

NOVELA Y MARXISMO

Raquel Arias Careaga
Universidad Autónoma de Madrid

*La novela es un género para
un mundo nuevo: el mundo
de la desigualdad.*
Luis Beltrán

La novela como género literario, al menos como la entendemos hoy, surge en el siglo XIX como acompañante del ascenso de la burguesía en su camino hacia el poder. El triunfo de una supone el asentamiento de la otra en el panorama literario. La novela se convierte así en el medio de expresión de una nueva clase social, cuya perspectiva sobre el mundo y la realidad planeará sobre los textos narrativos.

Sin embargo, afirmaciones como la de que *El Quijote* es la primera novela moderna retrasan en casi doscientos años el surgimiento de lo que iba a eclosionar hacia mediados del siglo XIX hasta el punto de poder afirmar que «Don Quijote y Sancho Panza son más reales hoy que centenares de personajes claros y prosaicos de las novelas ‘extraídas de la vida’¹. Si se acepta que la novela de Cervantes forma parte de un género narrativo que no se iba desarrollar hasta mucho tiempo después de su publicación en 1605 / 1615, puede resultar de gran utilidad tomar los argumentos utilizados por Américo Castro como punto de partida para centrar los requisitos que aceptamos como propios de la novela moderna, la que se escribe y publica hoy, la que tiene sus fuentes en el realismo decimonónico. Castro explica en estos términos qué entiende por novela moderna, definición que utiliza para aplicar a *Don Quijote*, «que no consiste en la expresión de lo que acontezca a la persona, sino de cómo ésta se encuentre existiendo en lo que acontece»². Con palabras muy similares se han expresado críticos y escritores, desde Julio Cortázar a José Ortega y Gasset, quien dice, por ejemplo: «La esencia de lo novelesco no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es “pasar algo”, en el propio vivir, en el ser y estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente»³. En cuanto a Cortázar, su explicación de la esencia de la novela moderna aparece en los siguientes términos, muy similares a los expresados antes: «conocer y apoderarse del comportamiento psicológico humano, y narrar eso, precisamente eso, en vez de las consecuencias fácticas de tal comportamiento»⁴.

De todas estas definiciones se puede extraer, como una de las claves básicas, la claridad con la que los hechos, eventos y aventuras narrados pasan a ocupar un segundo plano. El filtro a través del cual veremos todos esos aspectos que antes eran centrales (piénsese, por ejemplo, en la novela de caballerías o en la novela bizantina) será el individuo, un individuo que ha descubierto sus propias peculiaridades y que, desde el Romanticismo, se ha convertido en la medida de todas las cosas. Un individuo sobre el que el lector se proyecta, se reconoce, se desdobra, individuo él

¹ Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, Barcelona, Edicions 62, 1973, págs. 126-127.

² Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 210.

³ José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, págs. 407-408.

⁴ Julio Cortázar, «Situación de la novela», en *Obra crítica / 2*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 221.

también en un mundo que sólo es capaz de analizar e interpretar desde la pequeña parcela de su interioridad, dicho en palabras de Nicos Hadjinicolau: «El efecto estético no es otra cosa que el placer que experimenta el espectador que se reconoce [a sí mismo] en la ideología en imágenes de la obra»⁵. De ahí que haya resultado tan fácil relacionar la novela con la épica, considerarla heredera directa de la vieja épica⁶.

Sin embargo, los viejos héroes no han podido sobrevivir en un mundo cuya complejidad dificulta cada vez más una explicación única sobre la realidad. Los mitos se descubren inútiles para dar cuenta del mundo real y, a pesar de ello, siguen estando presentes en la cultura y en la literatura actual. Las causas no resultan nada misteriosas ni novedosas: «El deseo de simplificar esta realidad insoportablemente compleja, de reducirla a sus elementos esenciales, y el deseo de presentar los seres humanos unidos por relaciones humanas elementales y no por relaciones materiales, lleva a la aparición del *mito en el arte*»⁷. Pero no sólo en el arte, también en las aproximaciones críticas que intentan dar cuenta de la realidad artística y que acaban construyendo tantos mitos como los textos que pretenden analizar. Es interesante que esa simplificación de las relaciones del hombre con su entorno y con los demás hombres adopte en el caso de la novela unas posibilidades formales casi ilimitadas. Podríamos decir que la novela, unida al nacimiento de esa nueva y compleja sociedad burguesa, refleja en su forma las dificultades que encuentra para apropiarse de esa realidad. Eso le permite indagar caminos expresivos vedados hasta entonces a unos géneros literarios definidos por los parámetros formales establecidos y fijados, que servían para definirlos como tales: lírica, épica o drama.

