

**Teoría de la narrativa:
Panorama histórico y selección
de textos**

**Teoría de la narrativa:
Panorama histórico y selección
de textos**

José R. Valles Calatrava y César de Vicente Hernando

ÍNDICE

TEORÍA DE LA NARRATIVA: PANORAMA HISTÓRICO Y SELECCIÓN DE TEXTOS.

COLECCIÓN HUMANIDADES N° 03

© 2021, Editorial Soldesol

© Panorama histórico: José R. Valles Calatrava

© Selección de textos y cuestionarios: César de Vicente Hernando

© Diseño y maquetación: Editorial Soldesol

Impreso bajo demanda por Amazon,
bajo sus condiciones y calidades

Queda prohibida la reproducción total o parcial de este libro sin
consentimiento de sus autores. Puede dirigirse a ellos para solicitar
autorización si desea utilizar alguna parte de este contenido.

INTRODUCCIÓN	7
I. DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA AL ROMANTICISMO	11
1. Teorías de la narrativa en Grecia y Roma	11
1.1. Referencias a la epopeya: Artes poéticas griegas y latinas.....	12
1.2. Concepciones sobre otras modalidades narrativas: las fábulas míticas, la historiografía, la novela.....	19
2. La narrativa en la tradición medieval.....	25
3. Ideas sobre la narrativa en el ciclo clasicista	31
4. La narrativa para la ilustración y el romanticismo.....	40
SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES	53
II. DEL REALISMO A MEDIADOS DEL SIGLO XX	79
1. Teorías de la novela en la segunda mitad del xix.....	79
2. Ideas sobre la narrativa a comienzos del siglo xx. Aportaciones de la morfología y la estilística	93
3. La crítica anglosajona y estadounidense.....	102
4. El formalismo ruso	106
5. Conceptos de Bajtin	114
SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES	118
III. TEORÍAS SOCIOLOGICAS Y PSICOANALÍTICAS	139
1. Teorías marxistas de la narrativa.....	139
2. Teorías psicoanalíticas sobre la narrativa.....	156
SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES	168

IV. TEORÍAS LINGÜÍSTICAS Y SEMIÓTICAS DE LA NARRATIVA	213
1. Narratología estructuralista francesa	214
2. El postestructuralismo	225
3. Teorías narrativas lingüísticas y semióticas.....	229
4. Otras aportaciones al estudio del relato.....	239
SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES	254
V. ÚLTIMAS CONCEPCIONES DE LA NARRATIVA.....	305
1. Hermenéutica, narración y lector	307
2. Crítica del poder, estudios culturales y deconstrucción	314
3. Crítica feminista.....	319
4. Narratología cognitiva	321
SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES	324
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	361

INTRODUCCIÓN

La asignatura Teoría de la narrativa, con sus contenidos distribuidos en una parte sistemática y otra histórica, lleva impartándose quince años en el segundo curso del Grado en Filología Hispánica de la Universidad de Almería. Aunque sería deseable y esperable su ubicación en un curso superior, su existencia y permanencia en dichos estudios se justifica no solo por la propia trascendencia y reconocido asentamiento de la disciplina narratológica en el cuerpo doctrinal de dichos estudios sino, como ocurre en muchos planes académicos europeos, por la especialización y cualificación en dicha línea investigadora de varios profesores de la UAL del área de conocimiento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (y su consecuente proyección en la docencia), así como por la buena aceptación de la misma entre el alumnado (que demuestran particularmente los resultados de las encuestas internas y la aplicación del proceso de detección de evolución del aprendizaje en los tres últimos cursos).

Aunque la bibliografía sobre la disciplina es evidentemente ingente y, dentro de ella y como puede apreciarse en la misma relación final, bastantes trabajos han examinado distintos aspectos relativos a la evolución de tales teorías, no conocemos ningún estudio que, desde una perspectiva histórica, con un criterio sistematizador y universal y de forma sucinta y propedéutica, intente abordar tal cuestión. En este sentido, este libro pretende ofrecer sólo un breve pero completo panorama histórico, centrado en las diferentes concepciones planteadas en las distintas etapas y desde los diversos marcos teóricos, sobre las más destacadas ideas y reflexiones que se han esbozado sobre la narrativa y los conceptos básicos usados en su análisis, así como una selección de textos, breve y limitada pero representativa, de las mismas. La parte expositiva proviene primordialmente del libro original de José R. Valles Calatrava *Introducción histórica a las teorías de la narrativa* (Almería, UAL, 1994); en cambio, la selección de textos e índice de cuestiones que podrían aplicarse a un hipotético alumnado son de César de Vicente Hernando.

Tal estudio procura, de un lado, trazar un sucinto panorama de la evolución y posiciones que han adoptado las reflexiones metanarrativas, siempre en conexión con los marcos teóricos más generales, que, sin pretender una exhaustividad extrema, sin

embargo pueda suponer una introducción histórica rigurosa y útil para alumnos y lectores no profundamente especializados en este tema. Por otra parte, el trabajo, que parte del concepto más amplio de narración dando entrada así a las ideas sobre diversas modalidades narrativas —epopeya, cuento, novela, canciones de gesta, etc.—, procura arraigarse a la historicidad que entendemos tienen los productos literarios y, en consecuencia, los discursos metaliterarios e intenta por ello no presentar en este panorama las teorías sobre la narrativa como un proceso rectilíneo ni absolutamente coherente sino perlado por las mismas contradicciones que marca el proceso histórico y las perspectivas ideológicas que sustentan las concepciones estéticas. Se incluyen así, pues, no sólo las principales teorías sobre los diversos tipos de discurso narrativo, sino las polémicas sobre ellos, las vindicaciones vehementes o violentos rechazos de algunas modalidades, las críticas literarias de algunas obras que ilustran los posicionamientos de su firmante y, sobre todo en el siglo xx, los principales conceptos utilizados en el análisis narrativo desde los diversos marcos teóricos.

Este panorama histórico, que se centra esencialmente en el ámbito europeo y norteamericano aunque con una atención especial pero razonable al espacio hispánico, está dividido en cinco grandes apartados que incluyen individualmente una breve pero representativa selección de textos y cuestionarios propuestos como guías de trabajo para el posible alumnado. En el primero se examinan las reflexiones y teorías más destacadas sobre los géneros narrativos desde la antigüedad grecorromana hasta las teorías realistas y naturalistas de finales del xix pasando por la Edad Media, el ciclo clasicista de la Edad de Oro, la Ilustración y el Romanticismo. El segundo se centra en las teorías realistas y naturalistas y los trabajos del formalismo ruso, la estilística, Bajtin y Forster y la crítica anglosajona, francesa, alemana y española en la primera mitad de la pasada centuria. El tercero se dedica a las aportaciones de los modelos teóricos extrínsecos, básicamente la sociología y el marxismo y el psicoanálisis y la psicología. Los estudios narrativos de base lingüística o semiótica ocupan el cuarto. El quinto y último contiene, más sucintamente, las principales aportaciones sobre la narrativa efectuadas en los últimos años del siglo xx y principios del xxi: la hermenéutica y las teorías sobre el papel del lector, la crítica del poder y la deconstrucción, la crítica feminista, los estudios culturales y la narratología cognitiva.

En el proceso de publicación de este libro ha fallecido César de Vicente, uno de los autores. In memoriam y con dolorido sentir.

Almería, febrero de 2021

I. DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA AL ROMANTICISMO

1. Teorías de la narrativa en Grecia y Roma

Entre las diversas modalidades narrativas existentes en el mundo grecorromano sólo la epopeya es tratada con un rango específico claro en las principales poéticas de la época, singularmente en el tratado aristotélico. Las narraciones históricas en prosa, consideradas no como ficciones (*plásmata*) verosímiles sino verídicas, estarían excluidas en general por tal razón de la literatura, de la *poesía*, aunque algunos tratadistas romanos comienzan a plantear sus conexiones. El relato mítico tradicional, de orígenes sagrados y remotos y material básico de la epopeya, tampoco constituiría fundamentalmente por su carácter oral y no versal pero también por su inverosimilitud en la concepción aristotélica una categoría poética, imitativa. Las ficciones narrativas de tema amoroso —griegas— o satírico —latinas— no sólo están en prosa —y, por tanto, fuera del concepto sociocultural antiguo de la poesía, que exigía el verso en esta *metalengua* (Mignolo, 1978: 47) como reconoce el propio Aristóteles (cfr. González, 1987: 48)— sino que también son demasiado tardías para incluirse en la *Poética* aristotélica y excesivamente mal conceptuadas para incluirse en otras posteriores, aunque, como veremos, no faltan algunas alusiones y juicios sobre ellas dentro del mundo grecorromano y medieval.

1.1. Referencias a la epopeya: Artes poéticas griegas y latinas

Las primeras referencias sobre la epopeya, modalidad narrativa clásica por excelencia, se encuentran en los **diálogos platónicos**, y muy especialmente en *La República*. Aunque es en *Ion* donde el filósofo griego se refiere particularmente a la especificidad de los discursos poéticos con su conocida teoría de la *manía* (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 15), explicándole al rapsoda Ion su carácter de «fruto de la inspiración» (Wahnón, 1991: 25), esto es, de ser un producto de la imaginación humana, que se relaciona por tanto con la *eikasía* —orden imaginativo— frente a la *epistémé*, que versa sobre el orden de las ideas, y la *doxa*, que se ocupa del orden perceptible de los objetos naturales (Copleston, 1969-1974, I: 262), es sin embargo en *La República* donde se aporta una mayor caudal de consideraciones sobre el fenómeno artístico en general y el hecho narrativo en particular.

En esta última obra Platón reconoce el tradicional enfrentamiento entre la filosofía y la poesía y, pese a reconocer su carácter placentero y futura posibilidad de entrada si demuestra su provecho, excluye globalmente a esta última de la ciudad ideal tanto desde una perspectiva moral práctica, porque no ha demostrado que «no es sólo agradable, sino útil para los regímenes políticos y la vida humana», como desde una posición racional, dado que la «poesía no debe ser tomada en serio, por no ser ella misma cosa seria ni atendida a la verdad» (Platón: 529). En este caso Platón opone evidentemente la filosofía como discurso que busca la verdad a la poesía (Wahnón, 1991: 23), que tiende a ser placentera y no verídica, puesto que, además, el arte, en tanto que *mimesis*, se concibe como una imitación alejada en dos grados de la verdad, la imitación —y, a veces, imperfecta— de una realidad que, a su vez, es precisamente imitación de la idea o Forma (Copleston, 1969-1974: 261).

Pero es también en *La República* donde Platón alude a los géneros literarios y esboza algunas afirmaciones sobre la narración. Tras referirse a los temas de la poesía y señalar los peligros educativos de sus falsedades e impiedades, Platón examina la forma de la poesía concibiéndola siempre como *diégesis*, como relato de los poetas; a su hermano e interlocutor en el diálogo, Adimanto, le pregunta: «¿No es una narración de cosas pasadas, presentes o futuras todo lo que cuentan los poetas y fabulistas?» (Platón: 163).

El filósofo griego distingue ulteriormente «una tríada de modalidades de dicción poética imitativa» (Viñas, 2002: 51), tres tipos de modos de relatar del poeta que prefiguran una «tipología moderna de los géneros literarios» (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 15) inexistente en Aristóteles: la palabra directa del poeta o lírica, que Platón asocia al ditirambo; la ficción desarrollada enteramente por imitación, considerando «imitativo el relato en el que el poeta se oculta detrás de su creación, los personajes» (Domínguez Caparrós, 1982: VII, 7), que reserva a la dramática; la narración mixta, que incorpora relato puro y partes dramáticas en la cesión desembragada de la voz a los personajes, representada por la epopeya. Resume así Platón la cuestión: «Hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación; en este apartado entran la tragedia (...) y la comedia. Otra clase de ellas emplea la narración hecha por el propio poeta; procedimiento que puede encontrarse particularmente en los ditirambos. Y, finalmente, una tercera reúne ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesías» (Platón: 166).

Platón no sólo distingue así diegéticamente en la poesía como relato la narración estricta —simple— del diálogo —imitativa— y la misma posibilidad del estilo indirecto transformando unos versos de Homero sino que plantea el propio estatuto de la epopeya como narración mixta, que incorpora narración pura y representación imitativa o diálogo —lo que en la tradición sajona se distinguirá como *telling* y *showing*—, si bien apostará por la mayor presencia de la narración sobre la imitación dialogada y porque tal imitación se efectúe con mayor o menor agrado y extensión según se sitúe el poeta en el puesto de un hombre de bien o no (Platón: 170). Además, frente a la postura aristotélica de sobrevalorar la tragedia sobre la epopeya, Platón considerará precisamente de rango superior a esta última (Domínguez Caparrós, 1982: VII, 7; González, 1987: 19) por alejarse más de la imitación, razón por la cual, junto a otros factores de índole educativa, eleva por encima de todas las modalidades poéticas al ditirambo y no admite en la ciudad precisamente «más que los himnos a los dioses y los encomios de los héroes» (Platón: 527). Esta condición imitativa de la epopeya y principalmente la capacidad que le veía Platón de maleducar a los jóvenes con su falseamiento ficcional de la verdad le valió a Homero distintos reproches y críticas a lo largo de *La república*, algo que también hizo, por otro lado, en la época helenística Calímaco en sus *Epigramas* proponiendo una poesía más elaborada y breve (Alsina, 1991: 425) en la línea de Hesíodo.

En realidad, en su conceptualización de las diversas formas poéticas Platón utiliza el concepto de *diégesis*, de relato de los poetas frente al concepto de *mimesis*, de imitación, que sirve como rasgo básico caracterizador de la poesía

y eje distinguidor de los diversos discursos literarios para Aristóteles. Para Platón el concepto de *mimesis* no es, como para Aristóteles, la ficcionalidad imitativa sino la representación sólo en el sentido de la ocultación del autor tras los personajes que crea (Domínguez Caparrós, 1982: VII, 7), el de la cesión de palabra directa a los personajes que podría calificarse, con Greimas (1979: 113-116), de desembrague enunciativo. Como indica Chartier: «L'essentiel de ce déplacement de point de vue entre Platon et Aristote est commandé par le statut de la `mimésis`. En effet Platon considère que tout poème est récit: `diégésis`. (...) Pour Aristote au contraire, récit dramatique et récit épique, tragédie et épopée, sont deux modes du mimétique. Autrement dit la `mimésis` occupe dans son système, contrairement à Platon, tout le champ du poétique» (Chartier, 1990: 10).

Para Aristóteles, pues, lo especialmente definidor de la poesía no es tanto la pauta pragmática sociocultural clásica de que se valga del verso sino el hecho de que «lo que los poetas hacen es imitar la naturaleza» (Viñas, 2002: 59): «la poesía tiene ante todo, pues, un carácter de mimesis, de ficcionalidad imitativa de la realidad a través de palabras. Si el medio de la imitación es el lenguaje, en prosa o en verso, el objeto de la misma son las acciones de los hombres, que se concreta en la *fábula* o argumento —«la organización de los hechos (...) es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida» (Aristóteles, cfr. González, 1987: 56)— y, según la posibilidad dual de ser de ese objeto, como en Platón permite la representación de acciones nobles —tragedia, epopeya— o vulgares —comedia, poemas burlescos¹— haciendo a los hombres mejores, semejantes o peores. Sin embargo, a diferencia de la crítica a los discursos literarios por su carencia de búsqueda de la verdad en Platón, la imitación requiere para Aristóteles no veracidad sino sólo un tratamiento verosímil, de organización racional creíble de la *fábula* o, en palabras de Domínguez Caparrós (1982: VIII, 7), «no de algo fotográfico (...) [sino de] un realismo que generaliza, pero siempre controlado racionalmente por la verosimilitud o necesidad racional».

Las formas de imitación reconocidas por Aristóteles diferencian básicamente los modos narrativos y dramático al distinguir entre la presencia —aunque sea implícita— y ausencia del sujeto enunciativo origi-

1 Nótese que la vigencia de esta posible dualidad representativa de la *fábula* ha llegado a cimentar algunas clasificaciones de subgéneros como la que sirve de base a Genette para que, ulteriormente, desarrollando los conceptos de función y relación, establezca su cuadro definitivo de las prácticas transtextuales (vid. Genette, 1982: 34; tb. cuadros siguientes de las págs. 36, 38, 40 y 41).

nario —el poeta— en las situaciones de la enunciación², entre el sujeto que habla en su propio nombre aunque delegue en otra instancia -narrador- que cuenta bien directamente bien cediendo la palabra a los personajes (modo narrativo) y entre la presentación de los personajes como sujetos directos de la enunciación (modo dramático) (Chartier, 1990: 15). Aristóteles, tras referirse previamente a los medios y objetos de la mimesis, considera que «se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo al objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo, o cuando todos los mimetizadores, en cuanto tales, se presentan como seres que actúan y obran» (Aristóteles, cfr. González, 1987: 50).

Dentro de las modalidades narrativas, Aristóteles no hace alusión al mito, diferencia muy sintéticamente la epopeya de las narraciones históricas sobre todo por el carácter de veracidad de estas últimas (a estas dos modalidades relatoras nos referiremos más despacio posteriormente) y apenas hace alguna breve referencia a los poemas narrativos de carácter burlesco y a sus metros yámbicos con el *Margites* atribuido a Homero. El único género narrativo abordado detenidamente en la *Poética* —y brevemente en comparación con la tragedia— es la epopeya, a la que dedica específicamente los capítulos 23 y 24 y a la que se refiere también en el quinto capítulo para señalar sus similitudes y diferencias con la tragedia y en el vigesimosexto para intentar demostrar, frente a Platón, la superioridad de esta última con respecto a la epopeya, que resume fundamentalmente en alcanzar mejor su fin mimético.

Si la epopeya tiene en común con la tragedia el objeto de la imitación, mimesis de acciones nobles y elevadas, se diferencia, en cambio, por su forma de imitación narrativa, por usar un metro uniforme que debe ser el hexámetro heroico, por ser más extensa temporalmente (cap. 5), por carecer de una unidad de lugar al ser narración y por dar más cabida que la tragedia al elemento maravilloso aunque deba, no obstante, ser planteado verosímelmente (cap. 24). La epopeya, además, posee cuatro de los componentes de

2 Sobre las situaciones de comunicación y de enunciación poética —en una aplicación del modelo de análisis greimasiano a la épica, lírica, dramática, historia y cerámica— del arte griego arcaico, Claude Calame (1986: 35-42) resume las posibles situaciones de comunicación en las dispuestas entre un enunciativo que puede ser un aedo que recita poemas épicos —citarodia—, el mismo poeta compositor que canta —monodia— o el coro que danza y canta el poema de un autor y cuyo enunciativo es siempre el público, en correspondencia con las posibles situaciones lingüísticas de enunciación que presentan a un yo (locutor) como narrador y a un tú, sea la Musa o una divinidad, como narratario (Vid. Calame, 1986).

la tragedia —quedan fuera la melopeya y el espectáculo—: su pensamiento y elocución deben ser bellos y brillantes, sobre todo en las partes carentes de acción y de caracteres; estos últimos, que distingue claramente de los personajes como actuantes, suponen los rasgos psicoestéticos que deben poseer los personajes (bondad, conveniencia o decoro, semejanza y constancia); la fábula, por fin, debe ser también dramática, girar en torno a una acción única, disponerse en principio, medio y fin y tener peripecias, reconocimiento y desgracias.

Al margen de la conveniencia de distinguir con Zumthor (1983: 105) la epopeya, como forma poética culturalmente condicionada y variable, y lo épico, como clase de discurso narrativo relativamente estable, hay que indicar que la unidad del ciclo epopéyico griego no es, sin embargo, tan rígida como podría desprenderse de una lectura lineal del tratado aristotélico. A pesar de la comúnmente aceptada presencia —y esto es, en general, válido para toda la épica— de recurrencias estructurales como las *aristeías* o pasajes en los que un personaje realiza una importante gesta en la que su valor se distingue del de los demás (Alsina, 1991: 420) y de técnicas como la de la retardación o la anticipación —ya planteadas por los formalistas rusos también en relación a otras modalidades narrativas—, no sólo existen notorias diferencias entre la épica de Hesíodo y su escuela y Homero —lo cual ha llevado a hablar incluso a Notopoulos o Pavese respectivamente de una corriente épica o tradición literaria jónica y de otra continental representadas justamente por Homero y Hesíodo (vid. Alsina, 1991: 423-424)— sino incluso entre las mismas *Iliada* y *Odisea*³. Todo ello, sin embargo, no resta valor a los análisis teóricos de Aristóteles que, aun tomando como referente continuo a Homero por su valor modélico, no sólo citó en su *Poética* el ciclo épico, ulterior aunque más amplio en temas y que se remontaba a tiempos previos a la Guerra de Troya, y percibió asimismo las diferencias entre la *Iliada* y la *Odisea* sino que esbozó

3 Aunque en su proveniencia de los ciclos épicos anteriores recitados públicamente y transmitidos de generación en generación, en su emparentamiento con los mitos y leyendas orales de orígenes remotos y sagrados, en su aparición protohistórica en las literaturas «nacionales» y en su propia entidad genérica derivada de su dimensión temática de narraciones centradas en historias de héroes que representan gestas de un pueblo todas las epopeyas tengan relación, las diferencias se hacen más notables de las existentes entre las obras arriba mencionadas si pensamos en obras previas como el *Gilgamesh* mesopotámico o el *Mahabharata* o el *Ramayana* hindúes y posteriores como *Los Nibelungos* en Alemania, el *Kalevala* finés o incluso la misma *Eneida* latina, pese a su modelo homérico, por no hablar de la épica burlesca también existente en Grecia.

la más amplia propuesta sistematizadora de la epopeya de la época clásica influyendo además decisivamente en toda la tradición ulterior, especialmente renacentista, sobre la concepción de la épica.

También en Roma el peso de las teorías literarias aristotélicas (vgr. la imitación) se hace notar, principalmente a través del conocimiento indirecto del filósofo griego por discípulos suyos —Teofrasto, Demetrio Falereo—, los filósofos estoicos que estuvieron presentes en esta ciudad o tratados intermedios como el perdido *Sobre la poética* del alejandrino Neoptolemo de Pario, discípulo de Teofrasto, y cuya posible influencia se reconoce hoy generalizadamente en la *Epistula ad Pisones* de Horacio. Sin embargo, las crecientes preocupaciones por el arte de la palabra, ya presentes en esos filósofos estoicos y el mismo Neoptolemo, contribuirán a que la teoría literaria romana, formulada no por filósofos como en Grecia sino por escritores, se ejercite, cuando no desde una asunción inadecuada por la retórica de las funciones de la poética (García Berrio, 1989: 21), desde una síntesis retórico-poética (Domínguez Caparrós, 1982: IX, 3; Wahnón, 1991: 30), desde una integración de la poética y la retórica que tiende a constituirse muy fundamentalmente como una teoría literaria de la *elocutio*, del estilo.

Las referencias a las distintas modalidades narrativas en los tratados latinos son, no obstante, mínimas, y no sólo sobre un género como el novelasco —ya existente y cuando la preocupación por la prosa se había hecho patente con Cicerón— pero infravalorado, sino incluso sobre la misma épica; la única salvedad notable la constituye la presencia de la historiografía en alguno de esos tratados retórico-poéticos.

La anónima *Rhetorica ad Herennium* (h. 85 a.C.) tiene como mérito fundamental ser el primer tratado latino sobre el estilo de la prosa. Siguiendo las pautas de las retóricas helenísticas perdidas, tras la distinción en el primer libro de las distintas clases de oratoria —forense, deliberativa y epidíctica—, destaca sobre todo su teorización en el cuarto de los tres estilos —elevado, medio y bajo— que serán comentados desde entonces en prácticamente todas las retóricas y que ya se encontraban presentes en Teofrasto. El *Orator ad M. Brutum* de Cicerón, en su intención una crítica a la oratoria aticista sobria, supone una teorización de la prosa latina cuyos atractivos esenciales están constituidos por la unión con la teoría de los tres estilos de las funciones oratorias —*mouere, conciliare, docere*—, el planteamiento del decoro artístico y, sobre todo, por la concepción de la historia —sobre la que volveremos más adelante— no como un género extraliterario sino relacionado también con la oratoria epidíctica o literaria.

La *Epistula ad Pisones* (h. 20 a.C.) de Horacio, pese a la misma consideración de Quintiliano de ser una verdadera *ars poetica* y su enorme influencia en su tiempo y ulterior, no constituye un tratado retórico-poético demasiado estructurado sino una serie de consejos circunstanciales a los poetas romanos planteados además artísticamente (García Berrio, 1977: 83). Pese a advertirse en él los efectos de la *Poética* aristotélica en el principio de imitación artística, la verosimilitud y el esbozo de un estudio del teatro en el que incluye también como novedad el drama satírico, en realidad su aportación esencial es el planteamiento del lenguaje literario como técnica y especialmente, como indican García Berrio y Hernández Fernández (1988: 18-19), la elaboración de una teoría sobre el decoro poético y sobre las causas eficiente, final y material de la poesía, en las que se muestra ecléctico salvo en la opción contenidista de la última (*ingenium/ars, docere/delectare, res/verba*). Pero ni la presencia de una concepción tripartita moderna de los géneros (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 18) cuando menciona la poesía épica, dramática o lírica (Horacio, cfr. González, 1987: 143, vs. 402-408), concibiendo «los géneros como moldes esenciales cuyas características deben ser siempre escrupulosamente respetadas» (Viñas, 2002: 92), ni, en concreto con relación a la epopeya, las breves referencias al modelo de Homero para versificarla (Horacio, cfr. González, 1987: 131, vs. 73-74), las alusiones al decoro en la misma y a la posibilidad de hacer figurar héroes como personajes dramáticos (ibid., 133, vs. 114-115 y 121-123), completando por tanto la noción aristotélica de *conveniencia* del carácter de los personajes, o la mención de los efectos de animación de los poemas de Homero y Tirteo en las almas viriles (ibid., 143, vs. 402-404), son suficientes para considerar que exista una teorización del género épico en la *Epístola*, que, al contrario, sí desarrolla más lo referente a la dramática y sus modalidades —comedia, tragedia, drama satírico—.

Tampoco los doce libros de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, especialmente influyente por su divulgación sintetizada en la Edad Media y su constitución en maestro de las enseñanzas de retórica hasta el XIX a partir del descubrimiento completo de su obra en el XV, pasan de ser un resumen del arte retórico previo que apenas alude a la epopeya entre la relación de géneros en el décimo libro (cfr. Domínguez Caparrós, 1982: IX, 13), aunque ciertamente, al igual que Aristóteles había marcado la *narratio* como un *ars* que debe distribuir las acciones en orden o ritmo adecuados al tema o los destinatarios, Quintiliano inci-

dirá en su finalidad apelativa y persuasiva y distinguirá el *ordo naturalis* de las acciones del posible *ordo artificialis* de la *narratio*. Si está presente una relación de géneros más amplia —entre la que se menciona «el sonido del poema heroico» junto a la lírica, la epigramática, la elegía, la amargura de los yambos, etc. (ibid., IX, 13)— pero sin reflexión sobre los mismos en el *Diálogo de los oradores* de Tácito, que además de plantear la decadencia de la oratoria en relación con causas políticas aclara la extensión del término *eloquentia* a la prosa y verso literario además de a la oratoria. El tratado del siglo I falsamente atribuido a Longino, *De sublimis*, inscrito en la tradición platónica y que plantea lo elevado como la distinción de la expresión y al poeta como un ser inspirado (Wahnón, 1991: 33) en una línea de virtuosismo formal frente a la opción contenidista dominante (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 20), pese a su importancia como argumento de autoridad recuperado por el romanticismo para legitimar el concepto de genio, igualmente no aborda detenidamente la cuestión de la épica.

Las breves referencias en los tratados latinos de Quintiliano, Tácito y, especialmente, Horacio son pues mínimas sobre la épica, ignoran las ficciones amorosas o satíricas en prosa que pueden calificarse de precedentes del género novelesco y presentan, sin embargo, como cierta novedad en los casos de Cicerón y Quintiliano el reconocimiento de la cercanía de la prosa historiográfica al hecho literario; tampoco la lírica e incluso la dramática, salvo en el caso comentado de Horacio, van a ser objeto de un estudio teórico descriptivo y/o normativo en beneficio de la preocupación por el estilo literario desde el ámbito retórico.

1.2. Concepciones sobre otras modalidades narrativas: las fábulas míticas, la historiografía, la novela

Si la novela griega carece de comentarios en los tratados grecolatinos —aunque no en otros lugares—, otras modalidades narrativas, principalmente la historiografía y las fábulas míticas, han sido objeto de algunas referencias en ellos.

Los relatos míticos, de carácter anónimo, transmisión oral y recepción auditiva, se relacionan no sólo con la estructura mítica como ideología de las sociedades preantiguas sino que, como tal fabulación que codifica narrativamente ese pensamiento y que era primitivamente transmitido por las cantilenas de los aedos griegos, se conectan también con las primeras teogonías griegas de Orfeo y Hesíodo (Brisson, cfr. Chatelet, 1978, I: 74-85),

que los recogen y vertebran diversamente, y por supuesto también con la formación y desarrollo de la epopeya del propio Hesíodo y Homero, que precisamente dan forma literaria al mito (Alsina, 1991: 312). Ello no indica, no obstante, una equivalencia entre epopeya y mito -la primera sería más bien heredera directa de la supervivencia del mito, de las transformaciones sucesivas de los mitos en fábulas míticas concretas-; ambos se diferencian no sólo por los caracteres antes mencionados sino también, como indica Chartier (1990: 27), porque, mientras este aparece en sociedades primitivas, sin escritura, ciudades ni Estado, con una división social del trabajo sustentada en la distinción de sexos, aquella surge en sociedades más complejas, donde existe la escritura, determinadas técnicas socioproduktivas, organizaciones políticas complejas y una división del trabajo que incorpora una casta de guerreros definida.

La **fábula mítica**, que en general no se conceptúa en la metalengua griega y romana como poesía por su carácter anónimo, oral y no versal, no fue incluida por tanto en los tratados teóricos grecorromanos, sobre todo si pensamos en el carácter de inverosimilitud (García Gual, 1976: 24) que lo distinguiría de otras modalidades narrativas desde la concepción aristotélica de la necesidad de verosimilitud poética. Las referencias dispersas que aparecen por los distintos tratados a héroes y personajes míticos —incluida la propia *Poética* con su alusión a los Cíclopes, por ejemplo— lo son, pues, en tanto que personajes de epopeyas o tragedias, salvo en el caso de Platón, que en su *República* menciona los relatos de carácter mítico como «fábulas que se cuentan a los niños, ficticias por lo regular aunque haya en ellas algo de verdad», cita como ejemplo, entre otros, el de Urano y Crono difundido por Hesíodo y proclama que debe vigilarse a los forjadores de mitos y convencer a las madres y a las ayas que cuenten a los niños sólo los mitos autorizados (Platón: 139).

Igualmente reducidos son los comentarios respecto a los **poemas narrativos** de tipo satírico y paródico. Platón alude a «otras poesías», junto a la epopeya, al hablar del modo narrativo mixto, pero no las desarrolla (Platón: 166), Tácito cita al hablar de los géneros poéticos «la amargura de los yambos» (cfr. Domínguez Caparrós, 1982: IX, 13) y Horacio comenta en su *Epístola* la propiedad de los versos yámbicos con respecto a los chistes de la comedia de Plauto tras hablar del drama satírico y en especial manifiesta su propiedad para la «rabia» y «el barullo popular» y su aptitud para el diálogo y la acción (Horacio, cfr. González, 1987: 137-138, vs. 250-275; 132, vs. 79-82), en referencia clara no sólo a la comedia sino a los

poemas narrativos burlescos que, como sabemos, utilizaban precisamente este metro. Es precisamente Aristóteles quien comenta en la *Poética* justamente la aparición de estos versos en los poemas satírico-burlescos, cita el *Margites* atribuido a Homero y los relaciona con la comedia por el objeto de su mimetización, acciones de gente ordinaria y vulgar, y presentar lo risible como tema (Aristóteles, cfr. González, 1987: 52).

En cambio, la **historiografía** clásica en prosa, que indudablemente mantiene notorias relaciones con la narrativa (Alsina, 1991: 444; Calame, 1986: 69-84; Ruiz Montero, 1988: 328-329) e incluso incorpora numerosos elementos novelescos (Fusillo, 1989: 58) u ofrece una dimensión esencialmente retórica y emotiva en la llamada «historia trágica» helenística (Alsina, 1991: 444) pese a su entidad de género propio en el ámbito clásico, es objeto de más amplio y diverso tratamiento en los tratados griegos y romanos. Tanto Platón como el mismo Aristóteles aceptan el carácter de veracidad de la historia, lo que, aparte de estar en prosa, la distinguiría fundamentalmente de la ficción mimética poética y la situaría, por tanto, fuera de estos discursos; dice literalmente Aristóteles: «Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él), sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir. Y por eso la poesía es más filosófica y noble que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares» (Aristóteles, cfr. González, 1987: 59-60).

