptuelle ou sensible dans la conscience du penseur ou du poète" (5).*

Siendo los grandes filósofos y escritores la cúspide representativa de la visión del mundo de su época, plasmado en expresiones concretas del pensamiento y del sentimiento, a visión de mundo permitirá delimitar lo esencial de lo accidental, que cobra su pleno sentido en relación con la esencia, o lo que es lo mismo, que las partes se comprenden cuando se ven estructuradas en el todo.

En otro lugar Goldmann ha advertido que no se trata exactamente de que el escritor refleje sin más la conciencia de su época, sino de que éste lleva a un extremo de coherencia las estructuras colectivas:

*"En este sentido el escritor no refleja la conciencia colectiva, como ha creído durante mucho tiempo una sociología positivista y mecanicista, sino que por el contrario lleva hasta un nivel de coherencia muy avanzado las estructuras que éste ha elaborado de forma relativa y rudimentaria.*

*En este sentido la obra constituye una toma de conciencia colectiva a través de una conciencia individual, la de su creador. toma de conciencia que mostrará a continuación al grupo qué*

---

(4) IDEM, ibidem, p. 27.

(5) IDEM, ibidem, p. 28.



*era aquello a lo que tendía «sin saberlo» en su pensamiento, su afectividad y su comportamiento» (6).*

Para explicar la hermenéutica goldmanniana Roger Fayolle analiza las dos operaciones fundamentales por las que se integran las totalidades parciales: la comprensión o interpretación y la explicación.

En cuanto a la comprensión, leemos:

*“La première consiste à mettre en lumière une «structure significative» relativement simple et immanente à l'oeuvre, structure constituée d'un nombre limité d'éléments, mais qui permet de rendre compte de l'ensemble du texte” (7).*

Por lo que atañe a la explicación, dice:

*“Alors que la compréhension ou interprétation est «rigoureusement immanente au texte», l'explication consiste à mettre l'oeuvre en relation avec une réalité qui lui est extérieure”.*

Y añade, poco después, a propósito de la obra literaria:

*“Celle-ci ne peut être éclairée que par la mise en relation, non pas du contenu de l'oeuvre littéraire et du contenu de la conscience mais des structures significatives dégagées par la lecture interprétative et des structures mentales constitutives de la conscience collective d'un groupe ou d'une classe sociale: «L'explication se réfère toujours à une structure qui englobe et dépasse la structure étudiée»” (8).*

Con todo lo cual la teoría del reflejo como postulado esencial de la estética marxista queda enormemente matizada y la interpretación se hace más sutil y precisa:

---

(6) GOLDMANN, Lucien: “El estructuralismo genético en Sociología de la Literatura” (pp. 205-234) in *Literatura y Sociedad*. Ed. Martínez Roca, S. A., Barcelona, 1971. Cit. p. 211.

(7) FAYOLLE, Roger: *La critique*. Lib. Armand Colin. París. 1978. Cit. p. 198.

(8) IDEM, ibidem, p. 199.



*"L'oeuvre ainsi «comprise» et «expliquée» n'est pas traitée comme le simple reflet de la conscience collective. Goldmann refuse l'image du reflet et répète qu'il veut établir une «liaison fonctionnelle» qui fasse apparaître une «homologie structurale» entre telles oeuvres et telles tendances de la conscience collective de tel groupe social" (9).*

Goldmann ha repetido en *Situation de la critique racinienne* la intencionalidad de sus investigaciones:

*"Nos travaux, qui s'inspirent de Kant, Hegel, Marx et Lukács. (...) partent de l'idée que le caractère spécifiquement esthétique d'une oeuvre réside dans la synthèse entre une extrême richesse de l'imaginaire et une structuration significative étroitement liée par sa genèse aux structures sociales et psychologiques extérieures au texte" (10).*

Uno de los principales reparos al método sociológico se lo ha hecho casi desde su propio seno el historiador de arte Arnold Hauser, que sigue tal sistema, si bien muestra ciertas reservas en cuanto a la validez absoluta de éste, que considera necesita ser completado con otras corrientes psicológicas, filosóficas, etc.