La evidente libertad y carencia de reglas de la novela es la prueba de que su *forma de exposición* es la más poderosa. En la novela *forma de exposición* y *forma absoluta* (forma material y forma artística, en un lenguaje más actual) se funden. [...] Al ser un género no canónico, la novela no está obligada a transgredir su forma – una forma libre – y, en consecuencia, se autolimita y su *forma de exposición* no actúa limitando, sino abriendo espacios⁸.

O cómo afirmaba Leopoldo Alas *Clarín*, «no hay límites para el *género novelesco*, [...] todo cabe en él, porque es la forma libre de la literatura»⁹. Todo esto confiere a la novela una serie de posibilidades que le permiten justificar múltiples y variados ángulos y puntos de vista desde los que enfrentarse a la realidad. Porque, indudablemente, la materia de composición del nuevo género es la realidad. Por ello, el triunfo de la novela aparece ligado al auge del realismo como estilo que debe mucho al espíritu romántico que le precede:

El romanticismo y el realismo no son, en modo alguno, extremos opuestos; puede decirse, más bien, que el romanticismo es una fase primitiva del realismo crítico. La actitud no cambia en lo esencial, sólo cambia el método: es más frío, más “objetivo”, más distante¹⁰.

Tener esto en cuenta es imprescindible para no olvidar que el mencionado individualismo no es superado por un pretendido objetivismo realista (de ahí las comillas de Fischer), sino, por el contrario, asimilado y profundamente

⁵ Nicos Hadjinicolau, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1982, pág. 211.

⁶ *Vid.*, por ejemplo, Ralph Fox, *The Novel and the People*, Londres, Cobbett Press, 1937, pág. 19; o Luis Beltrán, *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004.

⁷ Ernst Fischer, *Op. cit.*, pág. 113.

⁸ Luis Beltrán, *Op. cit.*, págs. 60-61.

⁹ Leopoldo Alas *Clarín*, «Del naturalismo», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972, pág. 135.

¹⁰ Ernst Fischer, *Op. cit.*, pág. 123.

interiorizado por el autor literario, hasta el punto de que *hablar desde mí* se transforma en *hablar desde la verdad*; el mundo *es* como yo lo veo, y lo subjetivo acaba adquiriendo naturaleza de objetividad en un intento de justificar mi perspectiva como la única válida.

Gracias a la ausencia de ataduras con moldes prefijados, la novela puede ser utilizada de muchas formas, pero sin olvidar que, para ofrecer algo de interés, debe «violiar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar ‘placer estético a los lectores’, para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y épocas», como la define Alejo Carpentier¹¹. Pero es muy posible que sea utilizada también como instrumento de alienación al perpetuar y reproducir los mecanismos sociales, a pesar de opiniones como la de Fischer, según la cual,

un rasgo común a todos los artistas y escritores importantes del mundo capitalista es su incapacidad de aceptar plenamente la realidad social que los rodea. Todos los sistemas sociales han tenido sus grandes apologistas en el arte (junto a sus rebeldes y acusadores): sólo bajo el capitalismo *todo* el arte situado por encima de un determinado nivel de mediocridad es y ha sido siempre un arte de protesta, de crítica y de rebelión¹².

Pero un escritor no tiene por qué estar capacitado para desvelar cuáles son y cómo funcionan los mecanismos de opresión social que le disgustan o incomodan. Para no caer en mixtificaciones más o menos buscadas, es decir, en el ocultamiento y el misterio que envuelve la realidad en determinadas manifestaciones culturales, el siglo XIX ofrecía un método de análisis que, hasta la fecha, sigue siendo el único capaz de poner al descubierto las relaciones sociales reales. El marxismo, la novela, el realismo, el triunfo de la burguesía, el nacimiento del proletariado, todos ellos contemporáneos, todos ellos decimonónicos y todos ellos (a pesar de opiniones bastantes generalizadas hoy en día) vigentes todavía.