De forma distinta, la teoría literaria latina aun manteniendo la historia fuera de la poesía, apreció su elaboración estilística y la presencia de elementos narrativos en su interior y, por ello, la situó dentro de la eloquentia y próxima a la poesía, entre los géneros en prosa y, más en concreto, en conexión con la oratoria epidíctica que busca más la brillantez elocutiva con el uso de figuras que la persuasión. Quintiliano ya habla de la historia al lado de la poesía para indicar que no deben convertirse poetas e historiadores en modelos de imitación directa (cfr. Domínguez Caparrós, 1982: IX, 13), pero el planteamiento ya había sido hecho previamente por Cicerón en su *Orator ad M. Brutum* al indicar la vecindad del género con la oratoria epidíctica: «Linda con este género [epidíctico] la historia, en la cual por una parte se narra con ornato y por otra se describe a menudo un país o una batalla; se intercalan también discursos y arengas, pero en estos se requiere un estilo llano y fluido, no el tenso y penetrante del orador. Esta elocuencia que buscamos debe distinguirse de la de estos historiadores no muy de otro modo que la de los poetas» (Cicerón, 65-66).

Aunque tradicionalmente la aparición de lo que se ha venido calificando como **novela grecorromana** por la similitud formal de esta modalidad narrativa con la novela moderna se había datado en la época imperial, los descubrimientos papirológicos han demostrado que este sería un surgimiento excesivamente tardío y han replanteado su ordenación cronológica, que sería la siguiente: *Quéreas y Calirro* de Caritón, *Efesíacas* o *Habrócomes* y *Antía* de Jenofonte de Éfeso, *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio, *Pastorales* o *Dafnis y Cloe* de Longo, la Verdadera historia de Luciano de Samosata y *Teágenes* y *Cariclea* de Heliodoro (Alsina, 1991: 448), a las que habría que añadir los relatos cómicos latinos *Satiricón* de Petronio, *El asno* de Luciano y *Las Metamorfosis* o *El asno de oro* de Apuleyo. En el origen de su creación hay consecuentemente que descartar su nacimiento como efecto directo de la retórica de la segunda sofística para dar cabida a las influencias de la epopeya (Fusillo, 1989: 26-33; Ruiz Montero, 1988: 327) que aparece aludida en muchas de estas novelas, de la tragedia amorosa de Eurípides o la comedia de Menandro y el pastiche irónico (Fusillo, 1989: 32 y 43-55; García Gual, 1976: 25) y, sobre todo, del propio material folklórico de origen mítico (Ruiz Montero, 1988: 327-328; García Gual, 1976: 36) y del travestimiento de la historiografía antigua (Fusillo, 1989: 57-68; García Gual, 1976: 24 y 37; Ruiz Montero, 1988: 328), que ya en la *historia trágica* helenística había adoptado un planteamiento primordialmente retórico-narrativo.

Si la novela griega mantiene en esencia el esquema de un relato de tema amoroso en el que dos jóvenes sufren diversos avatares y aventuras por lugares remotos, los relatos latinos son más bien novelas de costumbres de tipo cómico-satírico⁴. En cualquier caso, de acuerdo a las concepciones dominantes en el mundo clásico, esta novela se podría diferenciar claramente de otras modalidades discursivas: de la historia por su carácter

4 Como se sabe, Bajtin estudió en relación a su concepto de *cronotopo* la novela grecorromana, en la que distinguió tres tipos esenciales, añadiendo agudamente otra modalidad —la biográfica— a las clásicamente reconocidas: la novela griega de tema amoroso y peripecias por distintos espacios geográficos a la que llama «novela de aventuras y de la prueba» y que se caracterizaría por el cronotopo del «mundo ajeno durante el tiempo de la aventura», la novela satírica latina que denomina «novela de aventuras costumbrista» y singulariza en presentar sólo los breves momentos excepcionales e insólitos de la vida humana personal y privada en una serie temporal concreta e irreversible y la que llama «novela biográfica» por unir el tiempo biográfico con la imagen del hombre que recorre su camino de la vida centrada en el cronotopo real del ágora y en la que habla desde la *Apología de Sócrates* y *Fedón* de Platón hasta *Las confesiones* de San Agustín (vid. Bajtin, 1937-1938: 237-298).

ficcional (*plasma*), del mito por estar escrita y ser un relato verosímil, de la epopeya por formularse en prosa y no referirse a un tema elevado y heroico (García Gual, 1976: 24).

En cualquier caso, esta modalidad narrativa no recibió ninguna denominación específica en la antigüedad clásica, careció de prescripción normativa, tuvo una práctica escritural muy limitada y tampoco fue citada entre las modalidades poéticas en los principales tratados teóricos griegos y romanos cuando, si bien su surgimiento fue posterior a las reflexiones platónicas sobre la poesía o a la *Poética* aristotélica, no podía ser desconocida para algunos tratadistas alejandrinos y romanos. La propia consideración estricta de la poesía como verso pese a la amplitud del concepto de eloquentia en las retóricas latinas y, probablemente, la ínfima consideración sociomoral del género —sobre el que no faltan, sin embargo, otras referencias— motivó su ignorancia en esos tratados.

Precisamente la primera alusión a esta fórmula narrativa entronca con esa baja conceptualización de la misma por su perniciosa influencia moral. En la misiva del año 363 de Juliano al sacerdote de Asia, Teodoro, el emperador indica que hay que prohibir al clero la lectura de las «ficciones en forma de relato histórico de argumento amoroso [...] que en breve despierdan los deseos, y luego de pronto avivan una tremenda llama» (cfr. García Gual, 1976: 23). Ya también dos de los novelistas griegos del siglo II, Longo y Luciano, se referían metatextualmente en sus prólogos a sus obras teniendo presente el efecto pragmático de las novelas en los lectores, pero al contrario que Juliano procurando defender su función educativa: Longo califica su relato de «historia de amor», lo ofrece a los dioses Eros y Pan y a las ninfas y lo califica de «adquisición amable para todas las gentes» que curará al enfermo, consolará al doliente, evocará recuerdos al enamorado y educará sentimentalmente al que no lo haya estado; Luciano, en cambio, justifica su obra no sólo como literatura ligera y agradable sino también como parodia de las novelas amorosas previas, como una «diversión refinada y graciosa» que también «mostrará una docta enseñanza» a la par que «cada uno de los sucesos investigados está fingido contra algunos de los antiguos poetas, escritores y filósofos que compusieron relatos de prodigios y de fábulas» (cfr. García Gual, 1976: 31).

Alrededor del 400, en la época tardoimperial, en sus *Saturnales* Macrobio distinguía tres formas literarias de narración que, aunque regidas por el principio de la verosimilitud, constituían hechos literarios diversos según su relación con lo real —*narratio* (verdad), *argumentum* (posibilidad) y *fabula*

(falsedad)— (cfr. Bruyne, 1951, II: 461 y ss.), y en otra de sus obras, el *Comentario al Sueño de Escipión*, el mismo autor aludía a los relatos novelescos de Petronio y Apuleyo como *fábulas* y añadía que tenían tema amoroso y su finalidad era procurar placer al oyente (cfr. García Gual, 1976: 28). Es de destacar aquí por un lado la categorización de falsedad que se otorga a esta modalidad narrativa, en un intento que evidentemente remite al deslindamiento de este tipo de narración —que alude a personajes míticos, pasajes épicos y, sobre todo, hechos y lugares históricos— del relato histórico, también en prosa pero considerado como veraz, como *narratio* para Macrobio. Por otro, cabe comentar el papel de oyente otorgado al enunciatario, puesto que, pese a tratarse de textos escritos y existir supuestamente una amplia instrucción romana en la lectura y escritura, la mayoría de ellos se difundían oralmente; puede suponerse entonces, con Zumthor (1987), la dificultad existente en la Edad Media para la existencia hasta tiempos tardíos —del XIII en adelante— de una novela que, aunque también era leída públicamente dado el general desconocimiento de la escritura en romance, planteaba una doble ruptura: la de la oralidad tradicional de la literatura medieval mediante la letra novelesca y la del predominio de la escritura en latín a través del uso de las lenguas romances.

La última referencia destacable a la novela grecorromana se encuentra ya en plena Edad Media —s. IX—, en concreto en el bizantino Focio, que, careciendo también de un nombre concreto, menciona como «argumentos de dramas amorosos» las obras de Jámblico, Aquiles Tacio y Heliodoro, resalta el carácter de ficción verosímil de las mismas y, si bien comenta el estilo de cada autor, el contenido de sus obras y su grado particular de obscenidad, considera en general poco respetable el arte del novelista en relación a otras prácticas literarias que evalúa como más serias (cfr. García Gual, 1976: 27).

2. La narrativa en la tradición medieval

El largo período medieval, aun dentro de su diversidad, supone en general un notable vacío en la reflexión poética (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 22), la carencia en general de una metalengua —explícita— definidora de la práctica poética (Wahnón, 1991: 37). El carácter primordialmente oral de la literatura medieval es una de las razones explicativas, ya que el texto tradicional que pasa por la voz y el gesto tiende a esquivar la interpretación sobre él y, por otro lado, tal texto tradicional tampoco se concebía como un discurso hegemónico sino útil, ya que «nada de lo que proponía era verificable fuera de una estrecha esfera alrededor de cada uno de sus oyentes» (Zumthor, 1987: 347-348); de hecho, las palabras *poiesis* o *poiema* son inusitadas casi hasta el siglo XIII, justo cuando aparecen también las *poetriae* de Vendôme, Vinsauf, Garlande, etc. (Zumthor, 1975: 107). De otra parte, el instrumental teórico vigente en la Edad Media, heredado especialmente de las síntesis retórico-poéticas latinas (Cicerón, Horacio, *Epistula ad Herennium*, Donato) hasta el mínimo conocimiento de la *Poética* aristotélica con la paráfrasis de Averroes y *De divisione philosophiae* de Gundisalvo, se revelaba inadecuado para explicar esta literatura oral —pues, además, el concepto de *auctor* se reservaba para la autoridad clásica— y se centraban especialmente en el *ars*, confundiendo las partes de la poética con la retórica, y en el *opus*, coincidiendo con la división en géneros (Zumthor, 1975: 109 y 107).

Los primeros balbuceos de la reflexión medieval sobre la literatura están marcados por la apologética cristiana de los siglos II y III que, en ese paleocristianismo acosado e influido por el platonismo, tienden a una interpretación alegórica del texto sagrado, que tiene su base en los comentarios del griego Orígenes al *Cantar de los Cantares*, y desprecian el *sermo ornatus* como encubrimiento de la verdad argumentando que esta no necesita adornarse y que las afirmaciones verdaderas de los autores paganos tienen su explicación en la anterioridad bíblica. Aunque la tendencia apologética se mantenga ulteriormente una vez que el cristianismo se *oficialice* como religión, a partir de *De doctrina christiana* de San Agustín se asimilan las teorías interpretativas y la retórica pagana recuperándose así un corpus teórico-retórico (Domínguez Caparrós, 1982: XII, 5; Zumthor, 1975: 93) que constituirá, junto a

la explicación de autores —la *poetarum enarratio*—, la clave de la reflexión literaria y será de gran vigencia ulterior durante toda la Edad Media.

Durante los siglos vi-viii se consolida esa transmisión del saber clásico iniciada por San Agustín y otros Padres. Boecio traduce obras lógicas de Aristóteles e inicia con su *Música* una tradición, revigorizada en el xii, que constituye una verdadera *estética musical* —en palabras de Bruyne— que se conecta con la importancia de la consonancia de los sonidos —*motus* y *modulationes*— y la voz poética (Zumthor, 1975: 116; 1987: 204-205); Casiodoro imita la retórica clásica y destaca en el *trivium* el papel de la gramática; Prisciano opone la *narratio fictilis* a la *narratio historica*; San Isidoro, en sus *Etimologías*, completa este proceso de inculturación del corpus clásico incorporando el decoro horaciano, las normativas estilísticas de Cicerón, la teoría de los tres estilos, y, con un mayor interés para nosotros, la diferenciación de las modalidades literarias de la poesía —*argumentum* (posibilidad) y *fabula* (falsedad)— en oposición a la veracidad de la historia, que se sustenta en la distinción ya comentada de Macrobio y Prisciano, y la división basada en Platón de la poesía según su grado de imitación en narración simple, imitativa o mixta.

Tras el llamado *renacimiento carolingio* del siglo ix que reinstaura el latín como lengua de cultura apoyándose gradualmente en una tradición previa que va desde las influencias de Cicerón, Isidoro y Casiodoro hasta las de Macrobio y Boecio pasando por Quintiliano (vid. Bruyne, 1951, II: 462) y en el que destaca la concepción de la poesía como «ars fingendi et componendi» y la división de esta en poesía verdadera y útil y probable y agradable (comedias, fábulas) expuestas en la anónima *Scholia in Horatium*, a finales del xi y en el siglo xii se introducen las rígidas normas retóricas en los tratados sistemáticos sobre formas de componer cartas, poesías o sermones a través de las llamadas *artes dictaminis*, *poetriae* o *praedicandi* (Bruyne, 1951, II: 530).

Al margen de la prescripción sobre la división epistolar y el uso de artificios retóricos, lo más interesante de los *artes dictaminis* lo constituyen las referencias al ritmo, no sólo al versal sino también al de la prosa. Como aclara Zumthor (1975: 110; 1987: 209), la prosa, denominada *cursus* y opuesta a *metrum* desde la alta Edad Media por designar poemas, poseía unos esquemas rítmicos que lo acercaban notablemente al verso por su terminación de frases según determinados esquemas acentuales, su fragmentación en grupos fónicos de 7, 8 y 10 sílabas e incluso la inserción de determinados recursos retórico-estilísticos en él en determinados

momentos, como en las epístolas construidas según los patrones de los artes dictaminis. Las *artes poetriae*⁵ realizadas en escuelas entre 1170 y 1300 —como las de Vendôme, Vinsauf, Melkley o Garlande— intentan definir por lo general el discurso literario de acuerdo con la clásica causa final y se centran en la disposición de la obra, la amplificación y la abreviación y el adorno del estilo (Dominguez Caparrós, 1982: XII, 11; Bobes et alii, 1998: 170-174).

Pero en los siglos xii y xiii, junto al predominio ejercido por núcleos urbanos que empiezan a competir con los monasterios en tanto que centros de saber (Wahnón, 1991: 38) como las escuelas de Chartres y de París, el surgimiento de una práctica literaria escrita en lengua romance —que cabe representar con Zumthor en la novela, primero expuesta en verso y ligada a la declamación aunque irá adquiriendo muy lentamente, en un proceso de convivencia que no elimina la voz como medio de transmisión esencial, su manifestación prosística y su carácter escriturario que exige una lectura— empieza a provocar gradual pero progresivamente no sólo la quiebra respecto al texto escrito privilegiado en latín sino a la misma entidad poética de la oralidad predominante en la Edad Media, que se sustenta más en una cultura de masas que en una *literatura* en sentido estricto (Zumthor, 1987: 210 y 325-350).

A esta nueva realidad corresponde la creciente necesidad a partir de entonces de reflexión metaliteraria que ya se encuentra en las *poetriae* y *artes dictaminis* citadas pero también en las *razós de trobar* occitanas del xiii que, pese a representar ya la preocupación por la versificación cortés en lengua vulgar e incorporar descripciones versificatorias, siguen los modelos de las *poetriae* tradicionales. Algunos tratados ulteriores, como el *Art de dictier* de Deschamps (1392), las *Artes de segunda retórica* o el *Const van Rhetoryken* de Cartelien, introducen la reflexión sobre la nueva escritura y establecen autores modelos de la «nueva forma», pero será Dante quien elabore en su *De vulgari eloquentia* una primera doctrina que «aborda el problema de la dignificación de la lengua vulgar» (Viñas, 2002: 117) y que concibe la poesía como «fictio rhetorica musicaque poita» y la liga «à l'exercice intime de la pensée, à laquelle le poème tend à donner une forme certa: le langage poétique est une sorte de lieu spirituel, centre d'où rayonne l'image d'un ordre transcendant» (Zumthor, 1975: 109 y 107; 1987: 345).

5 Puede verse una selección y recopilación de textos en: FARAL, E. (1962), *Les arts poétiques du xii^e et du xiii^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Champion.

Entre los **tratados españoles**, al margen de las poéticas provenzales catalanas del XIII, se conservan algunos fragmentos del *Arte de trovar* de Enrique de Villena y de *La Gaya Ciencia* de Guillén de Segovia, el ya prerrenacentista *Arte de poética castellana* de Juan del Encina y el *Prohemio e Carta* del Marqués de Santillana. Precisamente en él, Íñigo López de Mendoza, tras afirmar que la poesía es «un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o ueladas con muy fermosa cobertura», aplica la teoría de los tres estilos y, desde posiciones aristocráticas que enlazan con esa visión clásica contenidista de la causa final poética y de su aprecio popular, atribuye el estilo bajo precisamente a las modalidades narrativas orales y versificadas: «Ínfimos [estilos] son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçión se alegran» (cfr. Gómez Moreno, 1990: 52 y 57).

Pero frente a la postura del Marqués de Santillana o a aquella otra de larga tradición medieval, a la que ya nos hemos referido, que provenía de eclesiásticos que apreciaban en las novelas mentiras y relatos vanidosos, *fabulae vanae, nugae*, se va filtrando paulatinamente la idea de la novela como un *hermoso mentir*, en verso del *Tristán* de Béroul (cfr. Zumthor, 1987: 329), y la lógica histórica conduce inevitablemente a los tratados de Deschamps, de Cartelien, de Dante. Pero las reflexiones metaliterarias sobre las principales formas narrativas —especialmente la novela— no se encuentran fundamentalmente en tales tratados sino en los prólogos de los propios textos narrativos.

Así, aparte de los breves relatos en prosa de fin didáctico, que procedían de las influencias orientales o de los mismos *exempla* latinos y que se tradujeron o fijaron gráficamente tras su repetición oral —cuentos—, y de las series narrativas de octosílabos conservadas memorística y fragmentariamente a partir de la *representación*, épica o no, de los juglares —romances⁶—, en España existen, como en otras lenguas ro-

mances, tres grandes macromodalidades narrativas vigentes en la etapa tardomedieval —la canción de gesta, la historiografía y la novela— que Paul Zumthor estudia detenidamente (Zumthor, 1975: 237-248) no sólo por los rasgos globales de los grupos de textos sino también por su autoenunciación paratextual en títulos y prólogos y basándose en el repertorio de Molk⁷. El análisis de Zumthor, pese a reconocer las divergencias macronarrativas, demuestra los borrosos lindes entre la autoenunciación de los primeros textos franceses de distintos géneros («faire (dire)/ouïr chanson» en la épica; «dire/ouïr/lire gestes/faits» en la historiografía; «conter faits/estoire» en las novelas), al que se suma la identidad métrica octosilábica de historias y novelas y la intercambiabilidad de términos como *estoria* y *roman*. Entiendo que todo ello tiende a demostrar no tanto la indefinición de diferencias reales virtuales cuanto la de su diferenciación en la conceptualización —o metalingua, si se prefiere— explícita e implícita del siglo XIII y consecuentemente en la conciencia de aquellos que actualizan o realizan tales relatos; será la propia práctica escritural en esa diversidad narrativa, especialmente a partir del uso de la prosa, la que vaya generando paulatinamente una distinción sociocultural de esos tipos de relato.

Los prólogos novelescos coinciden, además, en otra cuestión que, si de una parte alude al carácter oral inicial de estos relatos, de otra confirma la distancia que intentan crear sus autores respecto a los transmisores de tales historias, manifiesta la incipiente conciencia escritural. Según Zumthor, numerosas novelas del XIII mencionan esa transición del relato oral al escrito y se muestran «como proyección de un cuento, narrador personal a la vez que fuente de un relato»; así, en su prólogo a los *Lays* María de Francia comenta la audición de la historia anterior a su escritura (Zumthor, 1987: 330). Del mismo modo, en su prólogo a *El caballero de la carreta* Chrétien de Troyes, tras indicar que todo escritor recibe una serie de temas de la tradición y que muchos de ellos vienen de los juglares, que los corrompen, plantea como misión del escritor organizarlos de manera más lógica; establece así una distinción entre *matière* o tema de la obra y *sens* o sentido de la misma, de cuya *conjointure* o unión saldrá el producto literario final (cfr. Rubio Tovar, 1990: 50). Asimismo, cuando a principios del XIII las escrituras narrativas empiezan

6 Es conveniente hacer notar que, frente al caso de otras lenguas europeas, en español el término romance, que también originariamente venía a designar la ficción narrativa extensa escrita en verso y en lengua vulgar (vid. *Breve Diccionario Etimológico* de Corominas; como ejemplo, la cita previa del Marqués de Santillana), se especializó finalmente designando el poema narrativo en octosílabos asonantados, por lo que ulteriormente se especializó también el término *novela* para cubrir tal realidad literaria. Aunque sin detenerse demasiado en ello, conviene hacer notar aquí, además, la vigencia de las tesis pidalianas sobre la oralidad, variantes y fragmentarismo del romancero (vid. Menéndez Pidal, 1953, I) en relación con los estudios más recientes sobre la literatura medieval de Zumthor, pese a que este (1987: 196-199) amplía el concepto de oralidad y de fragmentarismo incluyendo la propia memoria, los ritmos y la declamación, la música, la

gestualidad, etc. y habla de «indeterminación textual».

7 MÖLK, U. (1969), *Französische Literaturästhetik des 12. und 13. Jahrhunderts*, Tübingen (cit. en Zumthor, 1987).

a utilizar la prosa como forma de disposición del enunciado, numerosas obras historiográficas o hagiográficas y novelescas introducirán en sus prólogos y epílogos el *topos* «digo verdad», plantearán su veracidad con independencia de su género como autojustificación pero, sobre todo, como legitimación de su nuevo estatuto prosístico, en oposición a un verso que se supone que escapa al control racional, que es «mentira» (Zumthor, 1975: 246; 1987: 331).

Anclada fundamentalmente a la iteración de la *auctoritas* y a los conceptos generados por las síntesis retórico-poéticas clásicas, que no pueden dar explicación de las prácticas literarias orales predominantes en este período, la reflexión metaliteraria medieval supone en general, por las razones históricas examinadas, una importante hendidura en la trayectoria histórica de la teoría literaria que se modela básicamente sobre la sacralización y la *doxa* católica y la repetición continua de algunas de las pautas extraídas del mundo antiguo. La irrupción a partir del siglo XII de la escritura literaria en lengua vulgar, principalmente la lírica cortés y la novela, aun sin disolver el predominio de la oralidad ni del discurso teórico sustentado en las apoyaturas clásicas, abre unas nuevas perspectivas a la transformación paulatina de la práctica literaria que se verá auspiciada definitivamente por la generalización de la ideología renacentista y la aparición de la imprenta. En la larga lucha por la consolidación y justificación de la narración escrita, la traducción generalizada del *Decamerón* de Boccaccio a otras lenguas vulgares —la primera de un texto romance— marca ya el triunfo de ese proceso que se cerrará finalmente con el arranque de la novela moderna que representa la aparición de *El Quijote*.

3. Ideas sobre la narrativa en el ciclo clasicista

Ni la nueva realidad literaria ni la correspondiente conciencia metaliteraria de los siglos XVI y XVII⁸ tienen, sin embargo, una traducción adecuada en el campo de la teoría; como indica García Berrio con respecto al caso español, la reflexión teórica, lejos de constituirse en reflejo de la situación estética, se muestra en general como una poética clasicista, sustentada en los conceptos y prescripciones del pasado grecolatino (García Berrio, 1988: 41). Tanto el peso de la autoridad clásica —sobre todo de Aristóteles, Horacio y Quintiliano— como el seguimiento de los tratados de los principales modelos italianos —Tasso, Robortello, Minturno—, que ya advirtió Luzán y que demuestra con respecto a Cascales García Berrio (1988), explican parcialmente esta disociación práctica/teoría para la que se debe asimismo tener en cuenta la consideración esencial de esos tratados no como estudios explicativos de la realidad literaria contemporánea, aunque inevitablemente opten por incluir referencias a las nuevas prácticas, sino como modelos poéticos normativos que reflexionan sobre la esencialidad del fenómeno literario y a los que, en todo caso, debe ajustarse la escritura poética.

En este sentido, frente al espacio privilegiado del género tradicionalmente fijado de la épica e incluso a las referencias a la historia —ambos destacadamente cultivados en este período—, la nueva realidad novelesca —y mucho menos el cuento— cuya práctica (novela caballerescas, bizantina, pastoril, picaresca, morisca, costumbrista o cortesana) tampoco va a la zaga, no tiene un dominio propio en los principales tratados teóricos (Aguar e Silva, 1968: 201; Domínguez Caparrós, 1982: XVI, 18), que, sin embargo, suelen aludir a ella dentro de la épica a partir de la evidencia de la cada vez más pujante literatura novelesca, del propio tratamiento del género en las obras teóricas italianas y de los debates y polémicas existentes en España y otros países sobre su carácter y conveniencia moral.

8 Gutiérrez Carbajo (2002: 62-64 y 85-87) resume el origen de los usuales términos epocales *renacimiento* y *barroco*. El primero lo acuñó Vasari para referirse a la nueva pintura postgótica y bizantina y lo consagraron para referirse a toda una época los estudios de Michelet en el XIX. El segundo, procedente según D'Ors de las figuras silogísticas o ciertas perlas retorcidas en denominación portuguesa, fue aplicado a la literatura por primera vez por Carducci y no tuvo demasiado éxito hasta Wölfflin, Valbuena y Macrí.

En la tradición teórica española de los **Siglos de Oro** los primeros trabajos metaliterarios conservan esa ideología humanista que intenta legitimar la propia práctica literaria constituyente sin abandonar la apoyatura clásica pero sin establecer tampoco ese contrarreformista «cerco a conciencias e inteligencias» de que habla García Berrio (1988: 34). Es el caso de la tradición de los *comentarios*, como el de Sánchez de las Brozas a la *Epistula ad Pisones* de Horacio o las mismas *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, de la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija, que no solo estudia sistemáticamente una lengua sino que paralelamente dignifica tal lengua *vulgar* (Viñas, 2002: 159), y de los primeros tratados retóricos como el aristotélico *De oratione* de Antonio Lull o el reivindicador de la forma y el placer estético *De ratione dicendi* de Juan Vives. En el campo de la teoría literaria, al margen de los tratados más influyentes de López Pinciano, Cascales y Luzán —de los que hablaremos más detenidamente—, merecen destacarse el *Arte poética* de Sánchez de Lima, primero conservado, la síntesis de Aristóteles y Horacio de García Rengifo *Arte poética española* y la obra defensora del carácter formal e inspirado del arte *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, que continúa la tradición neoplatónica de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, donde se apoya la tesis de la subjetividad del hecho artístico a partir de la prioridad que otorga Hebreo a la idea poética sobre su materialización artística concreta (Soria, 1984); más adelante, la obra de Lope de Vega donde justifica su ruptura efectiva de las normas aristotélicas en su escritura escénica más que describirlas, *Arte nuevo de hacer comedias*, el tratado sobre la lírica culterana *Discurso comprometido* de Juan de Jáuregui y la preceptiva conceptista *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián culminan la tradición teórica española de estos siglos.

La cima española de la tratadística poética (García Berrio, 1988: 37; Vilanova, 1968: 603) es la *Philosophía antigua poética* (1596) de **López Pinciano**. Aunque, como hacía Aristóteles, el Pinciano diferencia entre historia y poesía por el carácter ficcional y verosímil de esta frente al veraz de aquella —«el historiador va atado a la sola verdad» (López Pinciano, 1596, I: 265)— es también consciente de los imprecisos límites que las separan en la práctica concreta historiográfica de su tiempo: hay poemas cuya fábula e imitación se basa en hechos históricos (ibid., II: 98) y sucesos que pueden ser a la vez objeto de tratamiento poético e histórico, teniendo que incluir ciertos poemas obligatoriamente además hechos históricos (ibid., II: 10-13).

En la epístola undécima el Pinciano aborda la teoría de la épica siguiendo claramente los patrones aristotélicos al establecer su identidad con relación a la tragedia. Entre sus rasgos comunes el tratadista incorpora el fin catártico de extirpación pasional por el miedo y la compasión a la imitación de personas heroicas ya indicada por Aristóteles; las diferencias esenciales se centran en el modo de imitación, activo en la tragedia y común en la épica, y en los instrumentos, puesto que la tragedia, además del lenguaje —único de la épica— utiliza también la música y el tripudio o danza. Otras diferencias comentadas por el teórico vallisoletano son también el uso de un solo tipo de verso por la épica, su final agradable frente al de la tragedia, su admisión de un tiempo largo en la épica y la carencia, por ello, de obligación de someterse a la unidad temporal, su necesaria unidad de acción y de persona y su argumento breve frente a los episodios largos. Al margen de las partes cuantitativas del poema épico y de las clases de fábula, el Pinciano distingue por su materia los poemas de tipo religioso, amoroso o heroico y reflexiona sobre el estilo propio de la narración épica afirmando que «de los vocablos grandes y peregrinos y propios que son en uso se haze el lenguaje heroico, al qual el ornato de las figuras es conueniente, mas no deue ser mucho, porque la pintura demasiada quita grauedad a la heroyca» (ibid., III: 199).

Frente a las breves referencias de Cascales sobre la novela, López Pinciano, sin establecer una teoría del género (Shepard, 1970: 127), se refiere de un modo detenido a ella y, además, aunque base sus afirmaciones en algunas poéticas italianas, manifiesta un talante abierto con respecto a la consideración sociocultural y tratadístico-normativa de las mismas, que, con el avance del contrarreformismo e incluso la rigidez neoclásica del XVIII, tenderá a ver en la novela, sobre todo fantástica y amorosa, un peligro moral. El médico vallisoletano la llama romance, según la tradición terminológica propia de la mayoría de las lenguas europeas, y, aludiendo a las novelas griegas y a las caballerescas, las incluye dentro del género épico, comenta que no hay diferencia esencial alguna entre estas y la épica heroica más que la de su grado de verosimilitud por tener una «fundamento en verdad acontecida» y otra «en pura ficción y fábula» y reconoce que las novelas «pueden tener mucho primor y perfección en su obra» aludiendo concretamente al Amadís de Gaula y al Amadís de Grecia (López Pinciano, 1596, III: 164-166).

Las *Tablas poéticas* (1617) de **Cascales**, casi plagiadas de las normas de los tratadistas renacentistas italianos, especialmente de Minturno (vid. García Berrio, 1988), aunque con introducción personal de elementos procedentes

de la *Epístola* de Horacio (Bobes *et alii*, 1998: 353), marcan un aristotelismo más dogmático (Wahnón, 1991: 42), una preceptiva impermeable a los cambios literarios que se estaban produciendo, «la imagen idílica y esclerotizada de un medio artístico intemporal» (García Berrio, 1988: 31). Así, aunque el teórico murciano incluye sus escasas alusiones sobre la novela en la tabla sexta de la épica dando muestras de su conciencia del carácter narrativo de estas, piensa —copiando la opinión de Minturno en *L'arte poetica* a partir de la polémica italiana sobre los libros de caballería en Italia donde salva a Ariosto— que son un abuso, se salen fuera de las leyes de la Poética y utilizan recursos retardatorios o suspensivos ausentes en autoridades clásicas como Homero o Virgilio (Cascales, cfr. García Berrio, 1988: 302).

Sobre la historia Cascales piensa, como el Pinciano, que se distingue de la poesía por el carácter de verdad de la primera y de verosimilitud de la segunda, de *narratio* frente a *imitatio*. Con respecto a la epopeya, donde alude a numerosos ejemplos españoles —Mena, Barahona, Ercilla e incluso la Diana de Montemayor— e italianos de su práctica contemporánea y que define como «imitación de hechos graves y excelentes, de los cuales se hace un contexto perfecto y de justa grandeza, con un decir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduciendo a otros a hablar» (Cascales, cfr. García Berrio, 1988: 287), copia esencialmente las teorías de Minturno y no añade demasiadas novedades a las consideraciones del Pinciano sobre la misma dada la cimentación esencial de todos en los análisis aristotélicos; destaca el desarrollo de la *dispositio* narrativa, la aceptación de que pueda haber epopeyas en prosa, la convicción de que su finalidad no coincide con la catarsis de la tragedia que había planteado Pinciano sino con glorificar a la persona que se celebra y la novedad respecto a Aristóteles y al Pinciano que no a Minturno, sustentada en la práctica de Homero y Virgilio, de fijar una unidad de tiempo en un año (García Berrio, 1988: 321).

La última gran poética clasicista española, ya del siglo xviii, la de Luzán (1737 y 1789 —2ª edic.—), como demuestra Sebold supone una acentuación de las citas de fuentes clásicas —«todo lo que se funda en razón es tan antiguo como la razón misma» (Luzán, cfr. Domínguez Caparrós, 1982: 24)— y sólo recibe una influencia secundaria de las preceptivas francesas (Sebold, 1970: 77), encontrándose más endeudada con la poética italiana de Muratori. Luzán continúa la rigidez de los preceptos aristotélicos establecidos en el tratado de Cascales, no ofreciendo respecto a este

ningunas alteraciones sustanciales en el análisis racionalista, más sistemático, de la épica, a la que dedica el libro cuarto de su *Poética*. El poema épico, considerado género noble, tendría las mismas «partes de calidad» que la tragedia (fábula, costumbres, sentencia y narración) y sus «partes de cantidad» serían el título, la proposición, la invocación y la narración. Si la narración épica puede seguir un orden natural o artificial pero debe ser admirable, verosímil, deleitosa y no durar más de un año, la fábula debe atenerse a contar «un hecho ilustre y grande», las costumbres deben ajustarse a la bondad, conveniencia, semejanza e igualdad y los héroes deben poseer también atributos determinados de linaje y actuación.