Hauser defiende, en su *Introducción a la Historia del Arte*, a la sociología de quienes la ignoran por prejuicios y pone de relieve el papel importante que está desempeñando, pero no la considera, como los marxistas, la culminación de la Historia, quienes al no abrir posibilidad de sucesión, implícitamente postulan una equivalencia al cierre del proceso cultural. En este orden de cosas, reconoce por ejemplo que:

*"La sociología no se encuentra en posesión de la piedra filosofal, y ni hace milagros ni resuelve todos los problemas. De otro lado no es tampoco una más entre las diversas ciencias, sino que —como la teología en la Edad Media, la filosofía en el siglo XVII y la economía en el XVIII— es una ciencia central, de la*

---

(9) IDEM, *ibidem*, p. 199.

(10) GOLDMANN, Lucien: *Situation de la critique racinienne*. L'Arche Editeur. París. 1971. Cit. p. 103.



*que recibe su dirección toda la concepción del mundo de nuestra época" (11).*

Además del hecho de que la sociología no ha conseguido superar el obstáculos de la necesidad de perspectiva histórica para explicar los fenómenos artísticos —dificultad hoy por hoy no resuelta satisfactoriamente en ningún campo de la crítica—, Hauser objeta dos fundamentales reparos al método sociocrítico:

1) La inexpressividad del lenguaje, su irrelevancia para esclarecer situaciones complejas, a las que pone calificativos a veces simples y sin explicación cumplida otras.

*"Categorías tales como las de cortesano, burgués, capitalista, urbano, conservador, liberal, etc. —dice A. Hauser— no son sólo demasiado angostas y esquemáticas, sino también demasiado rígidas para expresar la peculiaridad de una obra artística. Dentro de cada una de estas categorías se da una variedad tal de representaciones e intencionalidades artísticas, que con estas designaciones apenas si se alude a algo verdaderamente relevante" (12).*

2) La segunda objeción es mucho más grave, porque la acusación atañe a un fin específico de la crítica literaria y de la estética cual es la consideración de la calidad de la obra.

Hauser observa que la sociología no establece nexo de unión entre la calidad artística y el condicionamiento social:

*"Lo más que puede hacer la sociología es referir a su origen real los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte; pero si se trata de la calidad de una realización artística, lo decisivo es la conformación y la relación recíproca de estos elementos. Los motivos ideológicos pueden ser los mismos en las más diversas calidades artísticas, de igual manera que los caracteres cualitativos pueden ser los mismos bajo el supuesto de las más diversas ideologías" (13).*

---

(11) HAUSER, Arnold: *Introducción a la Historia del Arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1973. Cit. p. 32.

(12) IDEM, *ibidem*, pp. 29-30.

(13) IDEM, *ibidem*, p. 20.





Voy, por último, a destacar un párrafo del propio Lucien Goldmann, que me ha llamado mucho la atención, porque es difícil que este gran crítico escriba a humo de pajas, pero al decirnos que hay que recurrir tanto más a la psicología y biografía del autor, cuanto de peor calidad es la obra (14), podemos leer lo que sigue:

*"Plus l'univers d'une oeuvre littéraire est cohérent et plus la relation entre cet univers et la forme dans laquelle il est exprimé est nécessaire, plus aussi l'oeuvre est à la fois esthétiquement valable et facile à analyser en elle-même, en dehors de toute référence psychologique et biographique. A la limite, une oeuvre entièrement valable serait une oeuvre dans laquelle tout pourrait s'expliquer à partir des lois constitutives de l'univers qu'elle présente et dans laquelle ces lois éclaireraient même (jusqu'à un certain point) la psychologie de l'écrivain"* (15).

Lo que quiero destacar, a riesgo de equivocarme, no es que el autor menosprecie el estudio biográfico ni psicológico (sobre este último modificará su postura más tarde), sino que parece defender la calidad estética basada casi en una autonomía de la obra, y ello equivale a reconocerle una lógica inmanente basada en el dualismo fondo (l'univers d'une oeuvre littéraire — cet univers qu'elle présente) y forma (la forme dans laquelle il est exprimé), que serían en esa utópica obra de arte "les lois constitutives".