La literatura como producto cultural y social, es decir, histórico, representa un campo de estudio ineludible para el marxismo. Porque la literatura es una de las formas ideológicas más interesantes en lo que tiene de manipulación (consciente o no) de la realidad que pretende mostrar como verdadera. Desde que Stendhal acuñara su famosa definición de novela (realista, de ahí la intrínseca relación entre el realismo y el nuevo género narrativo) como el espejo puesto a lo largo del camino, muchos son los escritores que han creído sinceramente en que *su* visión del camino era la única visión posible, de que estaban capacitados para explicar al resto de sus congéneres qué y por qué ocurría en ese camino. Y una de las primeras cosas que venía a desmontar el marxismo era esa autoridad del escritor al colocarle en el lugar que le correspondía: en el mero centro de la clase social cuyos intereses estaba defendiendo quizá sin proponérselo. Porque el marxismo se niega a aceptar la especificidad del individuo (escritor o no) como el único parámetro. O mejor dicho, ese parámetro está condicionado por muchas coordenadas cuya explicación última se ancla en la sociedad y en el momento histórico en que vive y al que pertenece ese individuo. Es lo que en terminología marxista se conoce como las mediaciones.

¹¹ Alejo Carpentier, *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, pág. 8.

¹² Ernst Fischer, *Op. cit.*, pág. 121.

Si bien es cierto que «toda obra es la expresión de la concepción del mundo del escritor, quien ofrece en ella su actitud hacia el mundo, su evaluación del mismo»¹³, es importante no olvidar que esa concepción le viene dada por un conjunto de elementos que filtran la observación que de la realidad objetiva hace el escritor. Elementos que incluyen la familia, la clase social, las condiciones materiales, etc., y que están presentes en toda obra, estableciendo un vínculo ineludible con la época histórica en que es escrita. De esta forma, la información que podemos encontrar en el texto va mucho más allá de las intenciones explícitas de su autor; pero sólo a través de un análisis marxista se pueden poner de manifiesto todos esos datos. La tendencia a rechazar la naturaleza ideológica del producto artístico no es más que una simplificación y un empobrecimiento del análisis que de él podemos realizar.

Todo esto es especialmente importante en el caso de la novela por lo que tiene de configuración de todo un mundo, así sea ficticio, de las relaciones que se establecen entre sus integrantes, del lugar que ocupan en la sociedad recreada. Las elecciones que toma el escritor para dar forma a la realidad que construye en su texto suponen una selección del material disponible; una selección que abarca tanto aspectos lingüísticos, sin olvidar, como ha dicho Julio Rodríguez Puértolas que «cada elemento de la lengua está cargado de significaciones ideológicas»¹⁴, como elementos de la realidad histórica y social conocida por el escritor en cuestión. Desentrañar las razones de esas elecciones supone necesariamente tener en cuenta «toda una serie de *niveles* que *median* entre el texto mismo y la economía capitalista», como afirma Terry Eagleton¹⁵ refiriéndose a T. S. Eliot, o en palabras de Lukács el «análisis de la procedencia social y del rango social del artista, incluido simultáneamente en diversos sistemas de referencia social que se entrecruzan mutuamente (comunidad nacional y de lengua, comunidad social, profesional, religiosa, espiritual, o político-ideológica)»¹⁶.

En realidad, de lo que se trata es de acabar con la supuesta superioridad espiritual del escritor, de la que se burla Trotsky con estas palabras: «La identificación tradicional del poeta con el profeta sólo es aceptable en el sentido de que el poeta es casi tan lento como el profeta en reflejar su época», y añade que «a lo largo de la historia, sin embargo, el espíritu no ha hecho más que renquear tras lo real»¹⁷. La peculiar visión del mundo que ofrece el escritor no está explicada por una inspiración que le llega de un más allá indefinible y con el que tiene un contacto directo como elegido que es. Se trata más bien de explicarla a través del lugar que ocupa en la realidad histórica que le toca vivir. Es decir:

Al modo de producción capitalista corresponde una clase de producción intelectual diversa de la correspondiente al modo de producción medieval. Si la producción material no es también concebida en su forma *histórica específica*, es imposible comprender lo que hay de

¹³ L. Timoféiev, *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979, págs. 65-66.