Como puede apreciarse, los principales tratados poéticos del ciclo clasicista desarrollan esencialmente el modelo narrativo de la épica, fijado desde la antigüedad —a veces, incluso como Falcó o Viperano la elevan sobre la tragedia (cfr. García Berrio, 1977: 87)—, y, en el mejor de los casos, incluyen en él otras épicas menores —con notables variaciones, además— y algunas breves referencias sobre la novela, que conciben dentro de ese mismo género. En realidad, sin embargo, la novela constituyó una práctica literaria que venía a introducir una cuña en la rígida normativa poética y que desató verdaderas polémicas y debates sobre su estatuto ficcional, carácter moral y fin educativo desde el renacimiento hasta finales del siglo xviii: aunque no faltaron las defensas del libre ejercicio del sujeto-autor para librar a la literatura de todo aquel precepto que no fuera la de la razón del artista (Wahnón, 1991: 42) e incluso de su propio fin educativo, hasta el asentamiento definitivo de la novela realista inglesa —ya *novel*— predominaron los ataques desde la ortodoxia contrarreformista o simplemente desde la rigidez canónica contra el perjuicio educativo de los elementos fantásticos y episodios amorosos del género, su *mentira* como fábula carente de verosimilitud o su quiebra de la unidad de acción; no obstante, conviene precisar que estas críticas no sólo no fueron uniformes sino que tampoco trataron de igual forma toda la escritura novelesca, sino que se suavizaron contra ciertos autores u obras (Ariosto, algunas novelas caballerescas, etc.) y géneros narrativos que proponían una ficción verosímil-realista y moralizante (gran parte de la novela picaresca) o que tenían una tradición clásica (novela pastoril y bizantina). Pese a todo ello, esa novela barroca que Albérès denomina con Barthes el «grado cero de la novela» (Albérès, 1962: 18) constituirá el inicio de una práctica escritural cada vez más generalizada que aun con problemas se ampliará en el siguiente siglo y se consolidará y legitimará de modo definitivo en el xix.

Precisamente la más famosa polémica sobre los relatos no sólo caballerescos sino fantásticos —los romanzi— tuvo lugar en Italia y está cimeramente representada por la publicación del *Orlando furioso* de Ariosto, exponente continuamente citado en la defensa de una libertad de composición del autor y del derecho a la insumisión al canon o, al contrario, de la carencia de verosimilitud e imitación de la naturaleza que mostraba. Así, frente a las críticas de estas novelas en el *Discorsi del poema eroico* de Tasso por sus excesos imaginarios y ruptura de la verosimilitud y unidad (cfr. García Berrio, 1988: 304) o de la *Poetica* (1596) de Campanella que planteaba la inaceptabilidad artística de toda fábula falsa, Giovanni Pigna plantea en *I romanzi* (1554) las diferencias entre épica y novela dado que esta narra acciones que corresponden a varios personajes y aquella cuanta la aventura de un solo héroe, Giraldo Cintio señala ese mismo año en *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* que la novela italiana es el equivalente de la épica clásica y menciona como modelos a Boiardo y Ariosto, y en su *Della poesia romanzesca* (1596) Malatesta apostará ya por el placer de la lectura y su capacidad de conmovernos frente a las prescripciones clasicistas y los modelos literarios (cfr. Durán, 1976: 59-60). Lo cierto es que, en esta polémica, como indica Pozuelo Yvancos (1993: 46-51), ambos bandos utilizaron argumentos aristotélicos e interpretaron distintamente el concepto de mimesis, bien dogmáticamente como *imitatio naturae*, como ficcionalidad verosímil realista o estricta, bien más moderna y libremente —en la línea de defensa del aspecto creativo e inventivo del autor— como conexión de *imitare* y *ingere*, como ficcionalidad cuya fantasía no tenía por qué quebrar la imitación ni la verosimilitud.

En Francia ocurría una situación similar con la novela. Si Du Bellay a mediados del *xvi* la juzgaba benevolamente en su *Défense et illustration de la langue française* como «plus propre à bien entretenir damoizelles qu'à doctement écrire», otros testimonios del *xvii* como la caracterización de los novelistas y dramaturgos de envenenadores públicos de almas por el jansenista Pierre Nicole o el reconocimiento de su lectura pero abominando su estilo en una carta de Mme. de Sévigné a su hija mostraban su éxito de lectura a la vez que su escasa consideración moral y literaria (cfr. Chartier, 1990: 41-42). El propio Boileau, que confesaba haber gustado en su juventud de las novelas amorosas y que en *L'art poétique* excusaba sus defectos por su fin de entretenimiento aunque no le reconociera un rango literario elevado («Dans un roman frivole aisément tout s'excuse; / C'est

assez qu'en courant la fiction amuse: / Trop de rigueur alors serait hors de saison»), condenaba previamente en su *Dialogue* su afectación estilística, su poca solidez, su inverosimilitud y sus vagas y frívolas conversaciones. Frente a la pura condena moral o poética, el libro de Huet *Traité de l'origine des romans* (1670) intenta profundizar en su estudio con un criterio más equilibrado e informado bastante insólito en relación a las anteriores aseveraciones; para Huet la novela se gesta en la antigüedad por la especial coyuntura de fusión de las ideas clásicas con el espíritu de los invasores bárbaros, reconoce su autonomía respecto a la epopeya, lo considera una ficción que tiene una función catártica y lo define, en suma, como «des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instructions des lecteurs» (cfr. Chartier, 1990: 44-47 y 53-61).

En el caso español, donde hay una mayor rigidez en la evaluación negativa de la novela⁹, este debate se halla también presente centrándose sobre todo en los libros de caballerías. Frente a la comprensión respecto a algunas obras de esta clase de Juan de Valdés o del Pinciano, Bataillon señala las críticas efectuadas a tales libros por autores como Luis Vives, Guevara, Pedro Mexía, Fernández de Oviedo, Melchor Cano, Arias Montano o Fray Luis de Granada (Bataillon, 1937, II: 225). El propio Cervantes acusa de inconsciencia e irresponsabilidad estética a los autores de novelas de caballerías (Riley, 1966: 350), a los que reprocha sus excesos, carencia de verosimilitud y de unidad de la fábula en ese verdadero metatexto crítico del capítulo 47 del Quijote puesto en boca del canónigo (Cervantes, 1605-1615, I: 368-369). López Pinciano, en cambio, no sólo salvaba, como vimos, algunos de estos libros sino que con una clara visión estructural los incluyó, como romances y junto a las *milesias* o relatos fantásticos breves a veces inmorales, dentro de la épica atribuyéndoles un carácter de menor verosimilitud que la epopeya.

El mismo tratadista, al tratar de las épicas menores y relacionar el apólogo entre ellas, daba cabida asimismo al cuento dentro del género épico. Evidentemente la inclusión no afectaba al relato oral de carácter folklórico —que, en un proceso destacado ya por muchos historiadores de los siglos de Oro, pasó a una frecuente presencia intertextual en numerosas novelas e

9 Claros síntomas de los peligros morales que se apreciaban en las novelas son la conocida Real Cédula de 1531 que prohibía la impresión de novelas en el continente americano —la primera, el *Periquillo Sarmiento*, se edita en 1817 en México— y su exportación allí, así como la solicitud de 1555 de las Cortes de Valladolid de prohibir totalmente los libros de caballería (cfr. Durán, 1976: 71-72).

incluso a *encuadrarse* y *enhebrarse* (Shklovski, cfr. Todorov, 1965: 127-146) para constituir la— sino a toda una tradición cuentística medieval que, al lado de los *exempla* latinos y los mismos romances, fijó por escrito un cuento moralizante de influencia oriental que también en el Renacimiento se cultivó de otra forma con las colecciones de anécdotas, apotegmas y breves relatos de origen italiano o provenientes de la misma tradición oral. Que el sentido de *cuento* en estos siglos hace referencia al relato oral folklórico y se relaciona por su carácter ficticio con la novela corta parece desprenderse de la afirmación de Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*: «En tiempo menos discreto que el de ahora [...] llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos» (cfr. Alvarez Barrientos, 1991: 69).

En otro lugar distinto a donde efectúa esa crítica de las novelas de caballería, en concreto al prologar sus *Novelas ejemplares*, Cervantes se cuida bien de calificar esas *novellas* de «ejemplares» y aclarar el fin didáctico a la vez que deleitoso de sus historias (Cervantes, 1613: 12); así no sólo se justifica ante la baja consideración estéticomoral de las *milesias* o cuentos fantásticos y del propio *roman* sino que clarifica su distancia también respecto a la tradición erótica italiana de la novela corta —representada en el enorme éxito del *Decamerón* atestiguado por su traducción a numerosas lenguas— ya que afirma que es el primero en cultivarla en nuestro país.

Sin embargo, como afirma en el prólogo citado el escritor alcalaíno, numerosas *novellas*, relatos cortos, se conocían en España aunque fueran traducciones extranjeras; de hecho, habían sido imitadas ya en *El patrañuelo* de Timoneda —«la primera colección española de novelas escritas a imitación de las de Italia» (Menéndez Pelayo, 1905-1915: 75-76)— y tendrían también posteriormente una escritura autóctona de diverso signo. Aunque la diferencia estructural, de extensión y origen entre novela y novela corta se percibiera claramente en España —por los mismos años el Pinciano habla de «romances» y Cervantes de «novela»—, ambas compartían por sus afinidades temáticas y carácter ficticio de la fábula la misma conceptualización predominante ya comentada en cuanto a sus excesos estéticos y peligros morales, que inducen a Cervantes a calificar de «ejemplares» sus relatos cortos. Refiriéndose probablemente a estas *novellas* breves, Suárez de Figueroa hace hincapié en su necesario fin didáctico y fábula ficticia al escribir en 1617 en *El pasajero*: «Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío

que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras. [...] Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que pueda ministrar la prudente filosofía» (cfr. Domínguez Caparrós, 1982: XVI, 19).

4. La narrativa para la ilustración y el romanticismo

Si en un plano general los siglos XVIII y XIX suponen la construcción del horizonte epistemológico contemporáneo, en la medida que la reflexión metaliteraria es, como la propia práctica literaria, «integrante de la historia del pensamiento por sí misma» (Aullón de Haro, 1984: 20), marcan también el inicio del proceso de constitución del estudio actual de la literatura. Precisamente es en el siglo XVIII cuando se forja la *crítica* como discurso que dobla a la literatura a partir de las reflexiones kantianas sobre el «juicio del sujeto» (Châtelet, 1978, II: 85-101; Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 376), discurso que se vincula bien al examen racional de los textos en la prensa —crítica— bien al análisis de cuestiones teóricas más especulativas en los «ensayos» y otros estudios —teoría—, y cuando en consecuencia se reclama el *objeto literatura* como ámbito de aplicación de esas reflexiones metaliterarias no normativas (Wahnón, 1991: 47-48) en un momento de definición racional del modo de producción capitalista frente a la sacralización feudal (Rodríguez Gómez, 1985: 8; Chicharro, 1987: 29). Esta creación del objeto, que no es en absoluto autónoma de la perspectiva teórica que se aplica sobre él (Mignolo, 1978: 12) como tampoco son neutrales ni ahistóricas tales perspectivas (Talens, 1978: 45), se desarrolla así en una correspondencia clara con esos metadisursos y también con el de los inicios desde Herder y el romanticismo de los estudios históricos, generando una evolución del significado del término *literatura* que, aun con vacilaciones, discurre a la par de su propia conceptualización hasta llegar a principios del XIX a adquirir su principal acepción actual (Aguiar, 1968: 11-13; Escarpit, 1962: 259-272).

Paralelamente, frente al neoclasicismo racionalista, sustentado esencialmente en los preceptos aristotélicos y horacianos, en la doctrina de la *imitatio* y los principios de utilidad e interés no tanto por el hombre como por lo universalmente humano (Viñas, 2002: 191), el romanticismo, «la primera de las revoluciones anticlásicas» (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 40), cuyo pistoletazo de salida lo da F. Schlegel en 1798 en la revista *Athenaeum* (Gutiérrez Carbajo, 2002: 126), supondrá

un radical desmontaje del andamiaje clasicista (Aullón de Haro, 1984: 20) desde una estética que prima lo psicológico, fantástico y sentimental (García Berrio, 1989: 23) y que, si bien se efectúa básicamente entre 1830 y 1850 (Wellek, 1954-1986, I: 11), no constituye un hecho cronológicamente muy definido sino un proceso amplio, desigual y contradictorio de constitución ideológico-estética en el que hay que reconocer desde precedentes un siglo anteriores en la teoría del *genio* hasta supervivencias neoclásicas bien entrado el XIX, sobre todo en un país como España —eso sí, no excesivamente atendido por Wellek— donde el romanticismo no sólo fue tardío sino *importado* y se asoció en muchos momentos (por ejemplo, en el caso de Larra) con el intento de consolidación definitiva de la ideología ilustrada en la lucha por las libertades políticas.

En consonancia con lo anterior y como en todos los períodos precedentes, las teorías y reflexiones sobre la narrativa que aquí nos ocupan no tienen un tratamiento único sino que, en la dialéctica histórica, son objeto de diferentes análisis e interpretaciones no sólo, lógicamente, entre ilustración y romanticismo sino asimismo dentro de estas tendencias. En un sentido general, no obstante, el romanticismo supone una atención e incluso sobrealoración del cuento y hasta del mito con relación a su ignorancia en los tratados clásicos que concuerda con su interés por lo popular, primitivo y primigenio en esa mirada continua y asombrada a los orígenes, un redescubrimiento admirado de lo épico y heroico y, finalmente, la redefinición *romántica* desde esa estética de lo emotivo, lo psicológico y lo fantástico de la concepción y escritura novelesca que, en su creciente dimensión creativa y lectora, ya había ido evidenciando con el ensayo periodístico y la tragicomedia la *esquizofrenia* de las poéticas normativas que (casi) no la reconocían y la esclerosis de los preceptos morales y estéticos que la repudiaban.

Así pues, frente a esa iteración continua y mimética en las poéticas racionalistas del XVIII de los caracteres de la épica como género canónico, fijado y cultivado perfectamente desde la antigüedad, que contrastaba con el nulo ejercicio real de su escritura, la novela, en un proceso generalizado de crecimiento, ganaba difícilmente un puesto en esos tratados. No obstante, la realidad de su despliegue —relato sentimental o novela realista inglesa en el XVIII, nuevas modalidades como la histórica o la de terror en el romanticismo— siguió provocando en el XVIII numerosos juicios y reflexiones sobre ella que, si bien cada vez se hacen menos acusadores conforme avanza el siglo, suelen seguir planteándose cuestiones como la de sus orígenes, utilidad, relación con la historia o cualidades morales. El

romanticismo, en cambio, al rechazar géneros y reglas en su apuesta por la subjetividad y la imaginación, pasó a no ocuparse directamente de su estatuto por la negación de los géneros (Hugo), abrir la posibilidad de un relato no realista, irracional (Reeve) o exaltarla como el *modelo romántico*, moderno y simbiótico a la vez, de lo emotivo y fantástico (Friedrich y August Wilhelm Schlegel).

En **Francia**, donde, como vimos, Boileau las había criticado en el xvii en su *Dialogue* y luego se había referido a ellas en su *Art poétique* con un cierto desdén no excesivamente crítico y donde la misma *Poétique française* (1763) de Marmontel, que supone una integración de las reglas y la razón con conceptos prerrománticos como los del genio, la imaginación y la sensibilidad (Fayolle, 1978: 60), deja de lado la novela para seguir consagrando la superioridad de la epopeya —que curiosamente compara con una máquina donde los personajes son ruedas y el argumento cadena—, la polémica sobre el género novelesco continúa durante todo el siglo.

Así, frente a la acusación del Superior de los Jesuitas, Padre Porée, en 1735 de corromper los géneros que rozaba, las buenas letras y las costumbres, del Padre Bougeant que acusa de inverosimilitud y exceso en los caracteres a la novela contemporánea, de Laclos en 1784 constatando que es la menos estimada de todos los tipos de obras por su facilidad de composición e inutilidad [moral] o del mismo Rousseau que precisamente en el prólogo de su novela *La nouvelle Héloïse* advierte que «jamais fille chaste n'a lu de roman», se alzan otras voces como la del abad Desfontaines en 1742 que pregona las excelencias morales de las historias de Richardson, la de Mercier que asocia su escritura con el genio o la más rara de Lenglet-Dufresnoy que, invirtiendo de forma parecida a Sade la lógica de la moralidad, declara la veracidad de los relatos sentimentales con relación a la realidad amorosa y reclama su carácter educativo graduando su lectura para distintas edades. El propio Sade en sus *Idées sur le roman* de 1800 defendía la novela y reclamaba un paso más allá del realismo, sin que el novelista abandonara la descripción precisa; para él, la novela debía ocuparse de lo excepcional y extraordinario sin caer en los preceptos morales, la novela es «l'ouvrage fabuleux composé d'après les plus singulières aventures de la vie des hommes» (cfr. Chartier, 1990: 85).

Esta doble postura de rechazo o salutación de la novela podría representarse perfectamente en los dos más importantes teóricos franceses

del xviii, Voltaire y Diderot. **Voltaire**, que escribió su *Essai sur la poésie épique* haciendo una historia de la épica, realizando un análisis comparativo entre la inglesa y la francesa y defendiendo la necesidad de adecuar el género a la literatura moderna para justificar su futuro poema épico la *Henriada* cuyo protagonista no era un héroe sino el rey Enrique IV (Wellek, 1954-1986, I: 45-46), afirma en 1733 sobre la novela: «Si quelques romans nouveaux paraissent encore et ils font pour un temps l'amusement de la jeunesse frivole, les vrais gens de lettres les méprisent» (cfr. Chartier, 1990: 43). En cambio, **Diderot** mostró un entusiasmo por las novelas de Richardson que lo llevó a compararlo a él con Homero, a sus obras con la Biblia, a solicitar un nuevo nombre distinto al de *roman* para sus relatos por sus malas connotaciones y, en suma, a defender lo que de realistas tenían sus novelas en el *Eloge de Richardson*; diez años después, en el epílogo de *Les deux amis de Bourbonne*, se ocupa más detenidamente de la narración y diferencia tres tipos de relato: el maravilloso y épico a la manera de Homero o Tasso, el agradable pero inverosímil de La Fontaine o Ariosto y, finalmente, el relato *histórico*, evolución de los anteriores y de índole realista, que tendría por objeto la verdad rigurosa y buscaría conmovir al lector (Chartier, 1990: 76-77).

Ya en el romanticismo, Mme. de Staël condena curiosamente el uso de lo maravilloso en la novela y se sitúa dentro de la línea sentimental-emotiva de Rousseau en su *Essai sur les fictions* (1795), donde plantea que esta debe ser un relato que indague en nuestros sentimientos y pasiones, en las circunstancias de la vida, y pone como modelos precisamente a Rousseau y Saint-Pierre. Stendhal, que aceptó primero con agrado las novelas históricas inglesas de Scott, evolucionó luego, desde su propia apuesta romántica por la modernidad¹⁰, hacia la concepción de una novela más preocupada por la

10 Sin entrar ahora en la debatida cuestión de la postmodernidad frente a la modernidad, señalemos que la aparición en Francia, a mediados del xix del término específico de modernidad, que venía usándose ya en Inglaterra desde el siglo anterior, aunque parte del proyecto optimista de progreso y fe en la razón, la técnica y la autonomía de las artes de la Ilustración, se replantea en el romanticismo como una nueva actitud, rechazo de lo previo y apuesta por la novedad estética. Precisamente Stendhal, que se autocalificó como romántico, después de oponer el *beau idéal antique* y el *moderne*, definía 10 años después en *Racine et Shakespeare* el Romanticismo en oposición al clasicismo y lo concebía ya como una clara conciencia de contemporaneidad, de vida moderna en su sentido inmediato (vid. CALINESCU, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad*; PICÓ, J.L. (comp.) (1988). *Modernidad y postmodernidad*). Cuatro décadas después, Baudelaire, abriendo paso ya a la máxima exacerbación de la modernidad en la técnica estética que suponen las vanguardias —como experimentación e indagación, apuesta por el presente y el futuro y rechazo de lo anterior—, incidirá en la identificación de lo romántico, lo bello y lo moderno, entendiendo por tal la actitud estética obligada a buscar la belleza en la novedad, en la contemporaneidad e, incluso aún más, en la presentividad.

naturaleza humana, por una visión aunque estilizada de los aspectos sociales y emotivos que enlazan ya con el retrato de lo contemporáneo del realismo y lo llevan a definir la novela en *Le rouge et le noir* como «un espejo que se pasea a lo largo de un camino». Hugo, en cambio, en el famoso «Prólogo» a *Cromwell* (1827) rechazó continuamente la separación literaria en géneros y estilos, desechó las reglas y esbozó una breve sinopsis histórica de la evolución de la literatura (cfr. Wellek, 1954-1986, II: 281). También Vigny anuncia su decisión de no defender el género novelesco en el prefacio de *Cinq-Mars* (1827) al entender que no es el género sino la grandeza de las ideas y sentimientos del autor lo que define una obra. El romanticismo francés, pues, como ha señalado Chartier (1990: 108) muestra una ausencia de teoría sobre la novela que se explica por el propio rechazo de los géneros, unidades y preceptos —Hugo, Vigny— o por la defensa de un relato sentimental y emotivo desde la asunción de la tradición rousseauiana y la opción por lo moderno y contemporáneo —Staël, Stendhal—.

En **Inglaterra**, tras la novela sentimental de Richardson, la aparición del novel, un realismo formal que, según Watt, constituye una actitud epistemológica que sostiene la escritura novelesca, de Defoe a Smolett, y que determina la correspondencia existente entre la obra literaria y la realidad que imita (Watt, 1964), tendrá también otros efectos sobre la concepción de la novela. Si Richardson y Defoe se limitan a reivindicar la novedad de su escritura y la independencia de las normas poéticas, Fielding establece sobre todo en el «Prefacio» de *Joseph Andrews* una importante reflexión metacrítica sobre su obra que intenta ligarla a los preceptos clásicos defendiendo que es imitación de la naturaleza, verosímil en oposición a la tradición de los romances franceses del **XVII** y —lo que es más importante por venir a cubrir el hueco de la épica cómica aristotélica— que, en la medida en que es parodia de los excesos sentimentales de la *Pamela* de Richardson, se establece como un poema épico de carácter cómico y en prosa: «now a comic romance is a comic epic poem in prose».

La importancia de esta novelística verosímil abrirá ya caminos de legitimación y estudio a la crítica inglesa. Así, Samuel Johnson demanda realismo reclamando a los novelistas que sean fieles imitadores de las costumbres humanas aunque también solicita una moralidad didáctica. A finales de siglo Beattie, John Moore o el mismo Hugh Blair se preocupan de historiar el género y marcan su vinculación con los relatos medievales. Sin embargo, Hugh Blair, además, en sus *Lectures on Rhetoric and Belles*

Lettres (1783) estudiará la épica de forma separada a la novela, ya que, a partir del éxito de la fórmula realista del *novel*, la distingue claramente de aquella, señala su origen en los *romances*, la califica como «historia ficticia» y la clasifica junto con los diálogos y obras históricas (cfr. Wellek, 1954-1986, I: 139).

Finalmente, dando paso ya al romanticismo inglés, Clara Reeve opondrá en *The Progress of Romance* (1785) la narración fantástica e imaginativa del romance al realismo del *novel*, «una pintura de la vida y de las costumbres, tomada de la realidad» (cfr. Alvarez Barrientos, 1991: 28): pese a su preferencia por el *novel*, la puerta teórica a la novela de terror y la novela histórica inglesa estaba abierta. Sin embargo, como en el caso francés, salvo la distinción de Reeve, tampoco cabe destacar ninguna aportación esencial con respecto a la teoría de la novela en este romanticismo: Jeffrey señaló la nueva era que abría en la novela la publicación del *Waverley* de Walter Scott, Southey reavivó el interés por los libros medievales de caballerías y Coleridge, que aludió a las novelas como obras de ficción, tomó de los alemanes su consideración de la épica como género objetivo en oposición a la lírica y comentó brevemente el papel esencial jugado en ella por la sucesión de acontecimientos y personajes.

En **Italia**, tras la poética neoclásica de Muratori, la crítica de Gravina a la servidumbre del arte a las reglas y, sobre todo, la *Scienza nuova* (1725) de Vico, que identifica la poesía con la imaginación y el sentimiento y la vincula a las etapas míticas y primitivas de la humanidad, dan paso a un romanticismo que «en Manzoni, Foscolo y Leopardi alcanza valores vigorosos de profundidad, y hasta de independencia original» (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 42). Manzoni dedica su *Del romanzo storico* a rechazar una modalidad narrativa que por intentar mezclar elementos irreconciliables, la historia con la ficción novelesca, se hace, como la épica, inadecuada para los tiempos modernos. Como Foscolo, que defendía el carácter mítico-heroico y, por tanto, mezclador de géneros de la poesía primitiva, Leopardi también pretende borrar las fronteras de estos y señala la vinculación histórica originaria de la épica con los cantos, con la lírica; para Leopardi, aunque menos que el drama, que exige más imitación y renuncia de la individualidad, la épica supone una organización del discurso, una *dispositio*, que rompe con la propia naturaleza de impulso emocional de la poesía (Wellek, 1954-1986, II: 310).

En **España** los tratados poéticos neoclásicos siguen manteniendo en general la exclusión de la novela de su teoría frente a la iteración prescriptiva del género épico, ya en desuso, que ocupa en ellos, sin embargo, un espacio privilegiado. Y todavía en el romanticismo, cuando las ideas alemanas

fundamentalmente schlegelianas aparezcan en ese manifiesto romántico que es el *Discurso* de Durán (Sainz, 1989: 180) y se expandan a través del periódico catalán *El Europeo*, que además publicó numerosas críticas elogiosas de las novelas históricas del traducidísimo Walter Scott (Flitter, 1992: 31-32), numerosos tratados repetían las prescripciones clasicistas. Así la *Poética* (1737) de Luzán, pese a las enormes diferencias con la segunda edición de 1789 (Bobes *et alii*, 1998: 403-404), se ocupaba de la épica para ignorar de modo absoluto la novela, si bien en otro lugar el aragonés mostró su evaluación de las mismas reprochándoles en sus *Memorias literarias de París* que se escribieran «con mucha libertad y aun indecencia en cuanto a las costumbres». Casi un siglo después, ya en 1827, la *Poética* en verso de Martínez de la Rosa también se endeudaba todavía con la tradición neoclásica normativa y abordaba la epopeya en su sexto libro sin aportar ninguna novedad ni referirse a la novela.

Sin embargo, frente a esa ausencia en estas poéticas, como ha visto Álvarez Barrientos (1991: 68-73, 100-108, 361-388) la realidad en la reflexión sobre la novela no era esta ni en los tratados de principios del *xix* ni, mucho menos, en los prólogos y juicios vertidos sobre la novela en otras obras anteriores. En la primera mitad de siglo, cuando la lectura de novelas es sobre todo de los relatos sentimentales como los de María de Zayas, las alusiones suelen seguir la tónica del siglo anterior y mostrarse negativas: es el caso de la crítica citada de Luzán o de la apreciación de Feijoo en el *Teatro crítico universal* de que los historiadores degeneraron en novelistas, pero la novela aparece ya definida en el *Diccionario de Autoridades* de 1734 como «historia fingida y tejida de cosas que comúnmente suceden o son verosímiles», acepción que todavía tiene eco en el actual DRAE: «obra literaria en que se narra una acción fingida, en todo o en parte, cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de personas y de costumbres».

Aunque la verdadera proliferación de novelas en España se produce en las dos últimas décadas del siglo y también en esos años aparecen las colecciones de novelas de autores españoles y extranjeros, ya antes podía apreciarse un cambio de actitud hacia la novela —auspiciado por la ampliación de la práctica creadora y lectora y por el éxito de la novela en Francia e Inglaterra—, que se interesaba más por conocer la nueva realidad que por sancionar moralmente a la novela. Es también en esos momentos cuando se fija definitivamente el término de *novela* para referirse

a la narración extensa, pues hasta entonces había vacilado entre designar el relato extenso o el breve en su sentido etimológico italiano y el vocablo *romance* —aunque con claro retroceso a lo largo del siglo— aún se utilizaba a veces para aludir a los relatos fantásticos y de caballerías (Zavala, 1976: 112): hasta mediados del *xviii* la mayoría de autores designan con el sintagma de «historia fingida» a sus novelas y cuando aparece el vocablo *novela* suele preceder relatos cortos.

Así, Gregorio Mayans resulta ser el primero que en nuestro país se ocupa detenidamente desde un punto de vista teórico de la novela tras López Pinciano. En la *Vida de Cervantes* (1737) Mayans traza una historia del género siguiendo a Huet y emparenta la historia con la narración, una de cuyas manifestaciones, junto al apólogo y la fábula, sería la novela, pero entiende como tal el equivalente a «fábula ficticia» puesto que cuando se refiere realmente a esta habla de «historia fingida»; diferencia así la historia del Quijote de las malas enseñanzas de las novelas picarescas y cree que las novelas —en ese sentido de fábulas— pueden ser églogas, comedias o sátiras según traten de pastores, de la vida civil con ingenioso enredo o de las costumbres.

Tras Mayans, que completó su visión de la novela veinte años después en su *Retórica*, existen historias de la novela como la de Lampillas, pero habrá que esperar a finales de siglo, mediando la traducción de Munárriz en 1798 (con aportación de miembros de la escuela salmantina como Cienfuegos o Quintana) de las *Lecciones* ya comentadas de Blair —que fueron texto de las cátedras españolas de Humanidades hasta su sustitución por la obra de Herosilla y tuvieron una influencia muy destacada en los tratados ulteriores— para que la novela vuelva a ser objeto de atención en las normativas poético-retóricas. Sin embargo, mientras aparecieron otras reflexiones teóricas sobre la novela: Tomás de Iriarte en *Los literatos en Cuaresma* (1773) establece la diferencia entre comedia y novela por la entidad narrativa de la segunda frente a la representativa de la primera, porque la «comedia representa los sucesos puestos en acción; y la novela los ofrece en relación»; el anónimo autor de *El testamento político del filósofo Marcelo* (1774) indica que no gustan las novelas viejas de caballerías pero sí las nuevas —realistas— que permiten una «pintura exacta» de la vida de una nación; el padre Martín Sarmiento indica que las novelas entraron en España en el siglo *xiv*, las relaciona con la influencia oriental y se refiere al relato caballeresco en las *Memorias para la historia de la poesía y de los poetas* (1775) (cfr. Álvarez Barrientos, 1991: 101-108).

Igualmente, en pleno romanticismo, mientras el tradicionalismo de Fernán Caballero quería «espiritualizar el sentir que las novelas modernas han materializado tan escandalosamente» (cfr. Flitter, 1992: 157), el propio Lista ya mencionaba el carácter nacional de nuestros romances, *El Conde Lucanor* y *El Quijote* (Sainz, 1989: 192-193) y colocaba las novelas de enorme éxito de Scott como paradigmas de cómo la «ficción histórica» podía representar el espíritu de una época. Pero la confusión reinante sobre la conveniencia o no del género novelesco en España se sintomatiza en la reseña a *Matilde* en 1822 en *El Censor*, que critica su tendencia a lo fantástico y amoroso, carencia de utilidad y falta de verosimilitud, el artículo de 1838 de *El Eco de Comercio* que defiende a Walter Scott y el mismo género novelesco como fiel cuadro del mundo, lo distingue de la épica y reclama la necesidad de su cultivo español, y la misma controversia y dispersión generada en el debate de enero de 1839 del Ateneo, resumido por José de la Revilla en el *Semanario Pintoresco Español*, sobre «Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias de caballerías» (cfr. Zavala, 1976: 117-120).

Con respecto a los tratados del XIX, ya los *Principios de Retórica y Poética* de Sánchez Barbero tienen un capítulo sobre los «romances y novelas», dando el sentido de novelas a los primeros y de novelas cortas a los segundos puesto que piensa que los cuentos y novelas sólo se diferencian de los romances por su menor extensión, donde demanda el carácter realista de los «romances» y su respeto por las buenas costumbres. En la traducción de la obra de Batteaux *Principios filosóficos de la literatura*, como la anterior de 1805, García de Arrieta indica que el original no trata el tema y traza, apoyándose en la obra de Blair, una historia del género a la par que lo define así: «la novela, historia ficticia, o romancesca, es una narración fingida de diversas aventuras maravillosas, amorosas, jocosas, agradables, patéticas, cómicas y aun trágicas... escritas en prosa, con arte, para la diversión e instrucción de los lectores» (cfr. Alvarez Barrientos, 1991: 373). También Marchena, en sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820) se refiere a la novela situándola junto a la historia, reclamando en consecuencia su realismo, indicando que no debe sujetarse a la regla de las tres unidades aunque sí mantener el interés y comenta la carencia de prescripción de los clásicos grecolatinos sobre el género. Finalmente, el *Arte de hablar en prosa y verso* de Gómez Hermosilla —también manual universitario en España tras el de Blair—, introduce como el anterior un apartado especial llamado «Historia ficticia», donde diferencia

únicamente por la extensión novelas y cuentos y los define como «composiciones [poéticas] que sólo se distinguen de las historias verdaderas en que los hechos y sucesos que en ellas se refieren no han pasado realmente, sino que han sido fingidos por el autor» (cfr. Domínguez Caparrós, 1982: XVI, 72).