No se trata, digo creyendo, de un retorno al viejo esquema, habida cuenta además de que habla de una posible obra enteramente válida, pero esta ley de inversa proporcionalidad entre calidad estética y referencia al autor y a su biografía —donde se recordará que incide la sociedad— significa un volver a centrar la mirada en lo artístico y da cuenta de la distancia que media entre los primeros teóricos de la estética marxista, como Plejanov, y Goldmann, mucho menos radical y más completo.

Si los primeros materialistas tuvieron el mérito de cargar bien las tintas en las estructuras económicas, desde hacía tiempo descuidadas en la filosofía por el idealismo, Goldmann tiene el valor de recoger las investigaciones de

---

(14) Conviene precisar que cuando Goldmann dijo esto en su *Racine* faltaba un año para que apareciera la tesis de Mauron, publicada por primera vez en 1957.

Goldmann modificó en parte sus criterios en lo que hace al estudio psicoanalítico, pero no al resto del párrafo, que por otros motivos traigo a colación.

(15) GOLDMAN, Lucien: *Racine*. L'Arche Editeur, París, 1970. Cit. p. 77.



Lukacs y de haberlas aplicado a Racine y a Pascal, sin caer en un economismo absurdo ni mecanicista.

Al trabajo de Goldmann también se le conoce por "estructuralismo genético", según quedó indicado supra, por ser un estudio de las estructuras que se van integrando en totalidades más amplias. En *Pour une sociologie du roman* dice Goldmann:

*"Ainsi les réalités humaines se présentent-elles comme des processus à double face: déstructuration des structurations anciennes et structuration de totalités nouvelles aptes à créer des équilibres qui sauraient satisfaire aux nouvelles exigences des groupes sociaux qui les élaborent"* (16).

El estructuralismo genético de Goldmann tiene, sobre un planteamiento materialista, un afán de interpretación intrínseca.

Tampoco Serge Doubrovsky ha escatimado reproches a los estudios de Lucien Goldmann.

En primer lugar Doubrovsky repara el hecho de que entre la valoración sociológica de los hechos y la estética no existe vínculo ni conexión que estén sistematizados en la crítica goldmanniana.

Además considera contradictorio que un método que pretende ser conocimiento objetivo y científico de la literatura hable de valores históricos, puesto que se da una petición de principio: lo objetivo es por sí carente de valor, el cual siempre es una connotación subjetiva.

La coherencia le parece un objetivo de una estética intelectualista que sólo percibe el armazón:

*"La «vision du monde» n'est plus qu'un «schéma» intellectuel, dégagé par simplification et extrapolation extrêmes, le produit d'une distillation dont la recette consiste à faire évaporer le contenu littéraire pour trouver, au fond de l'alambic, l'essence de la littérature"* (17).

---

(16) GOLDMANN, Lucien: *Pour une sociologie du roman*. Ed. Gallimard. París, 1975. Cit. p. 338.

(17) DOUBROVSKY, Serge: *Pourquoi la nouvelle critique*. Ed. Gonthier. París, 1972. Cit. pp. 160-161.



Piensa también Douvrovsky que del mismo modo que en la psicocrítica de Mauron se pierde la idea de la obra para ver tan sólo problemas psicológicos detrás de lo que presentaba la obra, en Goldmann la singularidad de esos personajes se esfuma para dar paso a la expresión de una coherencia que trasciende a la obra misma.

El reproche que alcanza a ambos críticos, proviene, según Douvrovsky, de "l'impossibilité, pour la pensée scientifique, de comprendre la singularité de l'existence subjective" (18).

En definitiva Douvrovsky piensa que los hechos literarios, y artísticos ampliamente considerados, tienen un sentido que se inscribe en el proceso histórico general, pero conservando un dominio autónomo y específico, y que en ningún caso se puede reducir el sentido literario al proceso de la historia.

---

(18) IDEM, *ibidem*, p. 172.