¹⁴ * Julio Rodríguez Puértolas, «La crítica literaria marxista», en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Editorial Playor, 1984, pág. 218.

¹⁵ Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1976, pág. 14.

¹⁶ Geörgy Lukács, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966, pág. 20.

¹⁷ León Trotsky, *Literatura y revolución, Obras / 7*, Madrid, Akal, 1979, pág. 13.

* El artículo del profesor Julio Rodríguez Puértolas se publica de forma íntegra en el «Bloque II» de este mismo número de Revista de crítica literaria marxista (N. del E.).

determinado en la producción intelectual correspondiente a ella y la acción recíproca de las dos producciones. De otra forma, se siguen diciendo tonterías¹⁸.

Y de lo que se trata, precisamente, es de no decir tonterías a la hora de analizar o interpretar el texto literario. Sin embargo, la reticencia a utilizar el marxismo como medio de análisis no afecta sólo a los críticos, ya que también los escritores se resisten a ser explicados desde coordenadas históricas, defendiendo con uñas y dientes esa falsa noción de individuo como ajeno a los condicionamientos sociales en que vive inmerso y de los que no puede escapar. Pero esto no es de extrañar en absoluto: «aquellos que están en la ideología se creen por definición fuera de ella; uno de los efectos de la ideología es la *negación* práctica por la ideología del carácter ideológico de la ideología: la ideología no dice nunca ‘soy ideológica’»¹⁹. De ahí, por ejemplo, la absurda afirmación de que la obra artística está por encima o más allá de la ideología, quizá por ignorancia de qué se entiende por tal: «la ideología es un proceso que el sedicente pensador recorre, sin duda conscientemente, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas motrices que lo impulsan permanecen desconocidas para él, si no, no sería un proceso ideológico»²⁰. Esa falsa conciencia sobre lo que uno es o debería ser conforma el punto de vista desde el que el escritor configura el mundo novelesco y sólo teniéndola en cuenta seremos capaces de decir algo realmente útil sobre la novela:

Resolver los problemas del texto, hallar, como a veces suele decirse, su “verdad”, no significa descubrir su “esencia”, sino una *práctica*: la de la relación del texto con la ideología, y a través de esta, con la Historia²¹.

Es lo que un crítico marxista explicaba como metodología aplicada al análisis textual:

Busco ante todo la vinculación entre el texto y la historia; o sea, que intento relacionar cada obra con su tiempo, con la realidad política, económica y social en la que surge aunque evitando siempre caer en un determinismo mecanicista. Porque la imagen literaria no es sólo un puro reflejo de la realidad, y esta, por lo tanto, no se puede deducir simplemente de aquella. Existe entre ambas una relación dialéctica, compleja. Por eso es necesario estudiar aparte la realidad social y, luego, ir a compararla con la imagen, para ver en qué se conectan, en qué se semejan y qué las distancia. Por fin se debe decir claramente lo que se ha descubierto – en el sentido que daba Ortega a la palabra *descubrir*: quitar lo que cubre, lo que encubre...²².

Por supuesto, el tema de la ideología y de su presencia en todos los ámbitos sociales va mucho más allá de lo que podamos decir aquí, pero no podemos olvidar que la superestructura social, aquella que se construye sobre la base económica que determina la organización de todo el conjunto de una sociedad concreta, está formada por el Estado, controlado por la clase social dominante. Este Estado cuenta con el aparato represivo (violento o no) para mantener y reproducir el control sobre los medios de producción, pero también cuenta, y no es menos

¹⁸ Karl Marx y Friedrich Engels, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975, pág. 181.

¹⁹ Louis Althusser, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, pág. 148.

²⁰ Karl Marx y Friedrich Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964, págs. 59.

²¹ Julio Rodríguez Puértolas, *Art. cit.*, pág. 239.