Pero si el propio acto de la crítica artística procede de la reflexión idealista kantiana (Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 356), el desarrollo fundamental de la teoría literaria romántica se dio asimismo en Alemania y, consecuentemente, allí también se esbozaron algunas de las ideas más interesantes y novedosas de este período sobre la narrativa. En el siglo XVIII, ya Humboldt elabora su teoría sobre la objetividad de la épica (Wellek, 1954-1986, IV: 401) como obra de arte que no atiende al yo creador ni al público sino a la plasmación de una idea objetivada, factor este sin el que una obra de arte deja de serlo. Posteriormente, tras la creación de la estética con Baumgarten y el neoplatonismo de Winckelmann y el neoclasicismo particular de Lessing, ya el *Sturm und Drang* inicia la pasión por el mito y el relato épico primitivo que caracterizaría a muchos de los románticos alemanes; para Hamann la poesía comienza con el mito, y así la épica y la fábula, junto con la oda y la canción, preceden a la dramática y se sitúan en el mismo inicio de la poesía. Herder la incluirá luego dentro de ese amplio concepto de «literatura popular» como conjunto de manifestaciones artísticas que reflejan el alma de un pueblo desde el Antiguo Testamento a la épica griega y las narraciones caballerescas.

Goethe y Schiller en su *Über Epische und Dramatische Dichtung* defienden todavía la separación de géneros y caracterizan a la épica en oposición a la dramática, aunque proclaman la tendencia de todos los modelos macrodiscursivos a acercarse a esta última, cuyo paradigma encuentran en el relato enteramente dramatizado de la novela epistolar. Las diferencias esenciales se encuentran no sólo en la acción y las voces narrativas sino en la disposición temporal: la épica presenta la actividad, la tragedia el sufrimiento; en aquella el rapsoda no aparece en el poema, mientras que en esta requiere la intervención de actores como individuos determinados; la épica narra un hecho como completamente pasado, mientras la dramática lo sitúa como completamente presente. Schiller, además, que proclamaba como suprema poesía una síntesis épico-trágica, se ocupó del *Wilhelm Meister* y del *Hermann und Dorothea* y avanzó en su definición al sostener que la acción, que constituye la finalidad de la dramática, es únicamente un medio en la épica y que esta está sujeta a la categoría de la sustancia frente a la dramática, ligada a la de causalidad.

Friedrich Schlegel, que rechaza frente a Aristóteles la relación entre épica y tragedia, considera, de forma parecida a Goethe y Schiller, que la epopeya tiene una estructura muy distinta al drama, pues empieza *in medias res*, y que tampoco trata de acciones libres ni exigencias de la fatalidad sino de hechos, contingentes y casuales. Al referirse a Boccaccio F. Schlegel habla también de la *novella* que, a su juicio, muestra una visión y actitud subjetiva con técnica indirecta y simbólica. Pero es en la concepción de la novela donde el teórico alemán se muestra más novedoso. En la *Carta sobre la novela*, en la intervención de Antonio dentro del *Diálogo sobre la poesía*, esboza una historia del género y rechaza la novela realista inglesa para defender la de carácter fantástico, el *roman*, y alabar el ingenio de un Ariosto o Cervantes. Según él, la novela no tiene que ver con la épica, pues mientras esta es objetiva, impersonal y heroica, la novela «borra las barreras entre los distintos géneros literarios» (Viñas, 2002: 277) y es subjetiva, irónica y fantástica; Schlegel eleva así al *roman*, que considera como un macrogénero en el que caben romances, mitos, novelas, cantares, relatos caballerescos (Domínguez Caparrós, 1982: 103) y, en suma, todas las narraciones fantásticas, a un rango superior a la épica y dramática como síntesis poética más perfecta y moderna.

Su hermano August Wilhelm, que se interesó por el poema épico *Los Nibelungos* y los libros de caballerías entre otros, consideró igualmente a la novela como el género romántico por excelencia, indicando el propio origen etimológico de la denominación «romanticismo» en el *roman*, su capacidad de intertextualizar y asumir en su interior el resto de géneros, su repudio de la novela inglesa realista frente a las excelencias del *Quijote* y el *Wilhelm Meister*, su contacto con las formas de «poesía natural» que él mismo había teorizado frente a la artística (Schlegel, cfr. Lacoue-Labarthe y Nancy, 1978: 353) y su distancia de la épica por su carácter subjetivo y capacidad de utilizar el autor a los personajes a su voluntad; este género [épica], en cambio, tiene como finalidad lo objetivo y lo desapasionado, permite la intervención del azar, se caracteriza por la serenidad e imparcialidad de la representación de la acción y se diferencia por todo ello también de la dramática, que relaciona con un grupo escultórico acabado frente a la épica, más parecida a un bajorrelieve, que por naturaleza presenta a las figuras de perfil y no tiene límites fijos (cfr. Wellek, 1954-1986, III: 63-64).

Como los anteriores, también Schelling repudia la novela realista y sólo considera novelas perfectas el *Quijote* y el *Wilhelm Meister*, ya que

sólo en ellas se conjuntarían objetividad, ironía e intervención del azar y lo imaginativo; todo esto distancia también la novela —el *roman*— de la *novella*, que entiende relatos breves de estilo lírico agrupados en torno a un centro común. La épica, en cambio, es indiferente al tiempo, constituye una imagen de la historia al centrarse en la acción, supone una visión objetiva de un poeta desligado de su yo, se relaciona esencialmente con la pintura —la lírica lo haría con la música y la dramática con la escultura— e incluye subgéneros como la elegía, el idilio, la sátira y la poesía didáctica, el más elevado.

Novalis, sin embargo, desde esa búsqueda para la poesía de la «unidad primitiva de sacerdote y poeta» (cfr. Wellek, 1954-1986, III: 100), valora el misterio y el sueño del cuento fantástico, que para él resume toda la esencia de la verdadera poesía musical, fantástica, ensoñadora —«todo es cuento»— e incluso considera al *roman* una derivación del cuento, una especie de cuento fantástico, del que se derivaría incluso el adjetivo *romantisch* que daría nombre a la poética moderna.

Los hermanos Grimm continúan esta vindicación de Novalis del cuento y esa fascinación por lo primitivo y prehistórico que originaría la poesía natural que ellos oponen a la artística y artificiosa de su tiempo siguiendo la dicotomía previa de A.W. Schlegel. Así, aunque Jakob reconoce la tríada de géneros —lírica como algo subjetivo e individual, épica como objetivo y colectivo y dramática como síntesis—, es en esa poesía natural, íntimamente ligada con los mitos y leyendas populares, donde reconoce el verdadero valor literario, hasta el punto de considerar que el historiador de la literatura debe precisamente seguir y explicar el itinerario de los mitos por la historia. Epopeya, leyendas, cuentos¹¹, mitos, relatos caballerescos y hasta romances —los dos Grimm iniciaron la moda de las antologías de cuentos, que percibían como «expresión del alma nacional» e incluso Jakob publicó una *Silva de romances viejos en español* en 1815— son, pues, modalidades de esa poesía natural que recoge la voz del pueblo y que enlaza con ese arte primario que constituiría la verdadera y esencial literatura.

11 Con respecto al origen de los cuentos, los hermanos Grimm, y luego M. Muller, defendieron su procedencia de los antiguos mitos indogermánicos, T. Benfey proponía el origen oriental de los cuentos europeos y A. Lang sostuvo la teoría primitivista, que encontraba en razones antropológicas generales a toda la humanidad su surgimiento en las diversas culturas. Anderson Imbert (1992) defiende el sincretismo de causas y las diferentes situaciones que pudieron dar origen en las distintas culturas, momentos históricos y tipos de cuentos a estos relatos cortos, tras enumerar las diversas teorías —religiosas, mitológicas, psicoanalíticas, simbolistas, evolucionistas, ritualistas— explicativas de su nacimiento (Bobes, 1993: 44-45).

Tras las alusiones de filósofos como Schleiermacher o Schopenhauer a la división triádica de géneros, será Hegel quien consagre definitivamente esa distinción mediando entre los planteamientos clasicistas y los criterios románticos (García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 44). Al margen de englobar la evolución histórica de las artes en los estadios simbólico u oriental, clásico y romántico o cristiano y de diferenciar la poesía del resto de artes porque en ella «el espíritu está libre en sí, se ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla» (Hegel, 1835: 145), opone los tres macrogéneros —épica, lírica y dramática— como expresión de lo objetivo, lo subjetivo y la síntesis de los anteriores y señala asimismo que ese es el orden de su aparición. Pero si para Hegel la épica representa lo objetivo y expresa el espíritu de la edad heroica en que nació pese a haber sido compuesta de modo individual, esta ya no tiene cabida en el mundo moderno, más fragmentado e individualizado y sin ideales heroicos generales compartidos; su sustituto en el mundo actual sería la novela, «epopeya de la decadencia» acorde con una situación más materialista, individualizada y dividida que, al surgir en un mundo como el presente que carece de un estado poético, aparece como no-arte, como prosa que es pura imitación (cfr. Weliek, 1954-1986, II: 370).

SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES

A. Textos

1. Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo, mientras que nosotros sólo oímos la fama y no sabemos nada, quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos. El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas, voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior, si las Olímpicas Musas, de Zeus, portador de la égida, hijas, no recordaran a cuantos llegaron al pie de Ilion.

(Homero, fragmento de la *Iliada*, II, 484-93, ca. Siglo VIII a.n.e.
Traducción de E. Crespo).

2. —En el caso presente, por lo tanto, parece que tanto éste como los demás poetas componen la narración mediante imitaciones.
—Estoy muy de acuerdo.
—En cambio, si el poeta nunca se escondiese, toda su poesía y su narración serían producidas sin imitación alguna. Para que no me vayas a decir que no comprendes cómo podría suceder esto, te lo explicaré. Si Homero, tras decir que Crises llegó trayendo el rescate de su hija, como suplicante a los aqueos pero especialmente a los reyes, continuase hablando no como si se hubiera convertido en Crises sino como si fuera aún Homero, te percatarás de que no habría imitación sino narración simple. Habría sido algo aproximadamente así (me expreso en prosa, pues no soy poeta): «Al llegar, el sacerdote rogó que los dioses permitiesen a los aqueos conquistar Troya y conservar la vida, y que éstos liberaran a su hija tras aceptar el rescate, y respetando al dios. Cuando él dijo estas cosas, los aqueos lo aprobaron reverentemente, pero Agamenón se irritó y lo conminó a partir inmediatamente y no volver, ya que de nada le valdrían el báculo y las guirnaldas del dios. Y le dijo que, antes de liberar a su hija, ésta envejecería en Argos junto a él; y le ordenó marcharse y que no lo irritase más, si quería regresar a su casa sano y salvo. Al escuchar esto, el anciano se atemorizó y se marchó en silencio. Pero cuando se alejó del campamento rogó

extensamente a Apolo, invocando al dios por sus diversos epítetos y pidiéndole que, si recordaba que alguna vez le habían sido gratos la edificación de templos y los sacrificios de víctimas que él había ofrecido, en nombre de eso le imploraba que sus lágrimas fueran expiadas por los aqueos con dardos del dios». Así —concluí— se crea, mi amigo, una narración simple, sin imitación.

—Entiendo —contestó Adimanto.

—Comprende del mismo modo que se produce un tipo de narración opuesta a aquélla, cuando se suprimen los relatos que intercala el poeta entre los discursos y se dejan sólo los diálogos.

—También comprendo esto: es lo que sucede en la tragedia.

—Has pensado muy correctamente —dije—, y creo que ahora puedo hacerte claro aquello que anteriormente no pude: que hay, en primer lugar, un tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares, si me entiendes.

(Platón. fragmento de *La República*, III, 393c-394c, ca. 390 a.n.e.
Traducción de Conrado Eggers Lan).

3. Así pues, ¿qué motivo impide pensar que el relato también hechizase de igual modo a Helena en contra de su voluntad como si hubiese sido raptada por la violencia de unos violentos? Porque la fuerza de la persuasión en modo alguno se parece por su modo de ser a la necesidad, pero tiene su misma potencia. Por tanto, el discurso que persuadió al alma que persuadió la forzó a obedecer las órdenes y a estar de acuerdo con los actos. En consecuencia, el que ha persuadido, por haber forzado, comete injusticia, mientras que la persuadida, por haber sido forzada por la palabra, sin fundamento es difamada.

Puesto que la persuasión propia de la palabra modeló el alma como quiso, es preciso aprender, en primer lugar, los discursos de los meteorólogos, quienes, enfrentando opinión contra opinión, rechazando una e introduciendo otra, han hecho que doctrinas increíbles y oscuras parezcan evidentes a los ojos de la opinión. En segundo lugar, los concursos reglados de oratoria, en los que un solo discurso deleita y persuade a gran multitud si es redactado con arte, aunque no haya sido pronunciado según la verdad; y, finalmente, los debates de discursos filosóficos, en los que se muestra que también la rapidez de ingenio hace que resulte inconstante el crédito de la opinión.

Guardan la misma relación la potencia de la palabra respecto de la situación del alma que la prescripción de las medicinas respecto de la naturaleza del cuerpo. Porque así como unas medicinas expulsan del cuerpo unos humores y otras otros, y unas hacen cesar la enfermedad y otras la vida, así también, de las palabras, unas producen dolor, otras deleite, unas asustan, otras infunden ánimo a los oyentes, otras, con cierta persuasión perversa, envenenan el alma y la hechizan.

Así pues, se ha demostrado que, si fue persuadida por la palabra, no cometió una injusticia, sino que sufrió una desgracia. Ahora voy a exponer la cuarta causa en mi cuarto argumento. Si, efectivamente, fue el amor el que provocó todo esto, sin dificultad rehuirá la culpa de la falta que se dice ha cometido. Pues las

cosas que vemos tienen una naturaleza que no es la que nosotros queremos, sino la que a cada una le ha correspondido, si bien mediante la vista el alma es modelada incluso en sus rasgos de carácter.

(Gorgias, fragmento de *Encomio de Helena*, 414 a.n.e.
Traducción de José Solano Dueso)

4. Acerca de la imitación narrativa y en verso, es evidente que hay que componer las fábulas, como en las tragedias, de una forma dramática y en torno a una única acción entera y completa y que tenga principio, parte media y fin, para que como un único ser viviente entero produzca el placer que le es propio; también es evidente que las composiciones no deben ser semejantes a narraciones históricas, en las que necesariamente se muestra no una sola acción, sino un solo tiempo, esto es, cuantas cosas ocurrieron durante éste a un solo hombre o a varios, la relación de estos hechos entre sí es casual. Pues así como la batalla naval de Salamina y el combate de los cartagineses en Sicilia se produjeron en la misma época, no tendiendo de ninguna manera al mismo fin, así también en el transcurso de los tiempos algunas veces se produce una cosa junto a otra y a partir de eso no ocurre que tengan un único fin. Pero más o menos todos los poetas hacen esto. [...] Puesto que el poeta es imitador como un pintor o algún otro imaginero, es necesario que imite siempre de una de las tres formas que hay; o como las cosas eran o son, o como se dice y parecen, o como es preciso que sean. Y estas cosas las da a conocer por medio de la elocución en la que también hay palabras raras, metáforas y muchas alteraciones del lenguaje, pues estas se las permitimos a los poetas.

(Aristóteles, fragmentos de la *Poética*, xxiii y xxv, Siglo IV a.n.e.
Traducción de Aníbal González Pérez).

5. Así pues, es necesario que el orador domine la invención, la disposición, la elocución, la memoria y la pronunciación. Invención es el descubrimiento de las cosas verdaderas o verosímiles que hagan probable la causa. La disposición es el orden y distribución de los temas, la que muestra en qué lugar ha de situarse cada cosa. La elocución es la acomodación de las palabras y sentencias idóneas a la invención. La memoria es la firme retención en el pensamiento del sentido, de las palabras y de la disposición. La pronunciación es la regulación graciosa de la voz, del rostro y del gesto.

Todas estas cosas las podremos conseguir por tres medios: por arte, imitación y ejercicio. El arte es la preceptiva que proporciona un método definido y una teoría al orador. La imitación es la que nos conduce con estudio diligente, a que lleguemos a asemejarnos a otros al hablar. El ejercicio es la práctica constante y la costumbre de disertar. [...]

Pasemos a la *narración*. Hay tres tipos de narraciones. Uno se da cuando exponemos lo sucedido y presentamos cada uno de los puntos en nuestro provecho para obtener la victoria; éste es el apropiado para las causas judiciales en las que se ha de dar fallo. Hay un segundo tipo de narración que a veces se utiliza para ganar la confianza, incriminar, hacer una transición o como preparación de algo. El tercer tipo es el que se da fuera de una causa judicial, pero conviene ejercitarse en él para que

podamos tratar con mayor ventaja en las causas las narraciones mencionadas más arriba. Hay dos tipos de estas narraciones: uno que se apoya en los hechos y el otro que lo hace en las personas.

El que se apoya en la exposición de los hechos tiene tres formas: la *fábula*, la *historia*, el *argumento*. Es una *fábula* cuando no contiene hechos ni verdaderos ni verosímiles, tal como son las que nos han transmitido las tragedias. La historia trata de hechos sucedidos pero alejados de la memoria de nuestra época. El *argumento* trata de un asunto ficticio pero que pudo suceder, como los argumentos de las comedias.

El tipo de narración que se apoya en las personas debe tener agudeza de expresión, diversidad de caracteres, gravedad y dulzura, esperanza y miedo, sospecha y deseo, hipocresía y misericordia, y variedad de sucesos, un cambio de fortuna, una desgracia inesperada, una súbita alegría, un final feliz del asunto.

Pero estas cosas se alcanzan en ejercicios prácticos; vamos a explicar cómo conviene tratar aquello que corresponde a lo de verdad.

Tres cosas conviene que tenga la narración: que sea *breve*, *clara* y *verosímil*; las cuales, puesto que sabemos que deben conseguirse habrá que aprender cómo hacerlo.

Podremos narrar un asunto *brevemente* si empezamos a narrar desde donde sea necesario hacerlo; y si no pretendemos remontarnos al más remoto principio; y si narramos sumariamente, sin particularizar; y si no continuamos hasta el final, sino hasta donde nos es menester, y si no utilizamos digresión alguna, y si no nos apartamos de lo que hemos empezado a exponer; y si presentamos el final del asunto de tal modo que puedan deducir también lo que ha sucedido antes, aunque nosotros lo hayamos silenciado: por ejemplo, si digo que he vuelto de la provincia, también se entenderá que he ido a la provincia (...).

Narraremos *claramente* un asunto si exponemos primero lo que primero aconteció y conservamos el orden de los hechos y la cronología, según han sucedido las cosas, o según parece que pudieron haber sucedido; aquí habrá que procurar no decir nada confusa y retorcidamente o de forma inusual; no pasarse a otro asunto, no empezar por lo último, no extenderse excesivamente, no dejar de lado nada que sea pertinente al asunto y según lo que hemos prescrito de la brevedad. Pues cuanto más breve sea la narración, tanto más clara será y más fácil de comprender.

La narración será *verosímil* si la presentamos como exige la costumbre, la opinión y la naturaleza; si se respetan las circunstancias temporales, las dignidades de las personas, las razones de las decisiones, la adecuación de los lugares, para que no pueda utilizarse como refutación que el tiempo fue poco o que no hubo causa alguna, o que el lugar no era adecuado, o que los hombres mismos no pudieron llevarlo a cabo o sufrirlo. Si el asunto es verdadero también se deben guardar todos estos preceptos en la narración; pues con frecuencia la verdad, si no se observan estas cosas, no logra el asentimiento del público; pero si son cosas ficticias con mayor razón han de guardarse. Se ha de construir la ficción con cautela en los casos en que estuvieron en juego documentos oficiales o la autoridad indiscutible de alguien.

(Cicerón, fragmento de *Retórica a Herenio*, I, 8 y 9, ca. 90 a.n.e.
Traducción de J. F. Alcina).

6. Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podría, permitida su contemplación, contener la risa, amigos? Creedme, Pisones, que a ese cuadro será muy semejante un libro cuyas imágenes se representan vanas, como sueños de enfermo, de manera que pie y cabeza no se correspondan con una forma única. Pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder de atreverse a cualquier cosa. Lo sé, y tal licencia reclamo y concedo alternativamente, pero no para que vayan combinadas ferocidades y dulzuras, ni se apareen serpientes con aves, corderos, con tigres. [...] Emprended los que escribís un tema adecuado a vuestras fuerzas y reflexiónad largo tiempo acerca de qué rechazan o qué aceptan vuestros hombros. Al que haya elegido el tema a la medida de sus fuerzas no le abandonarán ni la felicidad expresiva ni el orden claro. La virtud y la gracia del orden serán, a no ser que me equivoque, los siguientes: dirá inmediatamente lo que inmediatamente deba decirse, diferirá la mayoría de las cosas y las omitirá de momento, gustará de tal detalle, despreciará tal otro, como autor que ha prometido un poema. En el encadenamiento de palabras también se utilizarán la delicadeza y la prudencia: estilo notable se tendrá si una palabra conocida se convierte por una alianza adecuada en palabra nueva.

(Horacio, fragmento de la *Epístola a los Pisones*, 1-50, ca. 13 a.n.e.
Traducción de Aníbal González Pérez).

7. Toda instrucción se reduce a enseñanza de *cosas* y *signo*; mas las cosas se conocen por medio de los signos. Por lo tanto, denominamos ahora *cosas* a las que no se emplean para significar algo, como son una vara, una piedra, una bestia y las demás por el estilo. [...]

Los signos convencionales son los que mutuamente se dan todos los vivientes para manifestar, en cuanto les es posible, los movimientos del alma como son las sensaciones y los pensamientos. No tenemos otra razón para señalar, es decir, para dar un signo, sino el sacar y trasladar al ánimo de otro lo que tenía en el suyo aquel que dio tal señal. De esta clase de *signos*, por lo que toca a los hombres, he determinado tratar y reflexionar ahora; porque aun los signos que nos han sido dados sobrenaturalmente y que se hallan en las santas Escrituras, se nos comunicaron por los que las escribieron. También los animales usan entre sí de esta clase de signos, por los que manifiestan el apetito de su alma. El gallo, cuando encuentra alimento, con el signo de su voz manifiesta a la gallina que acuda a comer; el palomo con su arrullo llama a la paloma, o, al contrario, ella le llama; existen otros muchos signos de esta clase que pueden y suelen notarse. Es una cuestión que no atañe al asunto que tratamos si estos signos, como por ejemplo el semblante y el quejido de un doliente, sigan espontáneamente el movimiento del alma sin intención de significar, o se den ex profeso para significar. Como cosa no necesaria, la omitiremos en esta obra.

(Agustín de Hipona, fragmento de *Sobre la doctrina cristiana*, Libro I, cap. 2; y Libro II, cap. 2. 397. Traducción de Balbino Martín Pérez, OSA).

8. Ya que con el razonamiento que, a modo de proemio, he hecho, actuando como siervo, mi provisión está suficientemente preparada en el tratado precedente, el tiempo reclama y exige que mi nave salga del puerto, por lo cual, enderezado el timón de la razón al norte de mi deseo, me hago a la mar con la esperanza de una dulce travesía y de un seguro y loable puerto al final de mi cena. Pero para que mi alimento resulte más provechoso, antes de que traigan el primer plato⁷ quiero enseñar cómo se debe comer.

Digo que, como he referido en el primer capítulo, esta exposición ha de ser literal y alegórica. Para entender de esto es necesario saber que los escritos se pueden entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámase el primero literal, [y es éste aquel que no avanza más allá de la letra de las palabras convencionales, como sucede en las fábulas de los poetas. El segundo se llama alegórico], y éste es el que se esconde bajo el manto de esas fábulas, y consiste en una verdad oculta bajo un bello engaño. Como cuando dice Ovidio que Orfeo con su citara amansaba las fieras y llevaba tras sí los árboles y las piedras, lo cual quiere significar que el hombre sabio con el instrumento de su voz amansaría y humillaría los corazones crueles y movería de acuerdo con su voluntad a los que carecen de la vida de la ciencia y del arte, pues los que no tienen vida racional alguna son casi como piedras. En el penúltimo tratado se mostrará por qué los sabios inventaron este ocultamiento. En realidad, los teólogos utilizan este sentido de modo distinto al de los poetas; pero como mi intención es aquí el estilo poético, entiendo el sentido alegórico según el uso normal de los poetas.

El tercer sentido se llama moral, y éste es el que los lectores deben atentamente descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus discípulos, como puede observarse en el Evangelio cuando Cristo subió al monte para transfigurarse, pues de los doce apóstoles llevó consigo tres, en lo cual puede entenderse, según el sentido moral, que en las cosas muy secretas debemos tener poca compañía.

El cuarto sentido se llama anagógico, es decir, sentido superior, y se tiene cuando se expone espiritualmente un escrito, el cual, aunque [sea verdadero] también en el sentido literal, por las cosas significadas significa realidades sublimes de la gloria eterna

(Dante, fragmento de *El Convite*, Tratado 2. 1310.
Traducción de José Luis Gutiérrez García)

9. En el nombre de Dios: amén. Entre muchas cosas estrañas et maravillosas que nuestro Señor Dios fizo, tovo por bien de fazer una muy maravillosa; ésta es [que] de quantos [ómnnes] en el mundo son, non a uno que semeje a otro en la cara; ca commo quier que todos los omnes an essas mismas cosas en la cara, los unos que los otros, pero las caras en sí mismas non semejan las unas a las otras. Et pues en las caras, que son tan pequeñas cosas, ha en ellas tan grant departimiento, menor maravilla es que aya departimiento en las voluntades et en las entenciones de los omnes. Et así fallaredes que ningún omne non se semeja del todo en la voluntad nin en la entención con otro. Et fazervos he algunos enxiemplos porque lo entendades mejor- Todos los que quieren et desean servir a Dios, todos quieren una cosa, pero non lo sirven todos en una manera: que unos le sirven en una manera et otros en otra. Otrosí, los que sirven a los señores, todos los sirven, mas non los sirven todos en una manera. Et los que labran et crian

et trebejan et cacán et fazen todas las otras cosas, todos las fazen, mas non las entienden nin las fazen todos en una manera. Et así, por este exienplo, et por otros que serien muy luengos de dezir, podedes entender que, commo quier que los omnes todos sean omnes et todos ayan voluntades et entenciones, que atan poco commo se semejan en las caras, tan poco se semejan en las entenciones et en las voluntades; pero todos se semejan en tanto que todos usan et quieren et aprenden mejor aquellas cosas de que se más pagan que las otras. Et porque cada omne aprende mejor aquello de que se más paga, por ende el que alguna cosa quiere mostrar [a otro], dévegelo mostrar en la manera que entendiere que será más pagado el que la ha de aprender. Et porque [a] muchos omnes las cosas sotiles non les caben en los entendimientos, porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros, nin aprender lo que es escripto en ellos. Et porque non toman plazer en ello, non lo pueden aprender nin saber así commo a ellos cumplía.

(Don Juan Manuel, fragmento de *El conde Lucanor*, «Prólogo». 1335).

10. Y el otro, que se llamaba Giotto, tuvo un ingenio tan excelente que nada ofrece la naturaleza, madre de todas las cosas y motor del continuo girar de los cielos, que él con el estilo y la pluma o con el pincel no lo pintase tan semejante a esta, que parecía no ya semejante sino incluso ella misma, de tal modo que muchas veces en las cosas que él hizo se encuentra que el sentido visual de los hombres se ha equivocado, creyendo que era de verdad lo que era pintado. Y por ello, como le había dado esplendor a ese arte que durante muchos siglos había estado sepultado bajo los errores de algunos que habían pintado más para deleitar a los ojos de los ignorantes que para complacer al intelecto de los sabios, merecidamente puede considerarse una de las luces de la gloria florentina.

(Giovanni Boccaccio, fragmento del *Decamerón*, VI, 5. 1349.
Traducción de María Hernández Esteban).

11. Si he comprendido el fervor de tu ánimo, ya desde este momento habrás temido el poema adjunto a la presente carta, casi enemigo de tu estado y contrario a tu proyecto. No definas nada temerariamente; pues ¿qué hay más insensato que juzgar lo desconocido? Ciertamente la poética es lo menos contraria a la teología. ¿Te extrañas? Poco falta para que diga que la teología es la poética que trata de Dios: llamar a Cristo unas veces león, otras cordero o gusano, ¿qué otra cosa es sino poético? Mil cosas de esta clase encontrarás en las Sagradas Escrituras que es largo exponer. ¿Pues qué otra cosa significan las parábolas del Salvador en el Evangelio, sino un lenguaje desplazado de los sentidos o, para decirlo en una palabra, 'alieniloquio', que llamamos alegoría con un término más corriente? Y además toda la poética está recubierta de este tipo de lenguaje. La materia, sin embargo, es distinta. ¿Quién lo niega? Allí se trata de Dios y de las cosas divinas, aquí de los dioses y de los hombres, de donde también leemos en Aristóteles que los primeros teólogos fueron los poetas. El mismo nombre sirve de señal de que es así.

(Petrarca, fragmento de *Los familiares*, Carta X, 4, 1352.
Traducción de José Domínguez Caparrós).

12. Al proponerme escribir sobre el arte de componer romances, Messer Giovambattista, veo que estoy acometiendo una tarea ardua y fatigosa, ya que, de hecho, nadie que yo sepa ha escrito sobre este tema y ya que muchos autores han escrito diversamente en esta forma de poesía, no sólo en otras naciones y pueblos, sino también entre nosotros los italianos. Mi dificultad se ve agravada por tu habilidad y aprendizaje, que es tal que dudo que pueda escribir algo que no hayas visto y considerado ya, porque, mientras mi alumno, tú estudiaste poesía, absorbiste diligentemente lo que dije y escribiste sobre poemas. De todo tipo. Desde entonces te has dedicado al estudio y la escritura y continuamente has leído o escrito excelentes obras. Pero aunque mi empresa pueda resultar difícil y laboriosa, sin embargo el amor que he tenido por ti durante tanto tiempo que fuiste mi alumno me lleva a dedicarme a la tarea.

Ahora, volviendo al tema: conviene señalar que los temas o materiales de los romances no son a la manera de los de Virgilio y Homero, los cuales emprendieron ambos imitando una sola acción de un hombre, mientras que los nuestros han imitado muchas acciones no de un solo hombre. hombre sólo pero de muchos, ya que construyen todo el tejido de su trabajo sobre ocho o diez personas, pero le dan a la obra el nombre de esa persona o esa acción que es dominante en toda la obra y de la que dependen todas las demás, o al menos a aquello que los une razonablemente. Este tipo de poema, además, no provino ni de los griegos ni de los latinos; de hecho vino loablemente de nuestro propio idioma, habiendo dado a sus excelentes escritores la misma autoridad que los dos escritores ya nombrados dieron a sus obras.

Para decirlo, volviendo a nuestro tema: cuando el escritor ha planeado dónde comenzará su trabajo, debe ejercer una gran diligencia para asegurarse de que las partes encajen como lo hacen las del cuerpo. Al armar el marco, buscará llenar los huecos e igualar el tamaño de los miembros. Esto se puede hacer poniendo los asuntos de relleno en lugares adecuados y necesarios, como amores, odios, quejas, risas, bromas, asuntos graves, discordias, pacificaciones, cosas feas y hermosas, descripciones de lugares, tiempos, personas, fábulas fingidas por él mismo y extraídas de la antigüedad, viajes, andanzas, espectáculos, imprevistos, muertes, ritos funerarios, lamentaciones, reconocimientos, cosas terribles y lamentables, nupcias, nacimientos, victorias, triunfos, combates individuales, justas, torneos, catálogos, organización de tropas, y otras cosas similares que tal vez sean tales que no sería tarea fácil detallarlas todas una por una.

(Giovambattista Giraldi, fragmento del *Discurso sobre la composición de romances*. 1554. Traducción del inglés de César de Vicente Hernando).

13. Dado que he mencionado antes la invención, me parece que sería oportuno aquí refrescar su memoria con un breve aviso al respecto. La invención no es otra cosa que la virtud natural de una imaginación, que concibe las ideas y formas de todas las cosas imaginables, sean del cielo o de la tierra, vivas o inanimadas, para luego representar, describir, imitar: porque así como el objetivo del orador es persuadir, de modo que el del poeta es imitar, inventar y representar —cosas que son o que pueden ser— en semejanza a la verdad. Y no hay que dudar que después de haber inventado con valentía y bien, se seguirá una «disposición» del verso que sea eficaz, porque la disposición sigue a la

invención, en todos los casos, como la sombra hace al cuerpo. Cuando os invito a inventar cosas hermosas y grandes, no me refiero a invenciones fantásticas y melancólicas; éstos no se corresponden más entre sí que los sueños rotos de uno en un frenesí, o terriblemente atormentado por una fiebre, a una imaginación magullada o herida, en la que se representan mil formas monstruosas, sin orden ni conexión. Pero sus inventos, sobre los cuales no puedo darles reglas, ya que son del espíritu, deben estar bien ordenados y designados. Y aunque parezcan superar a los vulgares, deben ser, sin embargo, los que puedan ser fácilmente concebidos y comprendidos por todos. [...]

