

A cuestión de base e superestrutura implica unha concepción orixinal e innovadora da relación entre arte (ou cultura) e historia. Esta relación entre cultura e historia estudáranla Vico e Hegel, pomos por caso; porén, a concepción de Marx e Engels é notable pola orixinalidade.

Os fundamentos da cuestión están nunha pasaxe d' *A ideoloxía alemana*:

A produción de ideas, conceptos e conciencia está, antes de nada, entretecida co intercambio material dos homes, coa linguaxe da vida real. A concepción, o pensamento, o intercambio espiritual dos homes, aparece aquí a maneira de efluvio do comportamento material dos homes... non partimos do que os homes din, imaxinan, conciben, nin do que os homes describiron, pensaron imaxinaron ou concibiron para chegar ó home corpóreo; partimos, máis ben, do home verdadeiramente activo... A conciencia non determina a vida: a vida determina a conciencia.

Un enunciado máis pleno disto aparece no limiar á *Contribución á crítica da economía política* (1859):

Na produción social da súa vida, os homes entran en relacións determinadas que son indispensables e independentes da súa vontade, relacións de produción, que corresponden a un estadio determinado do desenvolvemento das súas *forzas* de produción material. A suma total destas relacións de produción constitúe a estrutura económica da sociedade, o fundamento real, sobre que se levanta a superestrutura legal e política e á que corresponden determinadas formas de conciencia social. O modo de produción da vida material condiciona o proceso da vida social, política e intelectual en xeral. Non é a conciencia do home a que determina o seu ser, senón, ó contrario, o ser social o que determina a conciencia dos homes.

As “forzas” e as “relacións” de produción, en conxunto, forman o que Marx chama a “estrutura económica da sociedade” ou o que o marxismo chama “base” ou “infraestrutura”.

Certas formas da lei e da política, certo tipo de estado (que ten por función fundamental lexítima-lo poder da clase social que posúe os medios de produción) xurde, emerxe, da base económica. Porén, a superestrutura contén máis cousas: consiste tamén en certas “formas determinadas de conciencia social” (políticas, relixiosas, éticas e estéticas) que é o que o marxismo chama ideoloxía. A función da ideoloxía é tamén lexítima-lo poder da clase dominante: “as ideas dominantes nunha sociedade son as ideas da clase dominante.”¹

A arte é, logo, para o marxismo, parte da superestrutura da sociedade. A arte é parte da ideoloxía: un elemento da complexa estrutura de percepción social que fai que pareza “natural” o dominio duns sobre outros, ou que non se aprecie ese dominio.

Entende-la arte, a literatura ou o cine dunha época supón estudar todo o proceso social do que forma parte. As obras de arte non son produto da “misteriosa inspiración” nin se explican só en termos da psicoloxía do autor. Son formas de percepción, formas particulares de ve-lo mundo e, en canto tales, teñen relación coa forma dominante de ve-lo mundo que é a “mentalidade social” da ideoloxía dunha época.

A ideoloxía é produto das relacións sociais concretas e, amais, os homes non son libres de escolle-las relacións sociais nas que se ven imbricados.

En todo caso, a arte (ou a “cultura”) pode ser parte da superestrutura, mais non é pasivo da base económica. Engels, nunha carta a Joseph Bloch de 1890, escribiu:

Segundo a concepción materialista da historia, o elemento determinante na historia é, ó cabo, a produción e reprodución da vida real. Marx e eu nunca dixemos máis ca isto, Entón, se alguén quere retorcer esta declaración e facela dicir que o elemento económico é o único determinante, convértea nunha frase abstracta, absurda e carente de significado. A situación económica é a

¹ Porén, para unha exposición máis complexa desta cuestión, véxase Poulantzas (1973). Cf. Nikos Poulantzas, *Poder político e clases sociais*. Londres:Verso.

base, pero os varios elementos da superestruturra (as formas políticas da loita de clases, e as súas consecuencias, as constituicións establecidas pola clase victoriosa despois dunha batalla exitosa, etc. -as formas legais- e despois os reflexos de todas estas loitas verdadeiras nos cerebros dos combatentes: as teorías políticas, legais e filosóficas, as ideas relixiosas e o seu desenvolvemento posterior en sistemas ou dogmas) tamén exercen a súa influencia no curso das loitas históricas e en moitos casos preponderan na determinación da súa forma.

Engels negou, logo, que haxa unha relación mecánica entre a base e a superestrutura. Os elementos da superestrutura poden reaccionar e influír na base económica.

A teoría materialista da historia nega que a arte poida cambia-lo curso da historia, mais insiste en que pode ser un elemento activo no cambio.

Na introdución ós *Grundrisse*, Marx escolleu a arte para exemplifica-la relación complexa que se dá entre estrutura e superestrutura:

No caso das artes, é ben sabido que certos períodos do seu florecemento non teñen relación proporcional co desenvolvemento xeral dunha sociedade, nin cos fundamentos materiais, co esqueleto, da súa organización. Poño por caso os gregos, comparados cos modernos ou con Shakespeare.

Non sempre a mellora da produción material leva ó desenvolvemento maior da produción artística. Para Marx, certas formas artísticas, por exemplo a épica, só son posibles nunha sociedade subdesenvolvida. Ora ben, para Marx, o curioso non é a desproporción do desenvolvemento material e o artístico:

A dificultade non está en entender que a épica e a arte gregas estean vinculadas a certas formas de desenvolvemento social. A dificultade están en que aínda nos ofrecen pracer e que en certos aspectos aínda contan como norma e modelo inacadable.

A arte grega, segundo Marx, danos prcer estético porque nos remonta a outros estadios históricos. Porén, isto é unha afirmación moi criticable. Marx escribiu:

Un home non pode volver ser neno, senón faise infantil. Porén, non atopa alegría no infantilismo do neno e no loitar para reproducir-la súa verdade nun estadio posterior?