²² Noël Salomon, «Noël Salomon en Cuba», *Casa de las Américas*, 101, XVII (marzo-abril 1977), pág. 164.

importante, con lo que Althusser llama los Aparatos Ideológicos de Estado y que, como él explica, no son solamente las instituciones con las que cuenta ese Estado, sino también otras de carácter privado. Lo cual no resulta nada extraño si tenemos en cuenta que «el Estado, que es el Estado de la clase dominante, no es ni público ni privado», y añade más adelante refiriéndose a esos Aparatos Ideológicos de Estado: «Poco importa si las instituciones que los materializan son ‘públicas’ o ‘privadas’; lo que importa es su funcionamiento. Las instituciones privadas pueden ‘funcionar’ perfectamente como Aparatos Ideológicos de Estado»²³. Entre esas instituciones privadas están, por supuesto, las escuelas, las distintas Iglesias, la familia, el sistema político y jurídico, el sindical, los medios de información y por supuesto, la cultura, donde se engloban las artes, los deportes, la literatura, las editoriales, etc. Los escritores forma parte de estos Aparatos Ideológicos de Estado de la misma forma que lo hacen los profesores, los sacerdotes o los políticos.

Hemos planteado hasta aquí la relación de la novela con el marxismo como objeto de estudio. Por supuesto se trata de una aproximación muy limitada y simplificada, pero remitimos al lector a la bibliografía básica ofrecida al final. El marxismo aparece como el único acercamiento crítico a la literatura en general y a la novela en particular capaz de dar cuenta de los diversos niveles que se dan cita en el texto y, sobre todo, de llevar a cabo un acercamiento a las razones últimas que articulan esos niveles y los relacionan entre sí y con el mundo exterior. La crítica literaria idealista que observa el texto como un todo cerrado en sí mismo, autosuficiente y sin necesitar ningún contacto con la realidad que lo genera no es capaz de ofrecer una explicación del texto más que parcelada y en el fondo inútil. Los procesos estéticos, formales, son también ideológicos y negar esa evidencia nos lleva hacia una crítica que no será capaz de pasar de lo meramente descriptivo por miedo a adoptar una postura histórica y social ante la obra artística.

Un problema muy distinto es la construcción de una novela marxista. A pesar de la imposibilidad de escapar de toda una serie de condicionantes como hemos visto, sí es posible encontrar textos que pongan de relieve las contradicciones de la sociedad que los produce, los mecanismos de control utilizados en un mundo dominado por la lucha de clases. Utilizando otra vez a Althusser y su explicación del aparato ideológico, podemos afirmar que

La clase (o la alianza de clases) en el poder no puede imponer su ley en los Aparatos Ideológicos de Estado tan fácilmente como en el aparato (represivo) de Estado, no sólo porque las antiguas clases dominantes pueden conservar en ellos posiciones fuertes durante mucho tiempo, sino además porque la resistencia de las clases explotadas puede encontrar el medio y la ocasión de expresarse en ellos, ya sea utilizando las contradicciones existentes, ya sea conquistando allí posiciones de combate mediante la lucha²⁴.

Es obvio que el sistema controlará cuáles de esos textos pueden llegar a convertirse en objetos aceptables, libros de moda, escritores consagrados, etc., pero también es posible encontrar autores que busquen mostrar el orden social en su totalidad, no parcelado, única forma de alcanzar un conocimiento que permita transformar la situación. Un ejemplo práctico esencial es la obra dramática de Brecht, quien pide además una postura del lector/espectador completamente nueva ante el texto literario. La importancia de la técnica del distanciamiento

²³ Louis Althusser, *Art. cit.*, págs. 126-127.

²⁴ *Ibid.*, pág. 128.

radica en el papel que debe asumir el receptor, un papel activo, consciente y crítico que no le permita caer en identificaciones sentimentales con los personajes y sus problemas. Cualquier obra que trate de esta forma al lector está planteando ya una nueva forma de leer y, por tanto, de enfrentarse a la realidad.