Así como la invención depende del refinado estado de la mente, la disposición depende de la sana invención, que consiste en una elegante y consumada colocación y ordenación de las cosas inventadas; no permite que lo que pertenece a un lugar se coloque en otro, sino que, actuando por artificio, estudio y aplicación, dispone y pone cada materia en su debido punto. Para ejemplos de ello, puede tomar a los autores antiguos y los de los modernos que durante los últimos quince años han iluminado nuestra literatura, ahora justamente orgullosos de este glorioso logro. Felices semidioses, los que cultivan su propia tierra, ni se esfuerzan por perseguir a otra, de la que solo pueden regresar ingratos e infelices, sin recompensa, sin honra. Los primeros en atreverse a abandonar las antiguas lenguas griega y romana para la mayor gloria de los suyos deben ser verdaderamente buenos hijos, no ciudadanos ingratos; digno de ser señalado en una estatua pública, en la que de época en época los hombres encontrarán un recuerdo duradero de ellos y de su grandeza: no que otros idiomas deban ser ignorados; porque te aconsejo que los conozcas perfectamente, y de ellos, como de un antiguo tesoro hallado debajo de la tierra, enriquezcas a tu propia nación. Porque es muy difícil escribir bien en la lengua vernácula si uno no ha aprendido perfectamente, o al menos justamente, en esos idiomas más honrados y famosos.

(Pierre de Ronsard, fragmento del *Resumen sobre el arte de la poesía francesa*, «Sobre la invención», «Sobre la disposición». 1565. Traducción de César de Vicente Hernando).

14. Como la presente obra sea para no más de algún pasatiempo y recreo humano, discreto lector, no te des a entender que lo que en el presente libro se contiene sea todo verdad, que lo más es fingido y compuesto de nuestro pobre saber y bajo entendimiento y, por más aviso, el nombre del te manifiesta clara y distintamente lo que puede ser, porque Patrañuelo deriva de patraña, y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad.

Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana *Rondalles*,⁴ y la toscana, *Novelas*, que quiere decir: «Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento ilustre y gracia con que fueron compuestos». Vale.

(Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, «Epístola al amantísimo lector». 1567).

15. Acerca del tipo de novela que trata las materias humildes y burlescas, y porque no tenemos Aristóteles en aquel lugar en el que habló de la fábula cómica —y parece que éstas deben llamarse con propiedad novelas— nos esforzaremos en decir lo que un ingenio poco agudo y un juicio todavía débil ha podido considerar en la oscuridad de la materia y a pesar de la carencia de autoridades, entendiéndolo que, si se consideran el sujeto y mis fuerzas, lo poco que yo diga ha de ser tenido en mucho.

[...] Diremos que las novelas son imitación de una acción completa, mala según lo ridículo, de razonable extensión, en prosa, y que, mediante la narración, produce deleite.

Se ha estimado asaz difícil entender qué es la imitación. Sin embargo, yo creo que se comprenderá bastante ajustadamente si advertimos que esta palabra, «imitación» suele significar al menos tres cosas a la vez: el que realiza la imitación, la obra hecha por el artífice con el fin de imitar y la acción misma que ha emprendido con la imitación; parece, sin embargo, que ninguna de ellas puede llamarse imitación con propiedad, puesto que ni el pintor que pinta en un cuadro la destrucción de Cartago se llamará imitación, ni tampoco su pintura, ya que ésta es una pintura que imita, y no la imitación [...]

Las acciones pueden ser realizadas por dos tipos de hombres, por los virtuosos o por los malvados... Las novelas de las que ahora discurrimos no han de imitar las acciones de los buenos ni de los mejores, puesto que esto es propio de las tragedias. No deben tampoco imitar aquellas obras que son enteramente depravadas y malvadas, porque, al no castigarse como merecen, producen en los hombres más dolor que alegría e introducen malas costumbres, e incluso cuando reciben un castigo adecuado a su maldad, no por ello nos inducen a reír. Por esta razón, las acciones de una maldad tal no pueden recibirse, bajo ningún concepto, en las novelas, antes bien, han de ser de las que Aristóteles llamó malas según lo ridículo, que son las que realizan no los depravados, sino, sobre todo, los que son necios y se dejan burlar. Esta es la fealdad que deben contener las acciones de las novelas, puesto que en modo alguno puede aceptarse la opinión de los que afirman que lo ridículo no surge de las acciones, sino de las palabras, esto es, de la agudeza en el decir; contra ellos tienen la autoridad de Aristóteles, que, de la comedia, dio la definición siguiente: «La comedia es, ciertamente, la imitación de los peores, no en toda la extensión de la maldad, sino que parte de lo feo es lo ridículo, porque lo ridículo es un cierto defecto y fealdad sin dolor, y no destructivo». Dice con entera claridad que la acción ridícula es necesaria en la comedia; y al declarar quiénes son los peores —pues la comedia es la imitación de los peores— precisa que no tienen que ser de este tipo los hombres que pueden llamarse de mala vida y condición; y nos revela cómo deben ser con estas palabras, «porque parte de lo feo es lo ridículo», casi como si dijera que han de ser necios y que han de hacer obras de una fealdad tal que sean motivo de risa; de estos términos se sigue también que la risa ha de sustentarse en la acción y no en las palabras, como habíamos determinado más arriba.

(Francesco Bonciani, fragmento de la *Lección sobre cómo escribir cuentos*, II «La novela risible». 1574. Traducción de M. J. Vega).

16. Porque cualquiera persona en cuyas manos cayere este nuestro trabajo (si por ventura fuere digno de ser de alguno leído) tenga entendida la intención del auctor, sepa que por ser enemigo de la ociosidad, por tener experiencia ser el ocio causa de toda malicia, queriéndose ocupar en algo que fuese digno del tiempo que en ello se pudiese consumir, pensó escribir cosa que en apazible estilo pudiese aprovechar. Y así imaginó cómo, debajo de una corteza apazible y de algún sabor, diese a entender la malicia en que los hombres emplean el día de hoy su vivir. Porque en ningún tiempo se pueden más a la verdad que en el presente verificar aquellas palabras que escribió Moysen en el *Genesis*: «Que toda carne mortal tiene corrompida y errada la carrera y regla de su vivir». Todos tuercen la ley de su obligación. Y porque tengo entendido el común gusto de los hombres, que les aplaze más leer cosas del donaire: coplas, changonetas y sonetos de placer, antes que oír cosas graves, principalmente si son hechas en reprehensión, porque a ninguno aplaze que en sus flaquezas le digan la verdad, por tanto, procuré darles manera de doctrinal abscondida y solapada debajo de *façicias*, fábulas, novelas y donaires, en los cuales, tomando sabor para leer, vengán a aprovecharse de aquello que quiere mi intención. Este estilo y orden tuvieron en sus obras muchos sabios antiguos enaerecaos en este mismo un. Lomo Ysopo y Catón, Aulo Gelio, Juan Bocacio, Juan Pogio florentin; y otros muchos que sería largo contar, hasta Aristóteles, Plutarco, Platón. Y Cristo enseñó con parábolas y exemplos al pueblo y a sus discipulos la doctrina celestial. El título de la obra es *Crótalon*: que es vocablo griego; que en castellano quiere decir: juego de sonajas, o terrefueltas. O conforme a la intuición del auctor.

Contrahe el estilo y invención de Luciano, famoso orador griego, en el su Gallo: donde hablando un gallo con un su amo capatero llamado Micilo reprehendió los vicios de su tiempo y en otros muchos libros y diálogos que escribió. También finge el auctor ser sueño imitando al mismo Luciano que al mismo diálogo del Gallo llama Sueño. Y házelo el auctor porque en esta su obra pretende escribir de diversidad de cosas y sin orden, lo cual es propio de sueño, porque cada vez que despierta tornándose a dormir sueña cosas diversas de las que antes soñó. es de notar que por no ser traducción a la letra ni al sentido le llama contrahecho, porque solamente se imita el estilo.

(Cristóbal de Villalón, fragmento de *El Crotalón*, «Prólogo». Siglo XVI).

17. Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque

parezco padre, soy padrastro de *Don Quijote*, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, pues ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor della, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto, al rey mato. Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della. [...]

—Verdaderamente, señor Cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro. Y según a mí me parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar; al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante; y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. Pues ¿qué hermosura puede haber, o qué proporción de partes con el todo, y del todo con las partes, en un libro o fábula donde un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique, y que cuando nos quieren pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competientes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su fuerte brazo? Pues ¿qué diremos de la facilidad con que una reina o emperatriz heredera se conduce en los brazos de un andante y no conocido caballero? ¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo? Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan de modo, que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera, que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera

desto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, mal mirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil.

El Cura le estuvo escuchando con grande atención, y parecióle hombre de buen entendimiento, y que tenía razón en cuanto decía; y así, le dijo que, por ser él de su misma opinión, y tener ojeriza a los libros de caballerías, había quemado todos los de don Quijote, que eran muchos. Y contóle el escrutinio que dellos había hecho, y los que había condenado al fuego y dejado con vida, de que no poco se rió el Canónigo, y dijo que con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena; que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer; pintando ora un lamentable y trágico suceso, ahora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama, honesta, discreta y recatada; aquí un caballero cristiano, valiente y comedido; acullá un desaforado bárbaro fanfarrón; acá un príncipe cortés, valeroso y bien mirado; representando bondad y lealtad de vasallos, grandezas y mercedes de señores. Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de estado, y tal vez le vendrá ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere. Puede mostrar las astucias de Ulixes, la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, las desgracias de Héctor, las traiciones de Sinón, la amistad de Euríalo, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la fidelidad de Zopiro, la prudencia de Catón, y, finalmente, todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destes libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso.

(Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, fragmentos de «Prólogo» y «Capítulo 47». 1605)

18. De las diversas formas de escritura narrativa, la biografía se lee con la mayor avidez y se aplica con la mayor facilidad a los propósitos de la vida.

En las novelas, cuando el amplio campo de las posibilidades permanece abierto a la invención, los incidentes pueden ser fácilmente más numerosos, las vicisitudes más repentinas y los acontecimientos más maravillosos; pero en ese momento de la vida en el que la fantasía empieza a ser invalidada por la razón y a ser corregida por la experiencia, el cuento más ingenioso despierta escasa curiosidad cuando se sabe falso; aunque quizá se pueda seguir leyendo ficción como modelo de estilo elegante

o cuidado: ya no buscamos ningún conocimiento en su contenido, sino el placer de cómo está escrito; aquellos que están cansados de sí mismos pueden recurrir a las novelas como un sueño agradable, del que, cuando se despierten, despedirán sin esfuerzo las imágenes de sus mentes.

Los ejemplos y acontecimientos de la historia presionan con el peso de la verdad sobre la mente; pero cuando son almacenados en la memoria, se emplean más a menudo para la diversión que para un empleo útil, y antes diversifican la conversación que regulan la vida. Pocos se comprometen con las escenas históricas para tener la oportunidad de volverse más sabios con la perdición de unos estadistas o con la derrota de unos generales. Las estratagemas de la guerra, y las intrigas de los tribunales, son leídas por la mayor parte de la humanidad con la misma indiferencia que las aventuras de los héroes legendarios, o las revoluciones de una región mágica. Entre la falsedad y la verdad inútil hay poca diferencia. Así como el oro que no puede gastarse no hace rico a nadie, no hace sabio a nadie el saber que no puede aplicarse.

Las consecuencias maliciosas del vicio y de la locura, de los deseos ilícitos y de las pasiones predominantes, se descubren mejor sobre la superficie general de la vida, que no cuenta cómo los hombres se hicieron grandes, sino cómo fueron felices; ni cómo perdieron el favor de sus príncipes, sino cómo se volvieron disconformes con sí mismos.

Estas relaciones son más valiosas cuando el escritor cuenta su propia historia. El que narra la historia de otro se detiene comúnmente en los acontecimientos más sobresalientes, disminuye la familiaridad de su relato para aumentar su dignidad, muestra a su favorito, adornado y exagerado como los antiguos actores en sus trágicos vestidos, y se esfuerza en esconder el hombre que convertirá en un héroe.

Pero si es verdad lo que dijo un príncipe francés, «que nadie es un héroe para su sirviente de cámara», es igualmente verdad que todo hombre es aún menos un héroe para sí mismo. Quien más destaca sobre la muchedumbre por la importancia de sus ocupaciones o por la reputación de su genio, se siente afectado por la fama o los negocios, sobre todo en la medida que influyen sobre su vida doméstica. Así como los humildes y los elevados tienen las mismas facultades y los mismos sentidos, también experimentan sufrimientos y placeres favoritos. Las sensaciones son las mismas para todos, aunque las produzcan situaciones diferentes. El príncipe siente el mismo dolor cuando un invasor se apodera de una provincia que el granjero cuando un ladrón le arrebató su vaca. Así, los hombres iguales parecerán iguales en una biografía honesta e imparcial; y aquellos que la distancia o la naturaleza situaron a la mayor distancia pueden instruirse entre sí.

El escritor que cuenta su propia vida comparte, como mínimo, el primer requisito del historiador, el conocimiento de la verdad; y aunque pueda objetarse de forma convincente que las tentaciones de disfrazarla son iguales a las oportunidades de mostrarla, sin embargo, no puedo sino pensar que esa imparcialidad puede esperarse con idéntica confianza de quien relata los pasajes de su propia vida, como de quien nos informa de acontecimientos ajenos.

La certeza del conocimiento no sólo excluye el error, sino que fortalece la veracidad. Lo que colegimos por conjetura, y sólo por conjetura, los motivos o los sentimientos de otro, puede modificarse fácilmente por la fantasía o el deseo; como sucede con los objetos discernidos de un modo imperfecto, que adquieren formas diversas según la esperanza o el miedo del espectador. Pero no puede falsificarse lo que conocemos por completo sino renunciando a comprender y a inquietar la conciencia; la comprensión es el amante de la verdad; la conciencia es el centinela de la virtud.

Quien escribe la vida de otro que no es ni su amigo ni su enemigo, y no quiere ensalzar sus alabanzas o agravar su infamia, se verá sometido a muchas tentaciones interpretativas bajo el disfraz de las pasiones, demasiado engañosas para ofrecer resistencia. El amor de la virtud animará el panegírico, y el odio de la maldad impulsará una amarga censura. El afán de gratitud, el ardor del patriotismo, la afición por una idea o la fidelidad a un partido, pueden sobreponerse fácilmente sobre la vigilancia de una mente habitualmente bien dispuesta, y prevaleciendo sobre una veracidad desamparada y sin apoyos.

Pero quien habla de sí mismo no tiene ningún motivo para expresarse con falsedad o parcialidad excepto la egolatría, por la cual hemos sido tantas veces traicionados, que todos están atentos contra sus artificios. Quien escribe una apología para una sola acción, para refutar un ataque o para recomendar un favor, siempre resulta sospechoso de favorecer su propio caso; pero quien se sienta con calma y voluntariamente con el propósito de revisar su vida para que la evalúe la posteridad o para entretenerse, y deja sin publicar esta exposición, puede por lo común presumirse que dice la verdad, pues la falsedad no puede aplacar su propia mente, y no escuchará el eco de su fama desde la tumba.

(Samuel Johnson, fragmento de un artículo para *The Idler*, nº 84. 1754.
Traducción de Gonzalo Torné, Antonio José Rodríguez y Ernesto Castro).

19. R: No veo las consecuencias que puedan deducirse de un hecho o de otro. Para decir si un libro es malo o bueno, ¿qué importa saber cómo se ha hecho?

N: En éste importa mucho. Un retrato tiene siempre valor, con tal d que se parezca al original, por muy raro que el original sea. Pero en un cuadro imaginado, toda figura humana debe tener los rasgos comunes al hombre, o ese cuadro no vale nada. Los dos supuestos son buenos queda aún esta diferencia, y es que el retrato interesa a poca gente; sólo el cuadro puede agradar al público.

R: Ya le sigo. Si estas cartas son retratos, no interesan; si son cuadros imitan mal la realidad, ¿no es eso?

N: Exactamente.

R: De esta manera le arrancaré todas las respuestas antes de que me haya contestado. Por lo demás, como no puedo satisfacer su pregunta, tendrá que ahorrársela para resolver la mía. Póngase en el peor de los casos; mi Julia...

N: ¡Ah, si hubiese existido!

R: ¿Y bien?

N: Pero seguramente no es más que una ficción. R: Supóngalo.

N: En ese caso, no conozco nada más desagradable. Esas cartas no son cartas; esa novela no es una novela; los personajes son gente del otro mundo.

R: Entonces, lo siento mucho por éste.

N: Consuélese; los locos tampoco faltan aquí, pero los de usted no están en la naturaleza.

R: Podría... No, ya veo el giro que toma su curiosidad. ¿Qué es lo que le determina a pensar así? ¿Sabe usted cuánto se diferencian unos hombres de otros?, ¿cuán diferentes son sus caracteres?, ¿cómo cambian las costumbres, los prejuicios, según los tiempos, los lugares, las épocas? ¿Quién es el que se atreve a poner límites precisos a la naturaleza y a decir: «Hasta aquí puede llegar el hombre y no más»?

N: Con ese bonito razonamiento, los inauditos monstruos, los gigantes, los pigmeos, las quimeras de toda clase, todo podría ser admitido específicamente en la

naturaleza, todo estaría desfigurado; ya no tendríamos ningún modelo común. Se lo repito, en los cuadros que describen a la humanidad, todo el mundo debe reconocer al hombre.

R: Convento en ello, con tal de que se sepa también discernir lo que es esencial a la especie de lo que son las diferentes variedades. ¿Qué diría usted de quienes no reconocieran la nuestra sino en una vestimenta a la francesa?

N: ¿Y qué diría usted de quien, sin expresar ni rasgos, ni medidas, quisiera pintar una figura humana con un velo como único vestido? ¿No tendríamos derecho a preguntarnos dónde está el hombre?

(Rousseau, fragmento de *Julia o la nueva Eloísa*, «Prefacio de *Julia* o diálogo sobre las novelas». 1761. Traducción de Pilar Ruiz Ortega)

20. Esta obra, o mejor esta recopilación, que tal vez encontrará el público aún demasiado voluminosa, no contiene, sin embargo, más que la menor parte de las cartas que componían la totalidad de la correspondencia de la que ha sido extraída. Encargado de ponerla en orden por las personas a cuyas manos llegó y cuya intención de publicarla yo sabía, no pedí como precio de mi labor más que el permiso de eliminar todo lo que me pareciera inútil; y he procurado, en efecto, no conservar más que las cartas que me han parecido necesarias, ya para la inteligencia de los acontecimientos, ya para el desarrollo de los caracteres. Si se agrega a este ligero trabajo el de poner por orden las cartas que he dejado subsistir, orden para el cual he seguido casi siempre el de las fechas y, en fin, algunas notas cortas y raras, sin otro objeto en general que indicar las fuentes de algunas citas o motivar algunos cortes que me he permitido, se sabrá toda la participación que yo he tenido en esta obra. Mi misión no llegaba más allá. [...] El mérito de una obra lo constituye su utilidad o su amenidad, y aun una y otra cuando es susceptible de ambas; pero el éxito, que no prueba siempre el mérito, depende con frecuencia más de la elección del asunto que de su ejecución, del conjunto de los objetos que presenta más que de la forma en que son tratados. Ahora bien: como esta colección contiene, según anuncia su título, las cartas de toda una sociedad, reina en ella una diversidad de intereses que debilita el del lector.

(Laclos, fragmento de *Las amistades peligrosas*, «Prefacio del redactor». 1782. Traducción de Almudena Montojo).

21. No existe capacidad más preciada en el ser humano que la imaginación, la vida humana parece tan poco hecha para la felicidad que solo gracias a las creaciones, las imágenes y la selección de recuerdos felices se pueden reunir los placeres diseminados por el mundo y luchar, no con la fuerza filosófica sino con el poder más eficaz de las distracciones, contra la aflicción de todo destino. Se ha hablado mucho de los peligros de la imaginación y resultaría inútil buscar lo que la incapacidad de la mediocridad o la severidad de la razón han repetido una y otra vez: los hombres no renunciarán en absoluto al interés que despierta en ellos y los que poseen la cualidad de emocionar renunciarán menos aún al éxito que ella puede prometer. Las escasas verdades, necesarias y evidentes, jamás serán suficientes para el espíritu y el corazón del hombre. Merecen la gloria, sin

duda, aquellos que descubren tales verdades pero también trabajan en beneficio del género humano los autores de todas esas obras que despiertan en nosotros emociones o grandes ilusiones. La precisión metafísica, aplicada a las afecciones morales del hombre, es del todo incompatible con la naturaleza humana. En este terreno solo hay comienzos. No existen límites. La virtud es positiva pero la felicidad se pierde en el vacío y querer someterla a un examen del que no es susceptible sería como aniquilarla, al igual que esas relucientes imágenes formadas por vapores livianos que se difuminan al atravesarlas. Sin embargo, la única ventaja de las ficciones no es el placer que proporcionan. Cuando se muestran ante nuestros ojos, nos divierten, pero cuando nos conmueven ejercen una gran influencia sobre nuestros principios morales y esta cualidad es posiblemente el medio más poderoso que tienen para guiar y asombrar. El hombre solo posee dos facultades: la razón y la imaginación. Todas las demás, incluso los propios sentimientos, o las complementan o están subordinadas a ellas. El dominio de las ficciones, al igual que el de la imaginación, es, por tanto, muy amplio: se sirve de las pasiones lejos de verlas como obstáculos. La filosofía debe actuar como una fuerza invisible que dirige sus efectos pero sin mostrarse ya que destruiría su aprecio.

Hablaré, pues, de las ficciones y lo haré considerándolas a la vez en relación con su objetivo y con su encanto, ya que en este género de obras puede haber placer sin utilidad pero jamás podrá existir utilidad sin agrado. Las ficciones se ofrecen para seducir y cuanto más moral o filosófico sea el resultado que nos gustaría que tuvieran, más habría que engalanarlas con todo aquello que puede conmovernos y guiarnos hasta nuestro propósito sin indicarlo previamente. En las ficciones mitológicas solo tendré en cuenta el talento del poeta, aunque sin duda también deberían ser examinadas en relación con su influencia religiosa, pero este asunto no me corresponde. En su lugar, voy a hablar de las obras de la antigüedad de acuerdo con la impresión que producen en la actualidad y me centraré no en sus dogmas religiosos sino en sus valores literarios.

Las ficciones se pueden clasificar en tres clases: las ficciones maravillosas y alegóricas, las ficciones históricas y las ficciones basadas en invenciones e imitaciones, en las que nada es verdadero sino todo verosímil.

El asunto exigiría un extenso tratado. Abarcaría la mayoría de las obras literarias, exigiría toda la atención porque el desarrollo completo de una idea afecta a todas ellas. Mas yo solo he querido probar que las novelas que reflejan la vida tal y como es, con finura, elocuencia, profundidad y moralidad, son las más útiles de entre todos los géneros de las ficciones, descartando de este ensayo todo lo que no tenía relación alguna con este fin.

(Madame de Staël, fragmento de *Ensayo sobre las ficciones*. 1795. Traducción de M^a José Rodríguez Sánchez de León).

22. Así como el acostumbramiento vuelve al espíritu indiferente a lo extraordinario, así los hombres no reflexionaron a lo largo de su vida qué maravillosa institución representa el lenguaje. Hablan incesantemente sin saber lo que hacen, sin haber llegado a comprender mediante la reflexión qué es el hablar. Por lo tanto, permitásenos por lo menos una vez hablar del lenguaje. Mediante movimientos y posiciones de la lengua, los labios, los dientes y el paladar, cosas muy comunes para nosotros, producimos sonidos que indefectiblemente despiertan en nosotros y en los demás ciertas representaciones. Esto se comprende del modo más claro en

las cosas sensibles y materiales, pues estas pueden exhibirse; en ellas puede compararse el signo y lo significado y una vez que esto sucedió varias veces el signo se graba naturalmente en la memoria de manera tal que el nombre nos recuerda la cosa. Las palabras suscitan también la representación de las cosas que ni el orador ni el oyente, aún contemplándolas, percibieron empíricamente, sino que conocen solo a partir de la descripción de otras palabras. O suscitan la representación de cosas que no pueden percibir empíricamente porque tienen su existencia solo en el mundo espiritual. Sin embargo, las palabras no son meros nombres que significan algo existente por sí. También designan en el pensamiento características que nosotros distinguimos de las cosas para luego atribuirselas nuevamente como propiedades. Además también las modificaciones que se producen, el mero suceder de algo, debido a que todo acontece a través de una determinada cosa en una determinada cosa sin referencia a lo anterior. Por lo tanto, relaciones del locutor con aquello con lo que y sobre lo que habla, también diversas vinculaciones de las cosas entre sí. Finalmente, modos de vincular nuestros pensamientos y representaciones, palabras de un significado tan sutil que el tener que explicarlas podría resultar una situación comprometedor para un filósofo y de las cuales, sin embargo, se sirve sin inconveniente el menos instruido. A partir de todo esto articulamos discursos que no solo informan al otro sobre fines exteriores, sino que le permiten introducirse en lo más interno de nuestros corazones [*Gemüter*]. Así provocamos las pasiones más diversas, reforzamos o aniquilamos decisiones morales y provocamos una gran reunión de emociones colectivas. Lo más grande como lo más pequeño, lo más maravilloso, lo nunca escuchado, lo imposible e impensable se desliza con la misma facilidad sobre nuestra lengua. Y esta maravillosa fuerza activa, esta verdadera magia, donde a través de la ayuda de los signos aparentemente insignificantes son conjurados los espíritus más terribles, este modo de maniobrar el universo mediante el cual podemos desequilibrarlo (como Arquímedes proponía hacerlo con la tierra para lo cual requería un punto fijo fuera de ella) no es, por cierto, propiedad exclusiva de los instruidos y de los sabios. Incluso el más tonto participa en eso conforme a sus necesidades. Efectivamente, aprendió esta ciencia admirable de un modo tal y en un momento tal de su vida que generalmente ya no guarda ningún recuerdo del esfuerzo realizado para alcanzarla y considera que el hablar se encuentra entre sus funciones corporales naturales.

(August Wilhelm Schlegel, fragmentos de *Lecciones sobre la literatura y el arte*, «Sobre el lenguaje». 1808. Publicado en 1885. Traducción de Cecilia González y Laura Carugati).

23. Ciertamente hay algo maravilloso y extraño en el talento de este hombre que dispone de su lector como el viento dispone de la hoja del árbol; que le pasea a su capricho por todos los tiempos y lugares; que le revela, como un juego, el más secreto repliegue del corazón, el más misterioso fenómeno de la naturaleza, la página más oscura de la historia; cuya imaginación domina y acaricia todas las imaginaciones, reviste de la misma asombrosa verdad el harapo del mendigo y el manto del rey, toma todos los giros, adopta todas las formas, habla todos los lenguajes; deja a la fisonomía de los siglos aquello que la sabiduría de Dios ha puesto de inmutable y de eterno en sus rasgos, y cuanto de variable y pasajero le han sabido imprimir las locuras de los hombres; no fuerza a los personajes del

pasado, como ciertos novelistas ignorantes, dándoles un aspecto moderno; su mágico poder obliga a los lectores contemporáneos a convivir por algunas horas con el tiempo viejo, hoy tan desdeñado, cual un sabio y hábil consejero que persuadiera al hijo ingrato de su vuelta a la casa paterna. Este hábil mágico quiero ser ante todo exacto. Su pluma no rechaza ninguna verdad, incluso la que nace de la pintura del error, esta hija de los hombres que se pudiera creer inmortal si su humor caprichoso y cambiante no nos tranquilizara acerca de su eternidad. Pocos historiadores son tan fieles como este novelista. Se siente que ha querido que sus retratos fueran cuadros y sus cuadros retratos. Pinta a nuestros antepasados con sus pasiones, sus vicios y sus crímenes, pero de suerte que la inestabilidad de las supersticiones y de la impiedad del fanatismo hagan destacar mejor la perennidad de la religión y la santidad de las creencias. Por otra parte, nos complace hallar a nuestros antepasados con sus prejuicios, frecuentemente tan nobles y saludables, como con sus bellos penachos y sus fuertes corazas.

Walter Scott ha sabido encontrar en la naturaleza y en la verdad un género desconocido, que es nuevo porque so hace tan antiguo como quiere. Walter Scott compagina la minuciosa exactitud de las crónicas con la majestuosa grandeza de la historia y el incesante interés de la novela; genio potente y curioso, que adivina el pasado; pincel verdadero que traza un retrato fiel a base de una sombra confusa, forzándonos a reconocer lo que jamás habíamos visto; espíritu flexible y sólido que recoge la huella particular de cada siglo y de cada país, como la cera bajo el sello, y conservando esta huella para la posteridad cual bronce indeleble.

(Victor Hugo, fragmento de *Literatura y filosofía*. 1834. Traducción de Manuel Granell).

24. Es tan absurdo decir que un hombre es borracho porque describe una orgía, un libertino porque cuenta excesos, que pretender que un hombre es virtuoso por haber escrito un libro de moral. A diario vemos todo lo contrario. Es el personaje quien habla y no el autor; su héroe es ateo, eso no quiere decir que él sea ateo; el autor hace actuar y hablar a los bribones como bribones, no por eso ha de ser un bribón. Si se mide con ese rasero, habría que pasar por la guillotina a Shakespeare. [...]a Corneille y a todos los trágicos; han cometido más asesinatos que Mandrin y Cartouche; no obstante, no se ha hecho así, y no creo que se haga en mucho tiempo, por más virtuosa y moral que pueda volverse la crítica. Una de las manías de los autorcillos de mente estrecha es sustituir la obra por el autor y recurrir a la personalidad para dar un pobre interés de escándalo a sus miserables rapsodias, que bien saben ellos que nadie leería si no contuvieran nada más que su opinión personal. Ni siquiera imaginamos qué pretende todo ese griterío, para qué tanta ira y tantos ladridos, ni qué impulsa a los señores Geoffroy de pies pequeños a hacerse los Don Quijote de la moral y, como verdaderos agentes de la policía literarios, a empuñar y apalear en nombre de la virtud toda idea que se pasee por un libro con la toca un poco torcida o la falda arremangada muy arriba. Es algo muy singular. La época, digan lo que digan, es inmoral (si es que la palabra significa algo, de lo cual dudamos), y no queremos más prueba que la cantidad de libros inmorales que se publican, y el éxito que tienen. Los libros muestran las costumbres, pero las costumbres no acompañan a los libros. La Regencia creó a Crébillon, y no fue Cébillon quien creó la Regencia. Las pastorcillas de Boucher estaban acicaladas y despechugadas, porque las marquesitas se acicalaban y despechugaban. Los cuadros se pintan según modelos, no son los

modelos los que dependen de las pinturas. No sé quién ha dicho no sé dónde que la literatura y las artes influyen en las costumbres. Quien haya dicho eso, sin lugar a dudas, es un gran estúpido. Es como si se dijera que los guisantes hacen que aparezca la primavera. Los guisantes crecen, al contrario, porque es primavera; y las cerezas, porque es verano. Los árboles tienen frutos, no son los frutos los que tienen árboles; ley eterna e invariable en su diversidad. Los siglos se suceden y cada uno da su fruto que no es el mismo del siglo anterior; los libros son los frutos de las costumbres. [...] Una novela tiene dos utilidades: una material y otra espiritual, si semejante expresión puede utilizarse con respecto a una novela. La utilidad material son, en primer lugar, algunos miles de francos que entran en el bolsillo del autor, y le lastran de manera que el diablo o el viento no se lo lleve. Para el librero es un buen caballo de raza que piafa y salta con su cabriolet de ébano y acero, como dice Figaro. Para el vendedor de papel, una fábrica más sobre un riachuelo cualquiera y, a menudo, el medio de echar a perder un hermoso paraje; para los impresores, algunas toneladas de palos de Campeche para ponerse color en el gaznate una vez a la semana; para el gabinete de lectura, un montón de monedas de poco valor proletariamente sucias de cardenillo, y tal cantidad de grasa que si la recogieran y utilizaran convenientemente haría inútil la pesca de ballenas. La utilidad espiritual es que, mientras se leen las novelas, se duerme y no se leen los periódicos útiles, virtuosos y progresistas, en los que estas otras drogas son las que indigestan y embrutecen.

(Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, «Prefacio». 1835.
Traducción de Félix Vázquez).

25. Charles Dickens, en una nota que tengo ante mí y en la que alude al análisis que en cierta ocasión realicé sobre el mecanismo de *Barnaby Rudge*, dice: «¿A propósito, se ha dado cuenta de que Godwin escribió su *Caleb Williams* de atrás hacia adelante? Primeramente enredó a su protagonista en una maraña de dificultades, que forman el segundo tomo, y después, para completar el primero, le lanzó a la búsqueda de cuanto pudiera servir de explicación a lo que había hecho».

Yo no creo que éste fuera el procedimiento exacto seguido por Godwin —y desde luego, su propio testimonio en nada coincide con la opinión de Dickens— sino que más bien el autor de *Caleb Williams* era un artista demasiado hábil como para no advertir las ventajas derivadas de un proceso cuando menos similar. Es más que evidente que todo argumento merecedor de tal nombre debe ser desarrollado hasta su mismo desenlace, previamente a cualquier intento de pluma. Sólo con el *dénouement* a la vista nos será posible dotar al argumento de la indispensable atmósfera de consecuencia, o causalidad, logrando así que cada uno de sus incidentes, y sobre todo el tono general, contribuyan al desarrollo de la intención.

Hay un error de raíz, pienso yo, en la manera en que habitualmente se estructura un relato. O bien la historia aporta una tesis —o ésta viene sugerida por algún incidente circunstancial- o todo lo más, el autor se aplica en combinar acontecimientos sorprendentes con el único fin de proporcionar una base a su narración, generalmente en la esperanza de que mediante descripciones, diálogos y comentarios personales podrá llenar todos los intersticios que de los hechos o la acción, página tras página, se ponen de manifiesto.