Moitos pobos pertencen a esta categoría [“a infancia histórica da humanidade”]. Os gregos eran nenos normais. O encanto da súa arte non está para nós en contradición co estadio subdesenvolvido da sociedade na que xurdiu. É, máis ben, o resultado, inextricable, do feito de que as condicións sociais inmaduras nas que xurdiu, e nas que só puido xurdir, non poden voltar nunca.

Nos *Grundrisse* aparecen dúas cuestións: primeira, a relación entre base e superestrutura e, segunda, a relación do presente coa arte do pasado.

Segundo Marx nos *Grundrisse*, a arte do pasado é atractiva porque nos fai pensar na historia en termos máis amplos cós da historia contemporánea. Non pensamos en Dickens relacionádoos só coa Inglaterra victoriana, porque unha sociedade é produto dunha longa historia que a relaciona tamén con Shakespeare e Milton. Non pensamos só en Rosalía relacionándoa co liberalismo do dezanove, como fixo moi acertadamente Catherine Davies no libro *Rosalía de Castro no seu tempo*, senón que tamén a temos que relacionar coa historia da marxinação da lingua galega que ela mesma indica no limiar de Cantares gallegos co sexismo que marxinou ás mulleres durante séculos.

Brecht dicía que “necesitamos desenvolve-lo sentimento histórico e o seu verdadeiro goce sensual”. Cando os grandes teatros escenifican obras doutros períodos tenden a “suprimi-las

diferenzas, a actualizar”. Porén, qué queda do pracer das comparanzas, da distancia, da diferenza que é tamén un pracer no que temos máis a man?”

A relación base/superestrutura debe entenderse considerando que cada elemento da superestrutura (arte, lei, política, relixión) ten o seu tempo, que non reducible á pura expresión da loita de clases ou do estado da economía.

Trotsky dicía que a arte ten un “alto grao de autonomía”, porén, en última instancia, está determinada polo modo de produción. Cómo é que se concilia isto? Pode tentarse tendo en conta os diferentes tempos dos diferentes modos de produción indicados por Pierre Macherey no libro *Pour une théorie de la production littéraire* (Macherey, 1970). Hai, en primeiro lugar, un modo de produción xeral (por exemplo, o capitalismo, posterior ó feudalismo), un modo de produción específico (o da literatura, o do cinema), un modo de produción xenérico (na literatura, as novelas por entregas, ou folletóns, prodúcense de maneira diferente ós libros de ensaio ou de poesía, na televisión non se produce igual o xénero das comedias có dos programas concurso, etc.) e, finalmente, hai un modo de produción concreto (a forma de producir dun autor, do grupo coma os surrealistas, dunha cooperativa ou dunha asociación coma a dos “autorenfilm” do novo cinema alemán alá polos sesenta, etc.)

Entón, a relación dunha obra de arte (tanto ten que sexa *Con pólvora e magnolias*, *The Waste Land* ou a comedia cinematográfica *To be or not to be* de Ernst Lubistch) co historia do seu tempo está moi mediada e é complexa, non mecánica: non é reflexo directo da estrutura.

Para entender *The Waste Land* (1922), do Thomas Stearns Eliot, temos que entender non só que “sexo resultado” do baleiro espiritual e o esgotamento da ideoloxía burguesa que se deu coa crise do capitalismo imperialista na primeira guerra mundial. Iso sería “marxismo vulgar” e reduutivo. Iso non nos diría nada a respecto de cuestións concretas e importantes, pomos por caso que Eliot era un “aristócrata estadounidense expatriado en Inglaterra”, identificado co conservadurismo tradicionalistas, máis do que coa ideoloxía comercial burguesa dos “whigs” ingleses. A cuestión da “crise do capitalismo imperialista”, sen máis, non di nada a respecto de que Eliot, malia ser conservador, foi un poeta de vangarda que escolleu algunhas técnicas experimentais innovadoras, e tampouco di nada a respecto da “espiritualidade” en parte cristiá e en parte budista de Eliot, nin do seu interese pola filosofía burguesa idealista de F. H. Bradley.

A cuestión do baleiro espiritual e o esgotamento da ideoloxía burguesa coa crise da Primeira Guerra Mundial non di nada das formas de producir literatura (do modo de produción concreto) de Eliot, que era un erudito consciente, parte dunha elite experimentadora que tiña formas de publicación particulares (a pequena revista *Criterion*, a pequena editorial Faber & Faber) ou o tipo de público (tamén pequeno, en principio) e o efecto que podía ter no estilo e recursos do poema.

A comprensión completa do poema de Eliot non consiste en reduci-lo ó estudo do capitalismo en 1922, mais tampouco se trata de introducir tantas complicacións que esquezamos algo tan sinxelo e importante como a época na que se escribiu e a sociedade capitalista. Tódolos elementos enumerados (a posición de clase do autor, as forzas ideolóxicas e a súa relación coas formas literarias, a espiritualidade e a filosofía, as técnicas de produción literaria, a teoría estética) son directamente relevantes para o modelo base/superestrutura.

O que procura a crítica marxista é a coxuntura única, singular, dos elementos que chamamos *The Waste Land*, dos elementos que conforman cada obra. Ningún destes elementos pode confundirse cos outros: cada un ten independencia relativa. Abofé que se pode explicar *The Waste Land* dicindo que é un poema que xurde da crise da ideoloxía burguesa, mais non ten unha correspondencia sinxela con esa crise nin coas condicións políticas e económicas que a produciron. En calidade de obra de arte, non “coñece el mesmo”, non é “plenamente consciente” en calidade de produto dunha crise ideolóxica: de selo, deixaríase de existir.