Si bien es cierto que no hay recetas (y no debe haberlas, como decía el propio Brecht al comparar la producción de poesía con una granja avícola²⁵) para componer una obra que evite la ideología burguesa, sí existen algunas premisas que conviene no olvidar. Una, y quizá la primera, es el mencionado distanciamiento brechtiano, que podríamos relacionar con la postura que debe adoptar el escritor en palabras de Engels: «Es siempre perjudicial que el poeta sufra por su héroe» y, de forma más general en lo que se refiere a la composición de la obra, añade: «Cuanto más escondidas se mantienen las opiniones del autor, tanto mejor para la obra de arte»²⁶. Otra es la construcción de los personajes, que debe tender a la «aguda individualización de los caracteres; cada uno de ellos es un tipo, pero, también, al mismo tiempo, un individuo perfectamente determinado, un ‘hombre concreto’, para decirlo con la expresión del viejo Hegel, y así debe ser también»²⁷, evitando en todo caso «transformar a esos individuos en simples portavoces del espíritu de la época»²⁸. En realidad se trata de huir de la literatura de tesis o tendencia para respetar el papel activo otorgado al lector que mencionábamos antes: «la tendencia debe surgir de la situación y de la acción mismas, sin que se haga explícitamente referencia a ella, y el poeta no debe dar al lector ya acabada la futura solución de los conflictos sociales que describe»²⁹. Como conclusión de todos estos consejos quedan estas palabras que explican cómo la novela socialista

realiza cumplidamente su misión cuando, mediante una fiel descripción de las condiciones reales, destruye las ilusiones convencionales dominantes, sacude el optimismo del mundo burgués, hace inevitable la duda sobre la eterna validez de lo que subsiste en acto, sin ni siquiera proporcionar directamente una solución, antes bien, en ciertos casos, sin ni siquiera tomar ostensiblemente partido³⁰.

Cualquier novela que persiga estos fines estará poniendo de manifiesto su inconformismo con la sociedad de la desigualdad, la sociedad de clases y, lo que es más importante, estará pidiendo al lector que no se deje engañar por los mensajes que le bombardean defendiendo esa sociedad como la única posible. Un ejemplo paradigmático es el que ofrece Kafka en una novela como *El proceso*, en la que el autor «pone en nuestras manos con esta novela, una clave para entender el carácter abstracto, enajenado y absurdo de las relaciones humanas en la sociedad capitalista»³¹. ¿Se escriben novelas así? ¿Se publican? Es labor del lector desconfiar de los premios oficiales, de los nombres consagrados por las cifras de beneficios que suponen las ventas de sus libros y seguir buscando aquellos textos (que sí existen) que le ayuden a comprender el tipo de mundo en que vivimos y qué se puede hacer para transformarlo.

²⁵ *Apud.* Julio Rodríguez Puértolas, *Art. cit.*, pág. 221.

²⁶ Karl Marx y Friedrich Engels, *Op. cit.*, 1975, págs. 133 y 136.

²⁷ Friedrich Engels, en *ibid.*, pág. 132.

²⁸ Karl Marx, en *Ibid.*, pág. 141.

²⁹ Friedrich Engels, en *Ibid.*, pág. 133.

³⁰ *Ibid.*, pág. 134.

³¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1965, pág. 29.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS CLARÍN, Leopoldo, «Del naturalismo», en S. Beser (ed.), *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia, 1972.
- ALTHUSSER, Louis, «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, 115-155.
- BELTRÁN, Luis, *Estética y literatura*, Madrid, Mare Nostrum, 2004.
- CARPENTIER, Alejo, *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972.
- CORTÁZAR, Julio, «Situación de la novela», en *Obra crítica / 2*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- EAGLETON, Terry, *Marxism and Literary Criticism*, Londres, Methuen, 1976.
- FISCHER, Ernst, *La necesidad del arte*, Barcelona, Edicions 62, 1973.
- FOX, Ralph, *The Novel and the People*, Londres, Cobbett Press, 1937.
- HADJINICOLAU, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- LUKÁCS, Geörgy, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Revival, 1964.
- _____, *Cuestiones de arte y literatura*, Barcelona, Península, 1975.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «La crítica literaria marxista», en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Editorial Playor, 1984, 209-250.
- SALOMON, Noël, «Noël Salomon en Cuba», *Casa de las Américas*, 101, XVII (marzo-abril 1977), 163-164.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Ediciones Era, 1965.
- TIMOFÉIEV, L., *Fundamentos de teoría de la literatura*, Moscú, Progreso, 1979.
- TROTSKY, León, *Literatura y revolución, Obras / 7*, Madrid, Akal, 1979.