Por mi parte, prefiero comenzar tomando en consideración un efecto concreto. Teniendo en cuenta siempre la originalidad (puesto que se engaña a sí mismo quien se aventura a prescindir de una fuente de interés tan palpable y tan fácil de obtener), me digo a mí mismo, en primer lugar: «De entre los innumerables efectos o impresiones ante los que el corazón, el intelecto, o (más generalmente) el alma se muestran susceptibles, ¿cuál habré de elegir en las presentes circunstancias?».

(Edgar Allan Poe, fragmento de *La filosofía de la composición*. 1846.
Traducción de José Luis Palomares).

26. Sostienen ustedes que, si se distingue la realidad de la ficción en una novela histórica, se destruye la homogeneidad de la impresión, la unidad de la aprobación. Ahora bien, ¿cómo se puede destruir lo que no existe? ¿No ven que dicha distinción subyace a los elementos necesarios o, por así decirlo, la materia prima de tal obra? Por ejemplo, el Homero de la novela histórica hace intervenir en *Waverley* al príncipe Eduardo durante su desembarco en Escocia; en otra obra, a María Estuardo, durante su huida del castillo de Lochleven; en otra, a Luis XI, rey de Francia, durante su estancia en Plessiz-les-Tours; en otra, a Ricardo Corazón de León y su expedición a Tierra Santa, y así sucesivamente; en todos estos casos, no hace nada por su parte para indicar que se trata de personajes y hechos reales. Son ellos quienes se presentan con tal carácter; son ellos quienes requieren y obtienen inevitablemente tal aprobación *sui generis*, exclusiva, incomunicable, que se otorga a las cosas aprendidas como verdaderas: aprobación que denominaré histórica, por oposición a la otra, asimismo *sui* aprendidas como meramente verosímiles, y que denominaré aprobación poética. Es más, el mal estaba ya hecho antes de que los personajes apareciesen en escena. El lector de una novela histórica sabe muy bien que en ella encontrará *facta atque infecta*, cosas sucedidas y cosas inventadas, es decir, los objetos de ambos tipos diferentes —o incluso opuestos— de aprobación. Sin embargo, ustedes acusan al autor de introducir tal discordia, y le prescriben que mantenga a lo largo de la obra una unidad que ya no existía ni siquiera en el título.

También ustedes me dirán, tal vez, que exagero sus pretensiones; que el hecho de que existan inconvenientes inevitables en una cosa no es razón para añadirle otros; que, si la aprobación homogénea deseada por el arte no se puede obtener de forma tan absoluta, es un daño superfluo reducir tal aspiración; que, con la advertencia expresa o la insinuación de que tal o cual cosa es verdadera, el autor introduce aprobaciones históricas, opuestas a la finalidad del arte, donde tal vez no surgirían de manera natural.

Es posible, pero ¿qué sucedería en su lugar? Únicamente dos cosas; es decir, una de las dos cosas opuestas a la finalidad del arte: el engaño o la duda.

Como digo, es posible que el lector, si no hubiera sido advertido de que la cosa relatada era un suceso real, la hubiera interpretado y disfrutado como una bella invención poética. ¿Es ésta, acaso, la aspiración del arte? ¡Menudo empeño en verdad, menuda operación del arte, la que consistiese, no en idear cosas verosímiles, sino en ignorar que las cosas presentadas son reales! ¡Y menudo efecto del arte el que dependiese de una ignorancia accidental! Pues, si en el acto en que el lector está disfrutando de la supuesta invención poética, viene alguien y le dice: debes saber que se trata de un hecho verdadero, extraído de tal documento, el pobre hombre se verá transportado de golpe desde los espacios de la poesía al campo de

la historia. El arte es arte en tanto que no produce un efecto cualquiera, sino un efecto definitivo. Y, entendida de este modo, no sólo es sensata, sino profunda aquella sentencia de que sólo lo verdadero es bello; ya que lo verosímil (materia del arte), manifestado y aprendido como verosímil, es una verdad, tal vez distinta, o muy distinta, de lo real, pero una verdad vista por la mente de manera definitiva o, por decirlo con mayor exactitud, irrevocablemente: es un objeto que, aunque pueda ser arrebatado por el olvido, nunca será destruido por el desengaño. Nada puede hacer que una bella figura humana, ideada por un escultor, deje de ser un bello verosímil: y cuando perezca la estatua material en la que estaba realizada, perecerá quizá con ella el conocimiento accidental de tal verosimilitud, pero no, desde luego, su incorruptible entidad. Ahora bien, si una persona, al divisar a lo lejos a un hombre erguido e inmóvil sobre un edificio, en medio de estatuas, lo confundiese también con una estatua, ¿creen que sería un efecto del arte?

La otra cosa que podría suceder es que el lector, no advertido por el autor de que tal o cual cosa que le llama particularmente la atención es verdadera, pero advertido de la naturaleza o, mejor dicho, del asunto de la obra, que puede ser verdadera, quede sumido en la duda, vacile; y desde luego contra su voluntad, sin que sea culpa suya. Aprobar, dar una rápida, fácil y plena aprobación, es el deseo de todos los lectores, salvo de quien lea para criticar. Y se aprueba con placer tanto lo puramente verosímil como la verdad factual, pero, como han señalado ustedes, con dos tipos diferentes —o incluso opuestos— de aprobación en cada caso. Y, añadido, con una condición idéntica en ambos casos: a saber, que la mente reconozca en el objeto que contempla una u otra esencia, para otorgar uno u otro tipo de aprobación. Si el autor disimulase la realidad de la cosa relatada, lograría, según el deseo de ustedes, impedir una aprobación histórica, pero privando al lector del medio necesario para otorgar una cualquiera. Efecto contrario, también éste, si se me permite, al propósito del arte; puesto que, ¿hay algo más contrario a la unidad, a la homogeneidad de la aprobación, que la ausencia de ésta?

Y precisamente para prevenir el engaño y la indeterminación mencionados más arriba, para no gastar al lector una broma miserable, o para atender un probable deseo y no dejar sin respuesta una tácita pregunta, el autor puede verse tentado o inducido, en determinados casos, a distinguir de forma explícita la realidad. Lo hace porque percibe las carencias de la cosa representada si no contiene la manifestación de una cualidad de ese tipo. No digo que haga bien; no niego que haga algo absolutamente contrario a la unidad de la composición. Digo que si no lo hiciera tampoco obtendría tal unidad. Ocurre lo mismo que con el pobre maese Jacobo de Moliere, que se presenta ora con la chaqueta de cocinero, ora con la túnica de cochero, porque «el avaro», su señor, quiere que se encargue de los dos oficios, y él acepta tal condición.

Recapitulando ahora todos los pros y los contras, podemos concluir, a nuestro juicio, que tienen razón los unos al pretender que la realidad histórica sea siempre representada como tal, y los otros, al requerir que el relato suscite aprobaciones homogéneas. Ahora bien, se equivocan unos y otros al desear que la novela histórica produzca uno u otro efecto; el primero es incompatible con su forma, que es la narrativa, mientras que el segundo lo es con sus materiales, que son heterogéneos. Reivindican cosas justas, cosas indispensables, pero se las reclaman a quien no se las puede dar.

Entonces, me dirán ahora, sería en última instancia la novela histórica la que se equivocaría de lado a lado.

Esta es precisamente nuestra tesis. Pretendíamos demostrar, y creemos haber demostrado, que la novela histórica es una obra en la que lo necesario resulta imposible; una obra en la que no se pueden conciliar dos condiciones esenciales, y no se puede cumplir siquiera una, siendo inevitables una confusión contraria a la materia y una distinción contraria a la forma; una obra en la que deben intervenir la historia y la fábula, sin que se pueda establecer ni indicar en qué proporción o relación; en definitiva, una obra que no se puede componer de un modo adecuado, porque su asunto es intrínsecamente contradictorio.

(Manzoni, fragmento de *Alegato contra la novela histórica*. 1850.
Traducción de Marta Pino Moreno).

B. Comentarios de texto

A partir de la lectura atenta de cada uno de los textos, elige un fragmento y **a)** establece cuáles son las ideas principales del texto, **b)** elabora un comentario argumentado del mismo; **c)** expón, también, tu opinión personal.

Si, por el contrario, prefieres trabajar con varios textos que planteen cuestiones comunes: **a)** señala las diferencias en la conformación de las ideas entre unos y otros fragmentos; **b)** explica las razones históricas para esas diferencias; y **c)** describe los cambios que se han dado en esas ideas.

C. Cuestiones sobre el contenido del tema

Responde con tus palabras y en pocas líneas a estas preguntas y planteamientos.

- ¿Por qué opone Platón inspiración y conocimiento?
- ¿Qué diferencias hay entre diégesis y mimesis?
- ¿Qué cambios se producen en la definición de poesía durante el periodo clásico?
- ¿Qué distingue la verosimilitud de la verdad. Utiliza el texto de Chantal Maillard que aparece en fragmentos complementarios?
- ¿Qué es la fábula? ¿En qué se diferencia de la fábula como género narrativo menor?
- ¿Por qué Aristóteles distingue la epopeya de las narraciones históricas?
- Señala las diferencias entre la epopeya y la tragedia.
- ¿Qué distingue la epopeya de la épica?
- ¿Qué supone la integración de poética y retórica?
- ¿En qué difiere el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*?

- k. ¿A qué tipo de sociedades corresponde la epopeya y la época?
- l. ¿Qué diferencias existen entre la historia clásica y el discurso histórico actual?
- m. ¿Puede haber interpretación en la oralidad?
- n. ¿Qué es el neoristolismo medieval y el neoplatonismo? ¿En qué se diferencia de las teorías aristotélicas y platónicas originales.
- ñ. ¿Qué es la teoría de los tres estilos? ¿Consideras que se sigue dando esta teoría hoy día?
- o. ¿Cuál es, según Cascales, la diferencia entre historia y la poesía?
- p. ¿Por qué piensas que aparece la norma literaria y las poéticas se convierten en normativas?
- q. ¿Cómo crees que influye la doctrina religiosa en la teoría narrativa?
- r. ¿Qué cambios se producen en este periodo en la hermenéutica?
- s. ¿Qué produce la Ilustración en la teoría de la narrativa?
- t. ¿En qué sentido el romanticismo rompió con el clasicismo?
- u. ¿Qué es el genio?
- v. ¿Qué característica tiene la novela ilustrada?
- w. ¿Qué lugar ocupa la imaginación en la teoría narrativa romántica?

D. Microensayo

Elige uno de los aspectos que consideres más interesantes del tema y escribe un pequeño ensayo de entre 2 y 5 folios en el que se consideren: **a)** cómo es el problema planteado en su momento histórico; **b)** cómo es tratado ese problema en nuestro tiempo; **c)** qué consideras que sería necesario desarrollar para comprenderlo mejor. Puedes, si lo prefieres, elegir realizar una comparación entre las ideas de las teorías narrativas vistas y su traslación a cualquiera de las otras formas estéticas: música, pintura, cine, etc.

E. Mapa conceptual y cronológico

Después de haber leído el tema, elabora un cuadro cronológico que dé cuenta de las ideas fundamentales sobre la narrativa, las autorías que las elaboran y en el momento en el que se producen en una época determinada.

F. Vocabulario

A partir de los conceptos y nociones que han aparecido en el tema, elabora un vocabulario estableciendo una definición con tus propias palabras de cada uno de los términos.

G. Fragmentos complementarios

El estudio de las ideas sobre la narrativa expuestas en este primer cuaderno pueden estudiarse a la luz de ideas desarrolladas en las últimas décadas por autorías que han elaborado sus propias teorías o críticas sobre el relato, el lenguaje, la verdad, la historia, etc. Se trataría de pensar en las diferencias y similitudes entre lo planteado en los siglos que abarca este primer cuaderno y lo aparecido en nuestro tiempo.

Pueden servir de base estas propuestas:

CHANTAL Maillard. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2017, «Verdad y verosimilitud» pp. 21-23.

PETER Weiss. *Informes*. Madrid: Alianza Editorial, 1974, «Laocoonte o sobre los límites del lenguaje», pp. 157-173.

ALFONSO Sastre. *Crítica de la imaginación*. Hondarribia: Hiru, 1993. «Cuatro notas de la imaginación» pp. 85-93.

HAYDEN White. *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós, 1992. «El valor de la narrativa en la representación de la realidad», pp. 17-39.

ERIC Selbin. *El poder del relato*. Buenos Aires: Interzona, 2012. «Mito, memoria, mimesis», pp 73-106.

II. DEL REALISMO A MEDIADOS DEL SIGLO XX

1. Teorías de la novela en la segunda mitad del XIX

Si el siglo XVIII, paralelamente a la imposición de la burguesía, supone la constitución de la novela moderna (Aguiar, 1968: 242; Álvarez Barrientos, 1991: 100) ya iniciada en el *Quijote*, el realismo y el naturalismo marcan no sólo su consagración definitiva como práctica escritural sino también el comienzo de la reflexión teórica extramoral sobre su estatuto artístico: los mismos escritores realistas y naturalistas desarrollan una crítica y, en algunos casos, una teoría novelística de la que también se preocuparán las reflexiones metaliterarias de Taine o Brunetière y la misma crítica social rusa, y que se confirmará en los trabajos de novelistas y estudiosos americanos y europeos como Henry James, Howells, Zola, Bourget, Spielhagen, o algunos escritores españoles como Pardo Bazán, Clarín o Pérez Galdós. Ulteriormente, mientras los poetas de vanguardia, como Valéry o Breton, tienden a rechazar su objetivismo ya entrado el XX, se consolida simultáneamente su práctica y se gesta la revolución de Joyce y Proust a la par que se acentúa el interés por el estudio de la narrativa en toda la crítica europea —Forster o Saintsbury, por ejemplo— y, sobre todo, en el formalismo ruso.

El término *realismo*, vinculado desde antiguo a un uso filosófico, comienza a tomar su acepción artística en el siglo XVIII para designar el modelo estético opuesto al idealismo. Si Schelling pensaba que el realismo «postula la existencia del no-yo» (*cfr.* Wellek, 1954-1986, IV: 7), F. Schlegel y Schiller lo aplicaron ya a la literatura aunque sería en 1826 cuando en el *Mercure de France* aparece con el sentido literario de designar la nueva estética naciente y se generaliza sucesivamente con una crítica novelesca de Fortoul en 1834, el entronque que Castille hace de Balzac con la escuela realista en 1846 y,

sobre todo, con los artículos de defensa de Courbet firmados a partir de 1850 por Champfleury bajo el nombre de *Le réalisme* (Aullón, 1984: 61) y la fundación de la revista del mismo nombre, dirigida por Duranty en 1856. Como movimiento estético nacido en Francia, el realismo, íntimamente emparentado con las teorías sobre el *espíritu positivo* de Comte y los desarrollos de las ciencias naturales, supone un intento de reflejar estéticamente la realidad social en el que tienen especial importancia las pinturas de caracteres, la descripción minuciosa y el desarrollo del modo dramático o dialogado, todo aquello que tiende a acercar la novela al fiel reflejo de la realidad; se trata, en palabras de Champfleury, de una reproducción fotográfica de la realidad social, de un rechazo de la invención y la imaginación del artista para optar por la expresión estética de la realidad y la verdad y, en suma, de obras artísticas que sean «peintures des moeurs [...] et des scènes de la vie habituelle» (cfr. Chartier, 1990: 94).

Al margen de su intento de dar coherencia a su práctica escritural con el conservadurismo cristiano que profesaba y que lo llevó a numerosas contradicciones, Balzac aparece más como el creador de esta estética, que en el prólogo a la *Comédie humaine* menciona como «historia de las costumbres», que como un destacado teórico del género. Interesa destacar, no obstante, el riguroso plan de construcción de la *Comédie* que expone ya en una carta de 1834 a Mme. Hanska; pretende realizar la pintura social desde tres fundamentos o niveles: los «estudios de costumbres» o totalidad de efectos de la realidad descritos sin perder detalle, que se relacionan con las *individualidades tipificadas*, los «estudios filosóficos», centrados en las causas de tales efectos y, por tanto, en los *tipos individualizados* y, por fin, los «estudios analíticos», referidos a los *principios* de esas causas, donde se encuentra esencialmente el *autor*.

Precisamente la aportación teórica fundamental de Balzac consiste en esa diferenciación entre individualidades y tipificaciones, entre personajes y tipos, entre los actores individuales que intervienen en la acción narrativa y los archipersonajes o personajes-modelo que representan un ámbito actoral sobre el que se pueden crear e inventar los personajes concretos¹²; con ciertas diferencias la noción balzaquiana redefine en un

12 Aunque más compleja, sin identidad absoluta y esbozada en otra lógica teórica diferente, el concepto ulterior greimasiano de *figura* (Greimas, 1973: 192-198) guarda evidentes relaciones con esta noción de *tipo*.

sentido social y novelesco el término utilizado en su sentido de «figura mítica universal» —Fausto, D. Juan— ya por la crítica romántica y viene así a sustituir al clásico de *caractère*. En el prólogo a *Une ténébreuse affaire* escribe el novelista francés: «Un type (...) est un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est leur modèle du genre. Aussi trouvera-t-on des points de contact entre ce type et beaucoup de personnages du temps présent; mais, qu'il soit un de ces personnages, ce serait alors la condamnation de l'auteur, car son acteur ne serait plus une invention» (cfr. Chartier, 1990: 112-113).

Flaubert, pese a declararse a favor de la autonomía del arte e intentar no dejar traslucir en ella sus convicciones ideológicas, supone ya un paso adelante en la defensa de la total *objetividad* de la obra artística (Yllera, 1996: 243) y del uso técnico de la *impersonalidad autoral*¹³ que enlazan ya con el naturalismo. Sobre esa ausencia explícita de la voz autoral en el texto novelesco, pero sólo como una técnica que refuerza el modelo de objetividad narrativa puesto que el autor sigue siendo el responsable y hacedor casi divino de su creación, escribe Flaubert: «El autor debe estar en su obra como Dios en el universo: presente en todas partes y en todas invisible». Y en otro lugar añade: «Un novelista no tiene derecho a expresar su opinión sobre tal o cual cosa. ¿Es que Dios ha opinado alguna vez sobre algo?» (cfr. Welck, 1954-1986, IV:15).

También Maupassant, que defiende decididamente la libertad del escritor de elaborar su creación en cualquiera de los modelos y tendencias en el *Étude sur le roman* que precede a *Pierre et Jean*, opone en este mismo prólogo, sin embargo, como su maestro Flaubert, la novela anterior, que ofrece una visión deformada, sobrehumana y poética de la vida, a la novela realista o naturalista, «qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité» (cfr. Chartier, 1990: 146). Pero el realismo no era

13 Flaubert, Maupassant y otros escritores de esta época proclaman en general la necesidad estética de ausencia de la palabra valorativa del novelista de su obra para construir un relato objetivo. La antigua y no demasiado rara presencia del autor en el texto ha provocado, sin embargo, que algunos teóricos reconozcan esta posibilidad de la voz narrativa y hasta la relacionen con la focalización. Así, Bajtin reconoció la presencia indirecta del autor en el texto con su concepto de *bivocalidad*, la palabra refractada del autor puesta en boca de otra instancia narrativa (Bajtin, 1934-1935: 141-142); Booth concretará esa presencia del autor en el texto en su noción de *autor implícito* (Booth, 1961); Darío Villanueva, modificando el concepto de *omnisciencia editorial* de N. Friedman al retomar el concepto de Booth, habla de *omnisciencia autoral* (Villanueva, 1989: 23).

confundido por Flaubert ni Maupassant con la realidad¹⁴, sino que tenían clara conciencia de la distancia entre esta y su ficcionalización literaria: Robbe-Grillet suscribía y atribuía a Flaubert la afirmación «yo no transcribo, construyo» y Maupassant señalaba en ese mismo prólogo que «faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, (...) les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes» (cfr. Villanueva, 1977: 11).

El objetivismo se convierte así en una de las enseñanzas del naturalismo, que se relaciona como el realismo con el positivismo comtiano aunque supone un paso más, una exacerbación vinculada al desarrollo de las ciencias experimentales y el determinismo que pretende retratar las realidades sociales y psíquicas desde la creencia del cumplimiento efectivo en esa realidad social e individual de las leyes científicas que rigen los fenómenos naturales. Como indica Kolakowski, «la mente positiva supone la interpretación determinista de los fenómenos, no en el sentido de que creería en la existencia de 'causas' metafísicamente concebidas, sino en la única medida en que trata de incluir cada fenómeno observado en las leyes universales y en que está convencido de que estas leyes o, mejor dicho, estas regularidades se extienden a la totalidad de los hechos» (Kolakowski, 1966: 75).

Este carácter se aprecia perfectamente en Emile Zola, que fue no sólo el iniciador de esta tendencia narrativa sino que también intentó legitimar y dotar de un estatuto teórico a su escritura novelesca, si bien sus reflexiones metaliterarias no tuvieron el mismo reconocimiento —incluso fueron rechazadas en la mayoría de los casos— que sus obras literarias (Yllera, 1996: 252-255). En 1881 en *Les romanciers naturalistes* Zola considera aburrido a Shakespeare y anquilosado a Goethe, pero celebra a los críticos Sainte-Beuve y, especialmente, a Taine y considera padres de la

novela naturalista a Stendhal y a Balzac, de quien opina que su obra fue revolucionaria y democrática a pesar de sus creencias.

Pero ya dos años antes, en 1879, Zola había publicado su famoso ensayo *Le roman expérimental*, piedra angular de su concepción de la novela. La influencia del positivismo y, en particular, de las ciencias experimentales —es bien sabido el apoyo en las tesis del médico Bernard, que cita numerosas veces (Viñas, 2002: 336)— le hace pensar que la novela puede constituirse en algo más que en mostrar, en algo más que la observación realista (de ahí su rechazo de la condición únicamente fotográfica del realismo); puede centrarse en instruir, constituirse en un proceso de experimentación por el cual el experimentador literario —novelista— mueva a los personajes de una historia para demostrar que la sucesión de hechos que realiza y medios por que atraviesa confirman las leyes de la naturaleza que guían los fenómenos: el determinismo científico le hace así al novelista francés considerar a los personajes como a los hombres y otros seres, como organismos regidos por las leyes naturales de la herencia y de la adaptación al medio. Para Zola esta novela experimental, surgida en la edad científica, es la verdadera novela contemporánea: «il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scholastique et de théologie» (cfr. Chartier, 1990: 138).

Paul Bourget, en cambio, también novelista, analiza más novedosamente que Zola en sus *Essais de psychologie contemporaine* la producción de diversos narradores (Flaubert, Stendhal, Dumas, hermanos Goncourt) intentando destacar, como en el caso del resto de escritores, la relación de sus obras con la *decadencia*, con la desesperación y la crisis de valores que otorga la autoconciencia en el nuevo siglo y que se manifiesta esencialmente, según él, en cinco grandes males que caracterizan la situación moral contemporánea (el diletantismo, la ciencia, el análisis, el cosmopolitismo y el pesimismo), la cual sólo puede subsanarse a través de un rearme cristiano (Fayolle, 1978: 128). Bourget, además, dentro de la lógica del relato realista cerrado y lejos lógicamente de las prácticas narrativas actuales, añade como una característica de especial importancia en la novela la *composición*, el discurso bien planeado, la construcción metódica de la obra novelesca por parte del novelista, «la sólida urdimbre de una trama diseñada con nitidez y rigurosamente ajustada a una progresión regular» (Aguilar, 1968: 217), que, sin embargo, echa de menos en *Guerra y paz* o *La educación sentimental*.

14 Precisamente Darío Villanueva opone el que llama *realismo formal* de, entre otros, Flaubert y Maupassant, immanente y formal, caracterizado por un *autonomismo*, por una conciencia de la simultaneidad del mundo construido en la obra y el exterior y la no correspondencia exacta entre ambos y por una convicción de la labor constructiva e imaginativa del autor y el *realismo genético*, por ejemplo de Zola o Belinsky e incluso en cierto sentido de Lukács, marcado por el *heteronomismo* que supone que la obra debe reflejar miméticamente el referente externo o realidad que la precede y con la que debe corresponderse. Ambos serían distintos, a su vez, de una tercera fórmula propuesta por Villanueva desde la pragmática y la fenomenología de la recepción, la del *realismo intencional*, que deposita la posibilidad de concebir este desde la cooperación interpretativa del lector (Villanueva, 1992).

Menos trascendencia con respecto a la teoría de la novela tienen las reflexiones del resto de la crítica positivista, determinista e impresionista francesa de la segunda mitad de este siglo.

Previamente, la crítica biográfica de Sainte-Beuve, centrada en esa identificación obra/hombre (Viñas, 2002: 328), lo que Antoine Compagnon llamaría *vieuvre*, no establece en general opiniones sobre la novela sino más bien sobre novelistas concretos: con respecto a sus contemporáneos realistas, pese a mostrarse favorable a la nueva novela en el juicio de *La recherche de l'absolu* de Balzac, las críticas fueron siempre negativas en general. Cabe exceptuar —curiosamente en una obra tan polémica— la *Madame Bovary* de Flaubert, al que sin embargo criticó por *Salammbô*, aunque, como en el caso de Stendhal, no demasiado ácidamente frente a los juicios emitidos sobre Balzac, al que acusó hasta de fomentar y adular los vicios sociales.

El hegelianismo de Taine (Wahnón, 1991: 58) lo llevó a defender el objetivismo novelesco en que se basaba el realismo y el naturalismo —que acaso encontraría en sintonía con el estado espiritual de la época—, alabando esa técnica de desaparición explícita del autor que eludía las alusiones sentimentales o morales por su parte y emitiendo en ese sentido juicios elogiosos de Stendhal, Balzac, Gautier y Flaubert.

Entre los historiadores literarios, al margen de los breves y desiguales juicios de Lanson sobre los novelistas contemporáneos, destacan especialmente las repetidas reflexiones de Brunetière sobre la evolución de la novela, que intenta explicar desde el rígido determinismo que guiaba su consideración inmutable y biológica de los géneros literarios procurando aplicar los postulados de Darwin y Haeckel (Yllera, 1996: 234-237). Según el historiador francés, la novela se desarrolla en un proceso continuo desde la canción de gesta a la novela cortés, desde esta a la novela épica (barroca) y finalmente a la novela de costumbres, que iría haciéndose paulatinamente más realista con la novela histórica y le *roman à clef* hasta llegar a Balzac como máxima cima; la novela además, en un análisis que aunque visto desde la perspectiva determinista de la lucha por la supervivencia no está lejos del de Bajtin sobre la intertextualización de otros géneros en el novelesco y su radical modernidad, se iría formando en esas etapas desde la continua asimilación de materias tomadas a otros géneros —comedia en Lesage y Marivaux, tragedia en Prévost y Rousseau, etc.— (cfr. Wellek, 1954-1986, IV: 92-93).

La crítica del impresionismo finisecular, al basarse en aspectos subjetivos, emotivos y hasta empáticos de la lectura personal de cada obra concreta, difería en sus juicios valorativos sobre las novelas contemporáneas, oscilando entre el rechazo de las teorías zolianas y la admiración por su novelística —«una epopeya pesimista de la animalidad humana» (cfr. Wellek, 1954-1986, IV: 35)— por parte de Lemaître y la dura crítica al naturalismo en general y a Zola en particular por Anatole France, que cambió no obstante su apreciación a partir de la defensa de Dreyfus por el autor francés y llegó hasta a pronunciar su sermón fúnebre.

En Italia y Alemania la estética y las teorías realistas y naturalistas son también objeto de un fuerte debate, aunque menos trascendente, en la misma segunda mitad del XIX. La gran figura italiana de la historia literaria, de Sanctis, que consideraba a la epopeya como la forma artística más primitiva que expresaba la intimidad nacional, defenderá la estética realista e incluso alabó el naturalismo zoliano para criticar al final de sus días sus excesos, su *animalismo* y *cientificismo*. El nacionalismo de Carducci le hizo valorar la naturaleza poética de su pueblo por la carencia de una novela como la francesa, en la que no gustaba del prosaísmo de Flaubert y repudió el naturalismo de Zola.

En Alemania, frente a la proclamación por Karl Bleibtreu de Zola como «el único poeta mundial desde Lord Byron» (cfr. Wellek, 1954-1986, IV: 408) o a la defensa del zoólogo Wilhelm Bölsche de una nueva poesía basada en las ciencias naturales, el propio escritor naturalista Arno Holz, máximo teorizador del naturalismo y aspirante a eliminar el «temperamento» autoral (Gnutzmann, 1994: 174-176) aparece como un ejemplo del común rechazo de las teorías experimentales zolianas que, como Pardo Bazán, muestra ese contraste generalizado entre la escritura naturalista y la disconformidad con las guías teóricas del maestro; como afirma Levin, «muchos de sus seguidores [de Zola], como Arno Holz en Alemania, desestimaron sus teorías al tiempo que emulaban sus prácticas» (Levin, 1963: 375).

Más interés para la historia de las teorías narrativas tiene la distinción de los modos narrativos de Otto Ludwig, defensor del realismo artístico, que se relaciona incluso con la división platónica pero centrándola ya en la novela: el crítico alemán distingue entre la narración simple o directa, la narración escénica o dialogada y la forma mixta, que combina la subjetividad y objetividad de las dos anteriores y que es la más común en la novela.

El notable novelista Friedrich Spielhagen se ocupó especialmente, anticipándose a Henry James, del tema de la objetividad narrativa que, para él, era condición necesaria de cualquier obra artística, la cual, en tanto que

mundo autónomo o idea objetivada, debía evitar tomar en consideración al yo creador o al público. En ese sentido, frente a la frecuente presencia en algunas novelas de la voz del novelista en esa disposición de la *omnisciencia autorial* en términos de Villanueva, Spielhagen plantea en su recopilación de ensayos de 1883 *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* la necesaria ausencia del autor de la obra y la inconveniencia para la objetividad de hacer referencias o alusiones al lector, con el que, por otro lado, puede comunicarse el novelista a través de la palabra directa del personaje (cfr. Wellek, 1954-1986: 401-402); incluso en uno de los artículos que aborda la novela con narrador autodiegético y escrita en primera persona, *Der Ich-Roman*, la novela del yo, advierte sobre la posible confusión del yo-personaje con el yo-autor que iría contra esas pautas de objetividad (Gnutzmann, 1994: 158-161).

Tras la defensa de la sustitución «de la mitología romántica por un método creativo basado en el cálculo y el rigor absoluto» (Asensi, 2002: 351) por Edgar Allan Poe en *The Philosophy of Composition* (1846) y *The Poetic Principle* (1850), hay que comenzar a considerar las aportaciones sobre la narrativa generadas en **Estados Unidos**. Tras Whitcomb —que dedicó un apartado de su *The Study of a Novel* de 1905 a la relación de la unidad de un pasaje narrativo con la claridad y fijeza de la posición del narrador (cfr. Baquero, 1970: 163)— y, según vimos, como Spielhagen y otras referencias menos sistemáticas de Flaubert y Maupassant (Aguar, 1968: 234), el novelista Henry James, obsesionado por encontrar un *foco narrativo*, optó entre 1907-1909 en los prefacios de sus novelas por la defensa de la objetividad narrativa y la crítica de la omnisciencia autorial. James, que aceptaba la diferencia entre *novel* y *romance* —él mismo firmó historias de fantasmas, como ejercicio no realista, imaginario y fantástico, ligado a esa modalidad al igual que otros escritores americanos contemporáneos como Poe o Hawthorne—, optaba, sin embargo, claramente por la fórmula realista para la primera por su exactitud y evidencia de veracidad, por su dimensión máxima de verosimilitud y credibilidad, tema por el que se preocupaba especialmente; así, aunque critique la rigidez zoliana distinguiendo la realidad del arte, admira a los novelistas realistas como Balzac, Flaubert, Turguenev o Maupassant y considera que «el arte arranca su material (...) del huerto de la vida, el cual material, de criarse en otro sitio, resultaría desabrido e incomedible» (cfr. Wellek, 1954-1986, IV: 285).

En coherencia con ese realismo James propugna la objetividad narrativa, la imparcialidad artística que eluda la inclusión de la voz autorial

en el texto para valorar acontecimientos o simplemente presentar a los personajes, y por ello rechaza las fórmulas de la narración en primera persona y del autor omnisciente, optando incluso por lo que considera un mayor acercamiento al drama o utilización del *método escénico*, con un resultado que Baquero Goyanes (1970: 162) califica de *perspectivismo*, porque no se trata estrictamente de la apuesta por el desembrague enunciativo absoluto y la narración escénica o puramente dialogada —el *showing*—, sino del uso del personaje como mediación narrativa en focalización y voz, como conciencia central que anula la palabra del narrador y su capacidad de omnisciencia (Garrido Domínguez, 1993: 124) para hacer ver el mundo, a través de la conciencia y la voz del personaje, en una *perspectivización* nueva, relativa, subjetiva y cambiante, la cual metaforiza el propio James en su frase «la casa con infinitas ventanas que se abren sobre diferentes costados». Si no totalmente original ni definitiva, la propuesta de James, aparte de su influencia sobre los novelistas de la *generación perdida*, sí abre de este modo la puertas a lo que terminará por convertirse en dos cuestiones capitales en la teoría narrativa sajona subsiguiente, la del punto de vista y la de la narración o dramatización (*telling/showing*), la del relato contado y filtrado por narrador o presentado directa y escénicamente mediante la cesión desembragada de la palabra a los personajes, distinción esta última que consagrará luego Percy Lubbock en su apuesta por la segunda.

El también estadounidense W.D. Howells, que compartió los ideales sobre la presentación objetiva de James y lo alabó por eso, diferenció tres tipos de novelística, *novel*, *romance* y *novela romántica* en una escala valorativa descendente que le permitía incluir a Hawthorne en el segundo peldaño y a Dickens y Hugo en el último y, asimismo, distinguió entre tres fórmulas narrativas aludiendo al punto de vista: la de la novela autobiográfica que es la forma más estrecha —yo—, la de la novela biográfica con protagonista central único —él— y la novela histórica relatada por una inteligencia universal —omnisciencia— como si sus materiales fuesen la propia historia real.

En **Inglatera**, antes de las teorías expuestas por Forster y Muir en 1927 y 1928 respectivamente, la figura que más destaca en la teoría narrativa es George Saintsbury. Previamente A. Swinburne esbozó sobre distintos novelistas sus pareceres críticos que, sustentados en una concepción del genio y la sublimidad, ofrecieron juicios distintos según los diversos autores llevándolo a valorar sobremanera a Dickens, Charlotte Brönte y Flaubert y rechazar sin ambages a Sade y Zola. Más coherentemente, el esteticismo compositivo del propio Oscar Wilde le hizo juzgar ácidamente el realismo y el naturalismo

en general, del que únicamente salvaba de forma explícita a Balzac, repudiando en concreto a Zola y Henry James.

Pese a que siempre había sido más partidario de las narraciones fantásticas o *romances*, gustaba de las novelas caballerescas e históricas, saludó la aparición del relato de aventuras de R.L. Stevenson y se opuso a la teoría y asimismo al cultivo concreto del naturalismo, en su *History of the French Novel* Saintsbury intenta rastrear la evolución del relato francés desde los *fabliaux* medievales hasta Balzac y acepta el realismo como «una pintura acabada de la vida humana real» (cfr. Wellek, 1954-1986, IV: 549). Pero lo que nos interesa particularmente son las referencias teóricas a la novela que allí incluye y que, al margen de abordar también el tema de la narración pura frente a la representación dialogada, se centran especialmente ya en las partes constitutivas de toda obra novelesca, que para él, actualizando la descripción aristotélica de la epopeya, son cuatro: trama, caracteres o personajes, descripción y diálogo.

Aunque en **Rusia**, según afirman ciertamente en general Beardsley y Hospers (1976: 71), «los teóricos dieron a todas las artes un tratamiento similar, en cuanto reproducción de la realidad fáctica (Chernichevski) o en cuanto portadora de ideas sociales (Pisarev)», realmente las diferencias fueron grandes no sólo entre la crítica más *conservadora* de un Grigoriev o Dostoievski y la más *progresista* o social de Chernichevski, Dobrolyúbov o Pisarev sino también internamente entre ellas¹⁵.

Grigoriev, que admiraba sobre todo la obra de Gogol y Tolstói y colaboró en sus últimos años periodísticamente con Dostoievski, admitía el realismo, aunque falso en tanto que teoría, como avance estético y como técnica necesaria de conocimiento del medio para construir una novela. Dostoievski, en cambio, caracterizado por las polémicas con escritores de su tiempo como Turguenev y el propio Tolstói, fue especialmente duro con las teorías socioutilitaristas de Dobrolyúbov y Chernichevski, reprochándoles la falsedad del dilema entre *arte por el arte* y *compromiso artístico*, y rechazaba el realismo como tal teoría estética proclamado el valor de su idealismo o *espiritualismo realista* más verdadero que el otro.

15 El libro de Tolstoy *¿Qué es el arte?* (1898), pese a su originalidad y representar «la aislada y original versión del realismo en términos 'idealistas' sociales cristianos» (Aullón, 1984: 63), no aporta reflexiones de especial interés sobre la narrativa, que constituye nuestro tema de estudio.

Tanto Chernichevski como Dobrolyúbov y Pisarev, influidos sobre todo en su primera etapa por el magisterio de Belinski, compartían la concepción utilitarista de la literatura rechazando el esteticismo autónomo del *arte por el arte* y juzgando, en consecuencia, la obra literaria fundamentalmente a partir de esos valores (Rodríguez Pequeño, 1995: 61-64). Dobrolyúbov, que criticó los valores estéticos de la novela de Dostoievski *Humillados y ofendidos*, destaca fundamentalmente por su elaboración de la teoría de los *tipos sociales*, ejemplificada en Gógol, que intenta detectar a partir de la significación social de los personajes creados por un novelista su cosmovisión particular, incluso al margen o en contra de sus intenciones conscientes al inventarlo (cfr. Wellek, 1954-1986, IV: 324-325).

Pisarev intentaba interpretar las novelas —por ejemplo, *Crimen y castigo* o *Guerra y paz*— al margen de la voluntad del autor, intentando encontrar las homologías entre las realidades descritas y las situaciones sociales de la Rusia contemporánea. En ese sentido, Pisarev no defendía sólo un realismo estético sino también y esencialmente una conciencia de la realidad, un realismo que pretendía ser la llamada de atención para actuar en el cambio y la evolución social; como indica Dixon, el crítico ruso siguió las tradiciones literarias materialistas y democráticas de Belinski y Chernichevski, criticó el concepto de *arte puro* y «in his works he underlined the enormous cultural and educational role of literature in the life of society» (Dixon, 1958: 40).

En **España**, el cultivo de la novela realista, aliado a otros factores como la expansión del krausismo, la influencia de Hegel y el conocimiento de los grandes críticos franceses (Zuleta, 1974: 47-48), provoca un notable desarrollo de la crítica en la segunda mitad del XIX que, según Beser (1968: 44), favorecida por el amplio desarrollo del periodismo, llega a alcanzar incluso momentos de gran brillantez durante la Restauración. El realismo, sin embargo, no se impuso sin problemas y la batalla idealista contra el movimiento se dio especialmente en el Ateneo madrileño en 1875 con la presencia de ocho críticos bajo la presidencia de Valera, aunque ya un año antes Pi y Margall lo atacó defendiendo el idealismo en *Revista de España* y en el mismo 1875 Moreno Nieto criticó la «exageración realista» de los escritores franceses en *La Revista Europea* (cfr. Zavala, 1976: 132).

Juan Valera expuso sus ideas sobre la narrativa fundamentalmente en *Naturaleza y arte de la novela* (1860) y en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, recopilación de artículos aparecidos en la *Revista de España*, donde además refutaba argumentalmente el naturalismo y lo explicaba como una degradación del romanticismo. El escritor egabrense, que no distingue

terminantemente las diferencias narrativas entre novela y cuento ni el origen de este ni sus relaciones con la historia y la epopeya, lo califica en un momento con respecto a su origen de «ficción involuntaria» y da una serie de consejos estilísticos y técnicos sobre la forma de componer narraciones. Pero lo realmente importante son sus consideraciones sobre el género novelesco, en el que defiende el principio de verosimilitud, la creación libre del autor y los amplios márgenes de esta modalidad narrativa; enlazando con el clásico concepto dieciochesco español de novela como *historia fingida*, Valera escribe de la novela que es «un género tan comprensivo y libre, que todo cabe en ella, con tal que sea historia fingida» (cfr. Zuleta, 1974: 63).

Aunque Leopoldo Alas manifiesta en sus primeros artículos una preferencia por el método naturalista precisamente porque supone una estética que no necesita ser imitada sino que puede construirse desde la observación personal de la realidad y a pesar de no compartir las dogmáticas teorías zolianas planteadas en *Le roman experimental* 7 años antes, a partir de 1887 Clarín va separándose y rechazando el naturalismo —aunque también desligue la escritura narrativa de su admirado Zola de sus propias teorías experimentales— en función de su nueva etapa espiritualista que reclama una novela psicológica e intimista en la que mucho tuvieron que ver las influencias de Renan, la propuesta de Maupassant de una novela psicológica y, especialmente, la polémica levantada por la publicación ese mismo año de *La terre* de Zola, que separó incluso a algunos discípulos de él (Vilanova, 1991: 21-38). Para Clarín la gran aportación del naturalismo, en cuanto a las técnicas narrativas, lo constituye la narración objetiva, con ausencia explícita del autor, en la que sin embargo se produce una introspección psicológica que permite explorar las conciencias y sentimientos de los personajes, esto es, la focalización omnisciente neutral, no autoral. En el artículo sobre *Realidad* de Galdós, critica la falsedad artificiosa de la dramatización dialogada de la novela y defiende esa omnisciencia practicada por Gógol, Tolstói y, según Clarín, más magistralmente por Zola (Clarín, cfr. Vilanova, 1991: 246-247).

El mismo Galdós, menos teórico y crítico que Clarín y Pardo Bazán, no dejó de preocuparse por la novela desde su ensayo de juventud *Observaciones sobre la novela contemporánea* (1870), donde presentaba el desalentador panorama español afirmando claramente que no teníamos novela y optaba por proclamar la necesaria búsqueda de otros derroteros formales y temáticos que superaran los modelos folletinescos y

románticos vigentes todavía en España. En realidad, todavía en 1897, en su discurso de ingreso en la RAE, titulado *La sociedad contemporánea como materia novelable*, Galdós mostraba una concepción no sólo realista sino también balzaquiana de la novela: «Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción» (Galdós, cfr. Bonet, 1990: 159).

Emilia Pardo Bazán, que ulteriormente diferenció el naturalismo francés del ruso en *La revolución y la novela en Rusia* y examinó más detenidamente la situación, cultivadores y evolución del naturalismo francés en *La literatura francesa moderna*, se había preocupado ya del naturalismo en los famosos artículos publicados en *La época* y recogidos en 1883 en *La cuestión palpitante*. Allí no sólo juzgaba la producción de sus novelistas contemporáneos sino que denunciaba que la polémica del realismo y el naturalismo se debía a cuestiones extraliterarias, consideraba a este último más un método que una escuela, criticaba los supuestos teóricos deterministas y experimentales y los fines utilitaristas de Zola y se pronunciaba por la teoría estética más amplia del realismo aunque reconocía las aportaciones estéticas del naturalismo, entre las cuales citaba especialmente la de la impersonalidad autoral narrativa y el avance en las técnicas descriptivas. Para Pardo Bazán, además, la novela constituía un género abierto y maleable que era el más adecuado para expresar el espíritu moderno, porque vinculándose con la realidad de su tiempo permitía reflejar fielmente el estado de la sociedad y las maneras de pensar de la misma, incluso sin necesidad de que el escritor compartiera tales ideales. Con respecto al cuento, que cultivó magníficamente, resulta especialmente destacable su concepto ya de *cuento literario*, obra personal del escritor, y la agudeza que demuestra al afirmar que no es sólo la extensión sino una diferencia de procedimientos lo que diferencia a la novela larga del cuento; para ella «ha de ceñirse el cuentista al asunto, encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica» (Pardo Bazán, cfr. Zuleta, 1974: 87).

Entre las figuras de nuestra historia y crítica literaria del XIX, aunque sea con una breve alusión, no cabe tampoco pasar por alto la obra de Menéndez Pelayo que, en sus *Orígenes de la novela* (1905-1910), aborda desde su

historicismo el primer intento español sistemático de estudiar la evolución del género y traza un completo itinerario de esta modalidad narrativa desde los griegos y los romanos hasta el siglo *xvi*, enlazando con la preocupación que por las formas narrativas medievales había mostrado ya su maestro Milá y Fontanals en obras como *De la poesía heroico-popular castellana* (1874) y que posteriormente continuará Menéndez Pidal. Menéndez Pelayo además opuso la epopeya y la novela desde la doble perspectiva del centramiento en los tiempos pasados y en la cultura mítica y colectivizada de la epopeya frente a la ubicación en el presente y en un mundo marcado por la individualidad de la novela.

En conclusión, pues, la segunda mitad del siglo *xix*, paralelamente a la consolidación de una serie de intentos por elaborar una historia literaria —ya iniciada en el mismo romanticismo— y conformar una ciencia de la literatura, supone igualmente el anclaje y desarrollo de la novela europea a la par que el asentamiento de una reflexión teórica sobre el género, elaborada de manera esencial por los propios novelistas (Zola, Clarín, Pardo Bazán, Spielhagen, Henry James, etc.), que se interesa ya por cuestiones de su estatuto y técnica narrativa y que pretende, ante todo, legitimar y guiar su práctica escritural.

2. Ideas sobre la narrativa a comienzos del siglo *xx*. Aportaciones de la morfología y la estilística

Pese a que en la segunda mitad del siglo *xix* la escritura novelesca se ha constituido definitivamente y han tenido lugar ya las primeras aportaciones teóricas que se interrogan sobre la entidad, función, opciones técnicas y, sobre todo, programas estéticos del género y mientras en las primeras décadas del siglo *xx* el interés por su estudio lleva a marxistas y psicoanalistas, a novelistas como Forster o a teóricos literarios como los formalistas rusos y el propio Bajtin a ocuparse de sus características y procedimientos narrativos, todavía en estos años se produce un fuerte y apasionado debate sobre la conveniencia de la novela realista y naturalista en el que destacan en **Francia** las posiciones de Valéry y Breton y todo el movimiento surrealista como críticos de la misma.

Hay que hacer notar, sin embargo, que la polémica no se centra ya en la licitud moral de la novela, que era el principal argumento esgrimido contra ella durante los siglos *xvii* y *xviii*, sino en razones de índole estrictamente estética puesto que, frente al creciente éxito de lectura de la novela y a la vigencia de las fórmulas realistas y naturalistas de principio de siglo, lo que Breton, Valéry y otros gritos de «¡abajo la novela!» (Bourneuf-Ouellet, 1972: 20-21) rechazan sustancialmente, y además desde lógicas diferentes aunque a veces coincidan en sus críticas, es la incapacidad de esa modalidad realista para convertirse en vehículo de sus planteamientos y opciones estéticas. Así, Breton, ya en su *Manifeste surréaliste* (1924), en la medida que pretende trascender la realidad y defiende la expresión de la subjetividad individual y la verdad inconsciente del yo, se opone explícitamente al positivismo y al realismo, y critica en consecuencia esa tendencia narrativa en la que, además, encuentra numerosos tópicos en la caracterización psicológica de los personajes y no un análisis serio e individual de los mismos.

Para Valéry, en cambio, la búsqueda desde la estética simbolista de una escritura poética alejada de la comunicación cotidiana, centrada en la forma y en el ejercicio del lenguaje y que pretende captar los aspectos imprecisos y evanescentes de la realidad (Yllera, 1996: 290-294), lo distancia de

una modalidad literaria que considera ligada a la descripción primaria, superficial y falsa de la vida; para él, pues, desde las primeras críticas de sus *Cahiers* de 1913 hasta las tesis mantenidas en su conferencia sobre Mallarmé en 1933, la novela realista es «mensonge» y «naïf», mentira e ingenua, y critica sus fórmulas repetitivas y vacuas en la famosa frase que se le atribuye parodiando esta novelística: «la marquise rentra chez elle à cinq heures» (cfr. Chartier, 1990: 162).

Sin embargo, también en Francia, Albert Thibaudet seguía defendiendo la novela en su estudio de 1938 *Réflexions sur le roman* y, recogiendo el concepto de *composición* de Bourget y sus críticas a su ausencia en las obras de Tolstoi, reivindicaba la estructuración novelesca, la composición, de las obras del autor ruso y diferenciaba, ante la posible ausencia en el relato de un modo dramático, entre teatro y novela. Dentro de la novela, Thibaudet diferenciaba también entre *roman brut*, relato que pinta una época como *Guerra y Paz*, *roman passif*, que abarca el desarrollo de una vida como *David Copperfield*, y *roman actif*, que aísla y trata un episodio significativo como *Madame Bovary* (Baquero, 1970: 23-25; Yllera, 1996: 280-284).

Previamente, en consonancia con su catolicismo y su estética novelística, Mauriac había sostenido en 1933 en *Le romancier et ses personnages* que «le romancier est le singe de Dieu» (cfr. Chartier, 1990: 177) puesto que cuando pretende crear los personajes bien como dobles de sí mismo bien como retratos imitativos se enfrenta con el dilema de su experiencia íntima y la que tiene de la realidad y así, en última instancia, incluso ni los grandes novelistas realistas, cuyo arte supera el tiempo al centrarse en el hombre, han conseguido otra cosa que destruir su objeto y recortar fragmentariamente la vida.

Antes de que en su inacabado trabajo *L'idiote de la famille* Sartre intente una autoenunciada fusión de crítica marxista y psicoanalítica para estudiar a Flaubert, ya en una línea interpretativa de su obra que evidencia la trascendencia del escritor y pensador francés como uno de los primeros acercamientos modernos hermenéuticos a la literatura al privilegiar el papel de la interpretación del lector como centro de la constitución del sentido entre la escritura y la lectura, el pensador francés critica en su artículo de 1939 de juventud «Mauriac et le roman» esta idea del novelista francés. Ahí le reprocha precisamente su omnisciencia y la tercera persona que lo lleva a utilizar los personajes como si fueran marionetas en manos del dios-escritor y propone una novelística nacida de la conciencia

del autor de construir un proyecto de libertad, donde se respete la libertad de los personajes, una novela nueva que, trascendiendo el realismo falsamente objetivo y el idealismo antropófago tradicional, se convierta en un *realismo subjetivo*, en un proyecto consciente de libertad donde se renuncie a actuar como un dios y se sucedan y limiten los puntos de vista que no son absolutos ni deben utilizarse para privilegiar nada (Yllera, 1996: 297-302).

En 1960 el propio Sartre se dará cuenta, 10 años después de que le advirtiera Jean-Louis Curtis que la libertad del héroe de ficción no es sino resultado de los propios subterfugios usados por el novelista para disimular su intervención ante el lector, de que sólo interesa lo esencial y poco importan los trucos de la omnisciencia o la intervención autoral. Aunque más cerca de la poética de lo imaginario influida por el psicoanálisis junguiano, Maurice Blanchot, continuando la línea hermenéutica de la crítica sartriana y apoyándose precisamente en su noción de *mala fe*, destaca en «Le roman, oeuvre de mauvaise foi» (1947) cómo es la ficción y no la realidad la base de la novela, cómo el autor y el lector juegan de mala fe a crear esa ficción como realidad y cómo, por tanto, esta no constituye su sentido sino a partir del lector: «Mauvaise foi du lecteur qui joue avec l'imaginaire, qui joue à être ce héros qu'il n'est pas, qui joue à prendre pour réel ce qui est fiction, et finalement s'y laisse prendre, et dans cet enchantement qui tient l'existence écartée, retrouve une possibilité de vivre le sens de cette existence» (cfr. Chartier, 1990: 182).

En Alemania, el libro de 1910 de Käte Friedemann *El papel del narrador en la novela* criticaba el principio de *objetividad autoral*, de no intromisión del autor en la obra, expuesto por Spielhagen planteando primero que este novelista confunde el autor real con el narrador ficticio intratextual y, en segundo lugar, defiende tal intromisión, la presencia de la voz del narrador, que ella ve precisamente la característica esencial de la narrativa y lo que la distingue del drama sin ser por ello inferior a este, introduciendo a partir de ahí el concepto de *blickpunkt* o punto de vista (Gnutzmann, 1994: 203-204).

Ya en 1957, en pleno dominio del inmanentismo ahistórico planteado por W. Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1946), Käte Hamburger, en *La lógica de la literatura*, apoyándose en el sujeto de la enunciación definido por las categorías de tiempo y espacio y la relación sujeto-objeto, anula la relación triádica de géneros para diferenciar sólo dos: aquel en que el sujeto de la enunciación se muestra sólo como real (yo-lírico), caso de la lírica, y aquel en que se muestra como ficticio, caso del drama y la novela, que crean mundos ficcionales autónomos e independientes del sujeto de la enunciación en los que los personajes son, pues, sujetos y

no objetos. Hamburger utiliza los casos de combinaciones temporales de verbos y adverbios que en principio serían virtualmente contradictorios y las propias transformaciones operadas en la transición al estilo indirecto libre como pruebas de que el pasado pierde su significado en el relato, de que la forma narrativa por excelencia del pretérito épico se destemporaliza, de que la ficcionalización que presenta la acción como «*hic et nunc*» de los personajes ficticios, destruye el significado temporal del *tempus*. La autora por ello, en coherencia con esa negación de que haya una enunciación real y un pretérito en la narrativa en beneficio de la existencia de un tiempo presente en que ficcionalmente se encuentran enunciación y enunciado, considera inadecuado hablar de *narrador* y propone que el acto de narrar no es sino una *función narrativa* en la que el sujeto de la enunciación elabora progresivamente el objeto del discurso conforme se desarrolla el proceso, de tal forma que «producir es interpretar, es el mismo acto creativo, lo narrado es el acto de narrar y el acto de narrar es lo narrado» (Garrido Domínguez, 1993: 200-202; Gnutzmann, 1994: 201-202 y 204-205).

Con respecto al cuento, en 1909, unos años antes que Propp, el danés A. Olrik había estudiado en *The Epic Laws of Folk Narrative* algunos de los recursos recurrentes y característicos de los cuentos populares, como la frecuencia del narrador omnisciente, la caracterización del héroe por contraste y el desdoble de personajes que desempeñan el mismo papel, el uso de la repetición triple, el comienzo y cierre no bruscos, etc.

Más adelante, en 1930, el holandés André Jolles se había ocupado en *Einfache formen* de las *formas simples*, una serie de formas universales primarias mentales y previas a su posible actualización lingüística, «una especie de principio estructurador del pensamiento humano al expresarse en lenguaje» (Scholes, 1974: 69), que se distinguirían de las formas literarias porque estas últimas serían creaciones verbales, conscientes, individuales e irrepetibles; estas formas simples mentales, que al poderse actualizar como construcciones verbales se dispondrían en distintas formas concretas, pueden ser, según Jolles, de nueve tipos (leyenda, saga, mito, enigma, proverbio, caso, memoria, cuento y chiste) que, como puede apreciarse, se relacionan, si no con todos, sí con muchos modelos de relato oral. El cuento, en concreto, es para él —refiriéndose al maravilloso— un relato en el que, aunque intervienen factores como el punto de vista, distancia o concierto de voces, desempeña un papel primordial la anécdota y se basa, a diferencia de la novela, en una

disposición mental de moral sencilla y de creación espontánea, que ofrece un mundo lejano, maravilloso e idealizado. (Bobes, 1993: 47-48; Scholes, 1974: 69-70).

Mientras tanto, en España, al margen de los ulteriores y conocidos trabajos de Menéndez Pidal sobre algunas modalidades narrativas medievales españolas, como el *Poema de Mío Cid* o los romances, que abrieron nuevas e importantes perspectivas para el conocimiento de la narrativa española medieval y que fueron continuados por algunos miembros del Centro de Estudios Históricos, destacan en esta primera mitad del siglo las *Ideas sobre la novela* (1925) de José Ortega y Gasset, un diagnóstico pesimista sobre el estado de la novela a raíz del supuesto agotamiento de temas y de la nueva *deshumanización del arte* en el que asocia su futuro porvenir al desarrollo de la psicología científica. Para él, la novela se ha convertido en ese momento en un género descriptivo e indirecto, de menor valor narrativo que la primitiva, donde los personajes son definidos cuando deberían ser presentados y perfilados en su carácter progresivamente y que tiene además la facultad de aislar al lector en un ámbito hermético e imaginario (Zuleta, 1974: 306) y, por tanto, para salvarse debe renovarse desplazando el interés desde el pretexto de la aventura y la trama hasta las figuras o personajes, salvando no obstante la morosidad descriptiva y narrativa que ejemplifica en Proust.

También Pío Baroja en su «Prólogo casi doctrinal sobre la novela» que antecedió a *La nave de los locos* se ocupó con un criterio amplio sobre el estatuto de la novela, negando su composición y arquitectura definida frente a la rigidez de todos los otros géneros literarios y definiéndola como «género multiforme, proteico, en formación, en fermentación [que] lo abarca todo» (Baroja, 1925: 74). Unamuno, que renovó en nuestro país gran parte de las técnicas narrativas con *Niebla*, en el prólogo a *Tres novelas ejemplares* defendía su concepto y práctica de la *nivola*, planteaba que lo importante no es el argumento sino ir dibujando las personalidades de los personajes, en los que se reflejan parte de las concepciones del autor, y criticaba el realismo novelesco para pregonar que «en una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad» (Unamuno, 1920: 99). Unamuno considera así trascendente superar el realismo desde una nueva *nivola* que, centrada en los personajes que son parte del autor y la renovación del género, se constituya en expresión de la más radical intimidad (Dotras, 1994: 108), cuestión en la que insiste asimismo en *Cómo se hace una novela* afirmando no sólo que toda obra literaria viva es autobiográfica sino igualmente que todo ente de ficción es parte del autor mismo.

Paralelamente al repudio de Valéry y los surrealistas de la estética realista y antes de las manifestaciones de Mauriac, Sartre o Blanchot, en esos primeros años del XX, se gestaba la revolución narrativa de Proust y Joyce a la que ya había invitado el influyente filósofo Bergson cuando en su *Essai sur les données immédiates de la conscience* de 1889 apelaba a los novelistas para que elaborasen relatos que apartaran «el velo que se interponía entre la conciencia y nosotros» situándonos «de nuevo en presencia de nosotros mismos» (cfr. Aguiar, 1968: 221), las teorías marxistas y psicoanalíticas de la literatura ya habían proporcionado sus primeros conceptos y análisis de la narrativa, daban comienzo los formalistas rusos a sus influyentes trabajos sobre la narración después de los primeros pasos de la morfología alemana y rusa, se desarrollaba la preocupación de la crítica sajona por cuestiones como el punto de vista o la distinción entre la representación y la narración y, años después, surgía la importante teoría postformalista sobre la novela de Mijail Bajtin y se efectuaban diversos trabajos sobre la narrativa desde una perspectiva estilística. Puesto que más adelante abordaremos monográficamente las principales aportaciones a este macrogénero desde los restantes horizontes teóricos mencionados, citaremos aquí brevemente algunos de los estudios que se han efectuado sobre este tema desde el ámbito de la morfología de principios de siglo y de la estilística ulterior.

La **morfología**, desarrollada principalmente en el ámbito alemán y ruso, se asienta en el rechazo de la poética normativa e idealista clásica y busca un estudio inmanente y específico del hecho literario en el que se mantiene la distinción forma y contenido y pretendiendo explicar la arquitectura compositiva de la obra narrativa.

En Alemania, Otmar Schissel replantea narrativamente los conceptos retóricos de *dispositio* y *compositio*, asignando al primero el orden lógico de los acontecimientos y al segundo la estructuración artística de la materia narrativa, y distingue dos posibles estructuras compositivas novelescas: la *simetría*, con sus variantes del paralelismo y la contraposición, que se basa en la repetición ordenada, y la *gradación*, que puede ser concéntrica o analítica, y que responde al principio estructurador de ubicar el elemento principal en el centro o al final del esquema compositivo. Bernard Seuffert profundiza en el papel de la *composición* o sistema estructurado narrativo que afectaría, según él, a los dos constituyentes narrativos básicos, *los personajes agentes* y *la acción*, encontrando en la estructuración de esta última dos técnicas narrativas primordiales, las

formas de *anillo* y de *marco*. Wilhelm Dibelius, que además de la acción diferenció al estudiar los personajes entre *papel* y *personaje* prefigurando la distinción actancial ulterior, propuso en *Englische Romankunst* de 1910 un modelo de análisis general de la novela que se basaba en recorrer el camino inverso, desde el lector, al utilizado por el autor para construirla y que, en su hipótesis genética, consistía en que, a partir de una *concepción* o visión general del autor, este iniciaba el relato con una *idea global*, que luego se traduciría discursivamente en una *ejecución* concreta, donde, tras elegir el motivo sobre el que se construirá la acción, se asignan los papeles a personajes según unas técnicas narrativas concretas y con un determinado *modo de presentación*.

En Rusia, las teorías morfológicas están representadas fundamentalmente por M.A. Petrovski y A.A. Reformatski. El primero, apoyándose en los planteamientos de Dibelius, analizará los cuentos respectivos de Maupassant y Pushkin, *En voyage* y *El disparo*, distinguiendo los pasajes estáticos o descriptivos y los dinámicos o narrativos y diferenciando entre la *construcción* objetivada del texto y la *función* o valor de los elementos narrativos que sería objeto de interpretación por el lector; igualmente, en un artículo de 1827, «Morfología de la novela», opone como base del análisis narrativo la oposición *composición*, marcada por la progresión de la acción y estructurada en la lógica aristotélica del conflicto-nudo-desenlace, y la *disposición*, en la que se va transformando la anterior a través del punto de vista, el modo narrativo y otros principios. También Reformatski seguirá a Dibelius en su *Ensayo sobre la composición de la novela* de 1922 oponiendo la *dispositio* a la *compositio* como organización cronológica frente a organización artificial del tiempo narrativo, diferenciará como Petrovski las categorías funcionales y las estructurales (*descriptio/narratio*, modos narrativos en primera o tercera persona, etc.) y, sobre todo, introducirá el concepto de *dominante*, luego recogido por los formalistas rusos, como base de una tipología narrativa que reconoce la posibilidad de que en un relato la forma estructurante básica sea la acción, la melodía, el ritmo, etc. (vid. Doležel, 1990; Bobes, 1993: 116-126 y 126-128).

Con respecto a la **estilística** y dados los conocidos presupuestos teóricos y procedimientos metodológicos de esta crítica, puede decirse en general que los estudios sobre obras narrativas tienen en común, aparte de las similitudes derivadas del mismo marco teórico, el no atender a la particularidad architextual genérica de estas sino considerarlas distinta e individualmente como cualquier creación autoral literaria, ya que «el lenguaje es

siempre creación individual» y el estilo, de «naturaleza psíquica e individual» es pues todo lo creativo (Domínguez, 2002: 303).

Sin embargo, frente a esa posición de negar la existencia de géneros que ya se aprecia en Croce, Karl Vossler en su temprano estudio comparado de los estilos de La Fontaine y Ariosto (1905) ya reconoce que, pese a las diferencias estilísticas generadas por los distintos países y períodos históricos, aparecen en ambos autores una serie de rasgos estilísticos similares que considera derivados de la presencia en los dos de un mismo espíritu sencillo y humilde de fabulista (Wahnón, 1991: 79). En otro de sus trabajos, *Poesía y prosa*, Vossler incide no ya en la existencia de un espíritu común de género sino en la diferencia de dos tipos básicos de organización del enunciado que no sólo se distinguen por su forma exterior sino también interiormente, como ámbito de dos estilos generales fundamentales: el poético, que tendería a lo psicológico y lírico y otorgaría un papel subsidiario a la estructura sintáctica al estar sometida a ordenaciones rítmicas y métricas, y el prosaico, donde primaría la trascendencia del pensamiento lógico y el énfasis en la propia estructura sintáctica como elemento de logificación (Vossler, 1968).

Un sentido menos hegeliano y más plenamente genético es el que prima en los distintos estudios sobre textos narrativos de Leo Spitzer, verdadero desarrollador del movimiento estilístico en Alemania (Gnutzmann, 1994: 192-194) que abordan individualmente el estilo y el desvío lingüístico de cada creación autoral, como se aprecia en sus trabajos sobre distintas modalidades narrativas españolas —*Cantar de Mio Cid*, romance del Conde Arnaldos o el *Quijote*— recogidos en *Estilo y estructura en la literatura española* (1980). Así, en su análisis del *Quijote* este crítico se opone a la idea unamuniana de la influencia del espíritu español en la creación de la novela y apuesta por el papel del autor y su logro artístico de convertir las ideas filosóficas renacentistas en poesía. Spitzer destaca también el carácter de la obra de libro para niños, su papel de novela crítica o *contranovela* crítica y escéptica que abre la moderna narrativa y utiliza una técnica novedosa para poner fin a las novelas de caballería desde la misma novela caballescica y la cuestión de cómo la novela cervantina sienta el problema del libro y de las nuevas pautas culturales de lectura y visión del mundo frente a las del mundo medieval. En relación con esta obra, Spitzer plantea además en este trabajo cómo la novelística se constituye como un género nuevo y desconocido por los cánones clásicos, anárquico y, fundamentalmente, híbrido, surgido tanto de su enraizamiento con

la poesía, con el esfuerzo por llegar al arte puro en un nostálgico anhelo de la belleza épica, como de un factor extrapoético, de una tendencia a enquistarse en la vida.

En el ámbito de los estudios sobre obras narrativas de la Escuela española (Viñas, 2003: 395-397) o estilística hispánica pueden destacarse los trabajos de Dámaso Alonso sobre el *Tirant-lo-Blanc* como novela moderna y la narrativa realista moralizante del Arcipreste de Talavera o los de Amado Alonso sobre las *Sonatas* de Valle-Inclán o la novela histórica. Precisamente en el *Ensayo sobre la novela histórica*, que aborda penetrantemente el estudio de todo un género, Amado Alonso comienza diferenciando los géneros clásicos de tragedia y epopeya, caracterizada por una mitificación del héroe y su línea de acciones ejemplares que perfila una silueta mítica del héroe con resonancia nacional, de la novela, que atiende más al mundo material y cultural donde transcurren las vidas individuales noveladas, al «héroe entre las circunstancias» en palabras de Goethe. Tras repasar la evolución de la novela histórica desde los precedentes prerrománticos hasta sus últimas manifestaciones del siglo xx pasando por la novela histórica romántica y realista —centrándose sobre todo en Walter Scott y *Salammbô* de Flaubert—, Alonso concluye que esta modalidad narrativa no es tanto la que narra o describe hechos ocurridos o existentes sino aquella que específicamente se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito y que, a consecuencia de este programa estético, el escritor adopta una actitud informativa, de orden intelectual, que irremediamente desaloja o estorba la acción puramente creadora y poética (A. Alonso, 1984).

3. La crítica anglosajona y estadounidense

En Estados Unidos, tras las propuestas de principio de siglo ya comentadas en el capítulo precedente sobre la *imparcialidad autoral* de Henry James y su defensa por D.H. Howells, el prestigio del novelista americano siguió guiando a la crítica de su país. El profesor de Minnesota J.W. Beach, según Wellek (1954-1986, VI: 109) «el primer americano que estudió la técnica de la novela» en obras como *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* (1932) y *American Fiction, 1920-1940* (1941), ya había resaltado las proclamas objetivistas y el *modelo escénico* de James en su estudio *The Method of Henry James* (1918).

Pero sería la obra de Percy Lubbock, de amplia resonancia incluso en Inglaterra donde fue comentada por Virginia Woolf, *Craft of Fiction* (1921), la que con más autoridad divulgaría el método propuesto por James al afirmar que «el arte de la novela no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como una materia que debe ser *mostrada*, de manera que así exhibida se cuente a sí misma» (cfr. Bourneuf-Ouellet, 1972: 98). Allí Lubbock oponía precisamente el contar al mostrar, el *telling* al *showing*, el principio de la narración simple directa o indirecta al modo escénico de presentación que otorga desembragadamente la voz directa a los personajes en el diálogo, en una distinción que tendría un importante eco posterior en la crítica anglosajona. El teórico americano distingue en relación con ello en los capítulos dedicados al análisis de *Madame Bovary* varios modos de narración que implican distintos *points of view* que van desde la presentación escénica hasta la panorámica, con los grados intermedios de dramática y pictórica, según desaparezca el autor —posibilidad por la que opta siguiendo a James— o aparezca este como una entidad omnisciente en la novela respectivamente (Villanueva, 1977: 22-23).

Años después y dentro de la conocida tendencia de los *New Critics* que defendía el estudio intrínseco de los textos y el método de la *lectura atenta*, reprobando las distintas *falacias* extrínsecas posibles (fuera esta genética, lectoral, contenidista o social¹⁶), Cleanth Brooks

y Robert Penn Warren elaboraron el más importante estudio de esta corriente sobre este aspecto en *Understanding Fiction* (1943). Frente a la denominación clásica de *point of view*, ellos optan por el sintagma *focus of narration* y reducen a cuatro las posibilidades de focalización narrativa: el héroe relata su propia historia, un personaje secundario o testigo cuenta la historia del héroe, el autor-observador narra la historia desde el exterior y el autor-omnisciente cuenta la historia desde el interior de las psiques de los personajes y la comenta. Brooks y Penn Warren trazan, pues, su tipología entremezclando los códigos narrativos (presencia o ausencia del narrador como personaje que implican primera o tercera persona gramatical para las dos primeras y dos últimas modalidades respectivamente) con los representativos (observación interna —tipos 1 y 4— o externa —tipos 2 y 3— de los acontecimientos).

Siguiendo los planteamientos formalistas de Propp sobre el análisis del cuento maravilloso aunque sustituyendo por influencia estructuralista la denominación de funciones por la de *motivemas*, A. Dundes aplica con éxito el método de Propp en *The Morphology of North American Indian Folktales* (1958) para estudiar los relatos tradicionales orales de los indígenas norteamericanos.

Por otro lado, en Inglaterra, abandonando la tradición romántica de los estudios históricos de la novela, que todavía a fines del XIX realizaba Walter Raleigh en su *The English Novel* (1894), el novelista inglés E.M. Forster y defensor del «arte por el arte» publicó en 1927 *Aspects of the Novel*, una obra que, si bien no fue excesivamente bien recibida en su tiempo como lo demuestran las desfavorables opiniones de Virginia Woolf, enlazaba con la preocupación europea y luego norteamericana por la teoría de la novela y tuvo una notable influencia en la crítica inglesa posterior. *Aspects of the Novel* recoge las conferencias dictadas en el Trinity College de Cambridge por Forster y promovidas por W.G. Clark y ahí el novelista inglés, tras una Introducción, examina en la novela siete componentes esenciales: Historia, Gente (I y II), Argumento, Fantasía, Profecía, Forma y Ritmo (Forster, 1927).

Al margen de sus consideraciones sobre los temas novelescos, en los que se explaya sobre el amor, de los juicios emitidos sobre novelistas exaltando encarecidamente a Tolstoi y Proust y criticando a Joyce, y de sus opiniones sobre el que ya llama *punto de vista*, donde sigue fundamentalmente las tesis de James y Lubbock sobre la imparcialidad autoral aunque con un carácter menos dogmático e impositivo, las aportaciones principales del trabajo de Forster se centran en su distinción entre *story/plot*, la composición

16 Respectivamente, *The Intentional*, *The Affective*, *The Communicative* y *The Mimetic Fallacies* (Asensi, 2003: 153-158).

y el ritmo y la tipología de los personajes novelescos en función de su caracterización.

Forster, que se atrevió a definir la novela con un criterio quizás excesivamente amplio aunque esquemático como «cualquier obra de ficción en prosa que tenga más de 50.000 palabras», diferenció, en modo relativamente parecido a la división de los formalistas rusos de fábula y sujeto, entre *story* y *plot* (Albaladejo, 1984: 156; Baquero, 1970: 18; Bourneuf-Ouellet, 1972: 44-45): la *story* sería la narración de unos hechos en su secuencia temporal, mientras que *plot* designa asimismo esa relación de sucesos pero en su relación causal. Pero, además, para Forster la disposición de los sucesos de la acción debe estar asegurada por la vertebración constructiva de la novela, función que otorga al *pattern* y al *rhythm*, esto es, a la organización espacial del discurso (estructural y externo) y al proceso rítmico constructivo del mismo (estético e interno) respectivamente, que permiten para Forster que, por ejemplo, la *Recherche du temps perdu* de Proust pueda alcanzar la belleza pese al caos formal externo a partir del ritmo (Baquero, 1970: 84-87; Bourneuf-Ouellet, 1972: 45).

En cuanto a los personajes novelescos, Forster comienza distinguiendo los seres reales de los ficticios, las personas de los personajes, el *homo sapiens* del que llama *homo fictus*, y posteriormente establece su diferenciación clásica entre *flat* y *round characters*, personajes *planos* y *redondos* (Aguilar, 1968: 209-212; Bourneuf-Ouellet, 1972: 193; Brioschi-Girolamo, 1984: 226-227; Forster, 1927: 71-88; Wellek, 1954-1986, V: 157; Wellek-Warren, 1948: 40) que no alude a su importancia sino a su caracterización. Los primeros son planos, esquemáticos, sin profundidad psicológica, contruidos «en torno a una sola idea o cualidad» (Forster, 1927: 74); los segundos son complejos, multidimensionales y se caracterizan por su «capacidad para sorprender de una manera convincente» y con ellos «el novelista logra su tarea de aclimatación y armoniza al género humano con los demás aspectos de su obra» (Forster, 1927: 84).

Un año después que Forster, en 1928, la también obra clásica de Edwin Muir *The Structure of the Novel* se interesaba por la estructura objetiva general de la novela e intentaba clasificar sus posibilidades en tres modelos hegemónicos aunque pudieran entrecruzarse en relatos concretos: *dramatic novel*, *novel of character* y *chronicle novel*. Para Muir la *novela dramática*, que representa en *Pride and Prejudice* de Jane Austen y que se asemeja al *modo escénico o dramático* planteado por Henry James, presenta una inseparabilidad de acción y personajes, ya que las

cualidades de estos determinan la acción y, a su vez, esta última va cambiando progresivamente los caracteres; la *novela de personajes*, ejemplificada en *Vanity Fair* de Thackeray, no posee una acción definida sino que esta se subordina a los personajes; la *novela-crónica*, cuyo paradigma es *Guerra y Paz* de Tolstoi, ofrece una amplia descripción de la vida a través del tiempo y del espacio (cfr. Baquero, 1970: 67-70)¹⁷.

Además de Forster y Muir, entre otros críticos ingleses que se ocuparon de la teoría de la novela en esta primera mitad del siglo xx, destacan los también novelistas Virginia Woolf, que alabó la profundidad y la novedosa concepción de la novela rusa, entre la que veía brillar especialmente a Tolstoi en su ensayo *El punto de vista ruso*, y D.H. Lawrence, que, concibiendo el ejercicio crítico desde una óptica impresionista (cfr. Wellek, 1954-1986, V: 201), criticó la construcción formal de la novela y defendió su función emotiva para el público y su crítica necesaria de la moralidad dominante.

17 Obsérvese no sólo la similitud de la división ya comentada de Thibaudet con la de Muir sino también que la distinción establecida por Kayser (1948: 482-489) entre *novela de acontecimiento*, *novela de personaje* y *novela de espacio* guarda asimismo similitudes con ambas clasificaciones. Precisamente Kayser reconoce el parecido de su tipología con la de Muir, la de Robert Petsch entre *novela de evolución* y *novela de incidentes* y la de Günther Müller entre *novela de transformaciones*, *novela del alma* y *novela de situaciones* (Kayser, 1948: 482). Otras tipologías tripartitas que se basan en conceptos aristotélicos y en las que puede apreciarse cierta conexión con las anteriores son las de los norteamericanos R.S. Crane, que en 1952 distinguió entre *intrigas de acción*, *de carácter* y *de personaje*, y, ya más recientemente, la de Norman Friedman (1975), que diferenció en *Form and Meaning in Fiction* 14 tipos de intriga divididas en tres grandes bloques, parecidos a los de Crane, de *intrigas de destino*, *de personaje* y *de pensamiento* (Garrido Domínguez, 1993: 58-62).

4. El formalismo ruso

Ante la nueva realidad del movimiento futurista y el arcaísmo de la crítica académica de Veselovski y Potebnja, el formalismo ruso planteará un estudio inmanente, objetivo y con pretensiones científicas de la literatura a partir de la constitución de los dos grupos fundamentales, el Círculo Lingüístico de Moscú —Jakobson, Bogatirev, Vinokur— creado en 1915 y la Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética —*Opojaz*: Jakubinski, Shklovski, Eichenbaum, Polivanov—, nacida en 1917 en San Petersburgo (Viñas, 2003: 357).

Hasta 1930, cuando aproximadamente se puede dar por acabado el movimiento, en una accidentada vida llena de incomprendimientos del marxismo dogmático postrevolucionario pero también de acercamientos ocasionales de algunos marxistas al formalismo y de los propios formalistas al estudio sociológico —Shklovski, Eichenbaum— en los años finales, las aportaciones del formalismo, después de los antecedentes de la morfología rusa y alemana ya examinados, conforman una importante doctrina inmanentista y científicista, de gran trascendencia e influencia ulterior, en la que los estudios de la narración constituyen una parte fundamental (Rodríguez Pequeño, 1995: 19-27).

Frente al intento de la estética simbolista de unir prosa y verso, los formalistas rusos mantendrán una separación de ambas en la base de sus trabajos. En *El problema de la lengua poética* Tinianov escribe: «Aproximar los versos a la prosa supone que se haya establecido la unidad y la continuidad sobre un objeto inhabitual, por lo que esto no borra la esencia del verso; al contrario, se encuentra reforzada [...] Cualquier elemento de la prosa, una vez introducido en la sucesión del verso, se muestra bajo otra luz, puesto de relieve por su función, y así da nacimiento a dos fenómenos diferentes: esta construcción subrayada y la deformación del código habitual» (Tinianov, *cfr.* Domínguez Caparrós, 1982: XX, 12).

Dentro de la prosa narrativa, aunque la teoría formalista no se presenta rigurosamente articulada y definida, los formalistas rusos distinguen en general entre cuento, novela corta o *novella* y novela según la extensión de los mismos, pero no sólo en el sentido de limitación tempoespacial de la acción sino en el de que tal extensión, como aspecto de

la *elocutio* y *dispositio*, condiciona la fábula, la trama, los procedimientos y los motivos de estos géneros narrativos (Rodríguez Pequeño, 1991: 104); así pues, la diferenciación esencial entre cuento, novela corta y novela viene dada no tanto por la extensión cuanto por los motivos y procedimientos utilizados en ellas además y como consecuencia de su propio origen.

Así, Tomashevski parte en *Teoría de la literatura* (1928) del criterio de extensión para marcar también otras diferencias entre cuento y novela: «Las obras narrativas en prosa se dividen en dos categorías: la forma pequeña (*cuento*) y la de grandes dimensiones o novela (*roman*) [...]; la característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia, como puede parecer a simple vista. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la *fábula*, construirá la *trama* e introducirá la verdadera temática» (Tomashevski, 1928: 252).

En sus trabajos resumidos en *Sobre la teoría de la prosa* (1925), Eichenbaum diferencia claramente los géneros narrativos, repasa brevemente incluso la evolución de la narrativa hasta llegar a la novela del siglo XIX y en general separa claramente novela y cuento porque la primera es una forma amplia y la segunda una menor (Erich, 1955: 354; Domínguez, 2002: 216). En cuanto al origen, el cuento es «una forma fundamental, elemental [...] que viene de la anécdota» y la novela, en cambio, aunque se haya desarrollado también a partir de los cuentos y de las primitivas fórmulas narrativas como la anécdota y el proverbio, proviene «de la historia, del relato de viajes» y es, sobre todo, en lugar del género homogéneo y unificado de la narración corta, una forma contemporánea y sincrética, una novedosa y moderna mezcla de todos los géneros literarios; Eichenbaum, anticipando las tesis bajtinianas al respecto, cita la opinión de Sheritev: «según nuestra opinión la novela es fruto de una mezcla nueva y contemporánea de todos los géneros poéticos. Admite igualmente elementos, épicos, dramáticos y líricos. El elemento dominante da el carácter de novela» (Eichenbaum, 1925: 150-151). La novela es, además, una modalidad sincrética porque integra las formas literarias del lenguaje escrito con el carácter de lenguaje hablado originario del relato oral. Así, frente a la novela, que como narración de tipo literario escrito, incorpora el diálogo tan característico de la novela realista pero permite también exhaustivas descripciones de la naturaleza o los personajes, la novela corta y el cuento no contienen digresiones, ni grandes descripciones ni retratos detallados de los personajes (Eichenbaum, 1925; Rodríguez Pequeño, 1991: 103).

Con respecto a las fábulas, procedimientos y motivos también se diferencian cuento, novela corta y novela. El cuento como forma narrativa elemental requiere una fábula sencilla, admite una sola veta narrativa con un narrador como aspecto de *skaz*, exige una unidad de construcción que se apoya sobre «la base de una contradicción, de una falta de coincidencia, de un error, de un contraste» y, además, requiere un clímax final, puesto que la «*short story* [...] debe responder a dos condiciones: dimensiones reducidas y acento puesto sobre la conclusión¹⁸ (Eichenbaum, 1925: 151). La novela corta, que Eichenbaum (1925: 148-149) representa en la *novella* italiana, estaría especialmente vinculada a la narración oral, al cuento y la anécdota, y por ello conservaría todavía esa ligazón con el relato oral, se conformaría al estilo del narrador, nos daría a conocer una historia recurriendo sólo a palabras simples y carecería aún de descripciones exhaustivas y digresiones.

Frente a la simplicidad técnica y fabulística del cuento y de la misma *novella*, la novela permite una fábula compleja y posibles intrigas paralelas, la presencia de motivos estáticos o descripciones y digresiones amplias, la integración de elementos diversos y heterogéneos, la mayor complejidad narrativa, el uso de diversos procedimientos técnicos más complejos como la dilación y la introducción del clímax antes del final. Según Eichenbaum: «El papel primordial en la novela lo desempeñan otros factores: la técnica utilizada para demorar la acción, para combinar y soldar los elementos heterogéneos, la habilidad para desarrollar y ligar los episodios, para crear centros de interés diferentes, para conducir las intrigas paralelas, etc. Esta construcción exige que el final de la novela sea un momento de debilitamiento y no de refuerzo; el punto culminante de la acción principal debe encontrarse en alguna parte antes del final, [...] un final inesperado es un fenómeno muy raro en la novela (si se lo encuentra sólo revela la influencia del cuento)» (Eichenbaum, 1925: 151-152).

Si ya los *materiales* —ideas, temas, personajes, etc.— y especialmente el héroe se reducía en el formalismo ruso a la condición de un pretexto del desarrollo de la acción, incluso esta llegó a considerarse un pretexto también, principalmente en Shklovski, del propio desenvolvimiento del

material verbal (Erich, 1955: 348), de las técnicas o procedimientos de construcción que descubren los formalistas en los textos narrativos. Así, Shklovski, en *La construcción de la nouvelle y de la novela*, alude a la cimentación de algunos motivos de las *nouvelles* en procedimientos como el retruécano, la contracción, el contraste o el paralelismo y comenta las técnicas constructivas de la *construcción circular o en anillo*, la *estructura en escalera* —repetición de un mismo episodio en una novela—, el *encuadre* —un relato corto que engloba a otros— o el *enhebramiento* —«un conjunto de `nouvelles´, cada una de las cuales forma un todo, se suceden y se reúnen por un personaje común»— (Asensi, 2003: 89-90; Brioschi-Girolamo, 1984: 231; Domínguez Caparrós, 1982: xxi, 7; Shklovski, 1925a: 127-146). Especial interés tienen la técnica de la *retardación*, dilación o suspensión de índole sintagmática que frena la acción y retrasa el clímax (Valles, 1992a) y que para Shklovski operaba en todos los tipos de prosa narrativa, y el *desnudamiento* del artificio o «técnicas entrecorrientes» en palabras de Erlich (1955: 355), una explicitación y desvelamiento del procedimiento utilizado con fines paródicos o de pastiche que comentó Shklovski en *O teorii prozy* a propósito del *Tristram Shandy* (1925b).

La distinción entre la ordenación lógica del material y su organización literaria planteada por los formalistas rusos ha constituido indudablemente una de las aportaciones de mayor éxito y continuidad en la crítica de este siglo (Albaladejo, 1984: 156; Pozuelo, 1988: 27), siendo recogida, como luego veremos, por Forster con su división entre *story* y *plot* o Todorov con la diferenciación entre *historia* y *discurso* entre otros. Esta distinción, que supone únicamente una diferenciación teórica por cuanto en el texto realmente son inseparables y simultáneos (Albaladejo, 1984: 156), recoge la ya clásica entre *ordo naturalis* y *ordo poeticus* (García Berrio, 1975: 132-135) oponiendo la *fábula*, el contenido sobre el que se narra, la historia de base sobre la que se construye el texto narrativo, y el *sujeto* —*sjuzet*— o disposición literaria real, efectiva y concreta de los materiales de la fábula en el texto narrativo (Rodríguez Pequeño, 1995: 179-192; Viñas, 2003: 369).

La primera noción, pues, en tanto que relación lógico-temporal de los acontecimientos o *motivos*, marca la virtualidad de la narración y su abstracción mental, correspondiendo al plano profundo o, si se quiere, la *inventio* retórica; la segunda, como ordenación literaria efectiva de los mismos, supone la actualización de la primera como realidad discursiva concreta y se relaciona con la *dispositio* (García Berrio, 1973: 209). Escribe Tomashevski: «Llamamos *trama* [fábula] al conjunto de acontecimientos vinculados entre

18 Propp, además, refiriéndose al cuento maravilloso ruso, que vinculaba antropológicamente a antiguas representaciones religiosas en *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* (1928), hacia hincapié en su aspecto técnicamente simple e iterativo al plantear, como más adelante veremos, la repetición continua y ordenada de sus 31 invariantes funcionales en *Morfología del cuento* (1928).

sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra. La trama se opone al *argumento* [sujeto], el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos lo presentan. En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido» (Tomashevski, 1925: 202-203).

Aunque tanto Tomashevski como Shklovski comparten los mismos criterios generales de esta distinción, hay sin embargo diferencias de mentalidades (Ambrogio, 1975: 96) que hacen que para el último el *sjuzet* no sea sólo la ordenación artística de la materia por narrar sino asimismo la totalidad de los recursos —que ya vimos— utilizados en la narración concreta de la *fábula* (Erich, 1955: 347). Además, si los procedimientos y técnicas narrativas expuestas por Shklovski se centran en la organización del *sujeto*, los análisis de Tomashevski de los *motivos* y, ulteriormente, los de Propp de las *funciones* se ligan más bien al estudio de la *fábula*. En su *Teoría de la prosa* Shklovski afirma: «El concepto de trama [sujeto] se confunde muy a menudo con la descripción de los acontecimientos, con aquello que propongo llamar convencionalmente *fábula*. En realidad, la *fábula* no es otra cosa que el material para realizar la trama. De esta manera la trama de *Evgeni Onegin* no es la relación amorosa entre Onegin y Tatiana, sino la elaboración formal de esta *fábula* mediante la inserción de digresiones que la interrumpen» (Shklovski, 1925b: 178).

Si ya Veselovski había distinguido entre el *motivo* como unidad narrativa básica y el *sujeto* como conglomerado de motivos singulares (Erich, 1955: 343), Tomashevski desarrolló esta aportación. Para él, «la trama [fábula] se muestra como el conjunto de los motivos considerado en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento [sujeto] es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra» (Tomashevski, 1925: 203-204).

Para Tomashevski, cuya aportación con Propp es precisamente sustituir la vieja noción de motivo-sustancia por la de motivo-función (García Berrio, 1973: 213-214), los *motivos* son las «partículas más pequeñas del material temático», las unidades narrativas mínimas (Ambrogio, 1975: 96) y «el conjunto de motivos que caracterizan el desarrollo de la acción» recibe

el nombre de *intriga*. Por su trascendencia en la *fábula* y el *sujeto*, Tomashevski divide los motivos en *libres* y *asociados*, según puedan respectivamente eliminarse o no sin alterar las relaciones lógico-temporales de la *fábula*, por lo cual los motivos prescindibles e intrascendentes en la *fábula* se convierten precisamente en los fundamentales para la construcción literaria de la obra o *sujeto*. Igualmente, tras caracterizar la *situación* como «las relaciones que los personajes mantienen entre sí en un momento dado», el formalista ruso clasifica también los motivos, según modifiquen o no la situación, en *dinámicos* —acciones y hechos del héroe— y *estáticos* —descripciones y digresiones—, razón por la que mientras los primeros son motores de la *fábula* los segundos estarían generalmente destacados en el *sujeto* (Tomashevski, 1925: 203-207).

Por otro lado, continuando con las distinciones entre la *fábula* y el *sujeto*, Tomashevski se plantea las diferencias en relación a la organización expositiva y a la sucesividad temporal. Con respecto a la primera y según coincida o no con el orden lógico de la *fábula*, Tomashevski, que llama «exposición» a la comunicación de las circunstancias que determinan el estado inicial de los personajes y de sus relaciones, distingue entre *exposición directa*, cuando el autor nos presenta de entrada a los personajes que intervendrán en la acción y *exposición diferida* si el relato empieza *ex-abrupto*, *in medias res*, con la acción ya en curso. En cuanto a las alteraciones del orden temporal de la *fábula* en el *sujeto*, como luego hará Genette (1972: 77-121) al hablar de *analepsis* y *prolepsis*, Tomashevski diferencia entre *vorgeschichte*, relato de los acontecimientos previos a aquellos en cuyo decurso dicho relato es introducido, y *nachgeschichte*, relato donde se introducen acontecimientos futuros previamente a su acaecimiento (Tomashevski, 1925: 207-210).

Aunque en trabajos ulteriores como *Las raíces históricas del cuento* o *El epos heroico ruso* Propp se adscriba ya a las bases metodológicas marxistas (Sánchez Trigueros, 1992a: 47), en su todavía puramente formalista *Morfología del cuento*, al igual que Tomashevski limita el papel de los personajes a crear las situaciones que desarrollan la *fábula*, Propp otorga también a estos el papel subsidiario de ser únicamente esferas de acción en torno a las que se agrupan las funciones pero establece, no obstante, una tipología funcional de 7 personajes: el agresor o malvado, el donante o proveedor, el auxiliar, la princesa o personaje buscado, el mandatario, el héroe y el falso-héroe (Propp, 1928: 91-92).

Para Propp, que deriva su análisis morfológico de la comparación de los temas y el aislamiento de las partes constitutivas de los cuentos maravillosos, son los nombres y atributos de los personajes (relacionados

con aspecto y nomenclatura, formas de entrada en escena y hábitat) los que cambian, pero no las funciones que cumplen; la función no es sino «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1928: 91-92). A partir de ahí Propp establece una serie de 31 invariantes funcionales¹⁹ —que compartirían como máximo y en ese orden todos los cuentos fantásticos— que se constituyen para él en el principio básico y constante del análisis de los cuentos maravillosos²⁰. Sus cuatro tesis sobre este tipo de relato aluden precisamente a que sean cualesquiera los personajes las funciones son elementos constantes, a que su número es limitado, a que su sucesión es idéntica y a que todos los cuentos maravillosos poseen una estructura común (Propp, 1928: 33-35).

Otra de las aportaciones trascendentes al estudio de la narración por parte de los formalistas rusos lo constituye su teoría del narrador y del *skaz* o modelo narrativo que incorpora las fórmulas típicas de la lengua y el relato oral «de manera que el narrador daba la impresión de ser un intermediario entre el autor y el público» (Asensi, 2003: 88). Enlazando con las ideas ya platónicas y como la misma tradición decimonónica, los formalistas distinguían entre el relato en que sólo habla el narrador, *diégesis* o narración simple, y la narración mixta, que incluye además del anterior el diálogo (Rodríguez Pequeño, 1991: 102; 1995: 203) en un acercamiento al modo dramático que Henry James llamó *método escénico*. Jakubinski opuso el monólogo con su estructura extensa y coherente al diálogo, más caracterizado por el `derrame´ y el `automatismo elíptico´ y Jakobson observó la reproducción de la

situación coloquial y la eventual desviación del autor del lenguaje normativo propia del diálogo con un debate medieval checo entre el cuerpo y el alma (Erich, 1955: 339-340). Más agudamente Tomashevski se preocupó no ya de la presentación narrativa o escénica de la narración sino de la misma focalización o punto de vista narrativo diferenciando claramente entre la modalidad omnisciente y la equisciente con su distinción entre *relato objetivo* y *subjetivo* (Domínguez, 2002: 216): «Hay, pues, dos tipos principales de narración: relato objetivo y relato subjetivo. En el sistema del relato objetivo, el autor lo sabe todo, aun los pensamientos secretos de los personajes. En el relato subjetivo seguimos la narración a través de los ojos del narrador o de un personaje que está al corriente» (Tomashevski, 1925: 210).

Pero, frente a las obras guiadas esencialmente por un mero monólogo, formalistas como Eichenbaum o Vinogradov observaron en los cuentos de Gógol, en Dostoievski, o en Remizov una tendencia hacia el *monólogo oral*, hacia la emulación por parte del narrador de los patrones y rasgos del lenguaje hablado que se conoce en la tradición rusa con el nombre de *skaz* y en la que también se apoyó luego el polaco Wóycicki para distinguir entre «discurso directo, discurso indirecto y discurso aparentemente indirecto», esto es, discurso indirecto libre (cfr. Erlich, 1955: 341-342). En tal sentido, Vinogradov planteó que el *skaz* acentuaba el papel del relator —voz— y la misma orientación de los hechos de la historia que cuenta —perspectiva— mediante la apropiación de todos los rasgos sintácticos, tonales y semánticos de la lengua hablada fomentando la ilusión realista (Erich, 1955: 106; Garrido Domínguez, 1993: 125). El *skaz*, así pues, puede caracterizarse en palabras de García Berrio «como una suma de procedimientos literarios derivados de concebir al narrador en su función de `mediador´ entre autor y público. Su finalidad es reforzar la ilusión de la verosimilitud de la mimesis literaria. Los procedimientos básicos para conseguirla: la reproducción de los módulos fonéticos, gramaticales y léxicos del lenguaje hablado y la distorsión continuada de la óptica narrativa, el punto de vista y la voz del narrador» (García Berrio, 1973: 253-254).

19 I Alejamiento; II Prohibición; III Transgresión; IV Interrogatorio; V Información; VI Engaño; VII Complicidad; VIII Fechoria; IX Transición; X Principio de la acción contraria; XI Partida; XII Primera función del donante; XIII Reacción del héroe; XIV Recepción del objeto mágico; XV Desplazamiento; XVI Combate; XVII Marca; XVIII Victoria; XIX Reparación; XX Vuelta; XXI Persecución; XXII Socorro; XXIII Llegada de incógnito; XIV Pretensiones engañosas; XXV Tarea difícil; XXVI Tarea cumplida; XXVII Reconocimiento; XXVIII Descubrimiento; XXIX Transfiguración; XXX Castigo; XXXI Matrimonio (Propp, 1928: 37-74).

20 El búlgaro Tzvetan Todorov, introductor también del formalismo ruso en Francia con su antología y, por tanto, responsable indirecto del replanteamiento de algunas de sus aportaciones esenciales por parte de la narratología estructuralista, intentará ulteriormente, en 1969, analizar los relatos cortos de Boccaccio aplicando el modelo de «oraciones» en *Gramática del Decamerón*, basándose en el estudio proppiano de las funciones narrativas de los cuentos maravillosos y en la propia lógica de sistematicidad formal estructuralista.

5. Conceptos de Bajtin

Junto a otros miembros de la que se considera su escuela, como Voloshinov o Medvedev, el teórico ruso Bajtin incorporó las teorías marxistas más que al formalismo (Selden, 1985: 25) a la propia lingüística, especialmente con las consideraciones sociolingüísticas del lenguaje como pluralidad de discursos —sociales, generacionales, etc.—, para efectuar una interesante y original combinación teórica aplicada al estudio de los textos narrativos que aún hoy ofrece una vigencia inusual en otros modelos contemporáneos y que, pese a abrir claramente unos cauces semióticos, podría calificarse más justamente de *postformalismo sociológico* o, en denominación más extensa de Rodríguez Pequeño (1995: 85 y 85-116), «postformalismo y poética social y dialógica».

Si ya Medvedev proponía «una poética sociológica de base marxista, a partir de la cual sería posible conciliar la realidad específica de la literatura con el reflejo del horizonte ideológico no ya sólo en el terreno del contenido sino de la totalidad de la obra» (Sánchez Trigueros, 1992a: 49) y Voloshinov planteaba la inseparabilidad de lo ideológico y lo signico y el papel social dinámico y activo de los discursos en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1930), Bajtin establecerá como uno de sus conceptos esenciales el del *plurilingüismo* en la novela. El plurilingüismo no sólo desecha la abstracción saussureana de la *langue* frente a la realidad de la *parole* (García Berrio, 1989: 161), sino que además no considera esta como un acto puramente individual sino social, pues para Bajtin el lenguaje está «saturado ideológicamente» ya que «la lengua en cada uno de los momentos de su proceso de formación no sólo se estratifica en dialectos lingüísticos en el sentido exacto de la palabra [...] sino también —y ello es esencial— en lenguajes ideológico-sociales: de grupos sociales, `profesionales`, `de género`, lenguajes de las generaciones, etc.» (Bajtin, 1934-1935: 88-89).

Este plurilingüismo tiene cabida en la novela que, así, no se muestra como un uso particular e individual del lenguaje sino como un reflejo de la diversidad de discursos sociales, como una muestra construida por la copresencia dialéctica de los distintos lenguajes socioideológicos de grupos sociales, generacionales, sexuales, profesionales, etc. Este

plurilingüismo penetraría en la novela esencialmente a partir de la reproducción humorístico-paródica, del autor convencional del habla escrita o del narrador del habla oral, del habla de los héroes y de los géneros intercalados (*ibid.*: 118-141). Puesto que el plurilingüismo es «el discurso ajeno en lengua ajena» (Asensi, 2003: 463-464) y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor, su palabra es esencialmente bivocal. Este concepto bajtiniano de *bivocalidad* (*ibid.*: 141-142), menos conocido que otros, hace alusión a la dualidad de sentidos e intenciones, la refractada del autor y la directa del hablante en la narración, que se concitan en tal palabra y resulta, a nuestro entender, de capital importancia para entender la implicidad autoral en el texto narrativo²¹.

Con el mismo plurilingüismo se encuentran íntimamente relacionadas tanto la *polifonía*, la presencia de numerosas voces en la narración —fenómeno de uso individual de la lengua en relación al social del plurilingüismo (*ibid.*: 82)— como, y especialmente, la *dialogización*. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929) Bajtin opone el monologismo de las novelas de Tolstoi, donde las diferentes voces se subordinan al propósito controlador del autor y una sola visión del mundo —*weltanschauung*—, al dialogismo que se da en las novelas de Dostoievski (Brioschi-Girolamo, 1984: 220; Selden, 1985: 26; Domínguez, 2002: 229-230; Rodríguez Pequeño, 1995: 99-105), al contraste libre e independiente de palabras y concepciones de los personajes sin subordinarlas a la del autor, a que estos no sean sólo «objetos del universo del autor, sino sujetos de su propio mundo significante» (Bajtin, 1929), en suma a la convivencia plural y dispar en el texto narrativo de distintos lenguajes y voces —del plurilingüismo y la polifonía— frente a la jerarquización monológica.

Esta idea del contraste libre, de la convivencia plural de la dialogización, se manifiesta asimismo en su concepto de la *carnevalización* (Brioschi-Girolamo, 1984: 107-108; Selden, 1985: 27-29). Apoyándose en el hecho antropológico de la ausencia de jerarquía, de la participación común, de la inversión de los esquemas de la vida y de la cancelación de las leyes y jerarquizaciones durante el carnaval (Bajtin, 1929: 172-173), el teórico ruso plantea que determinados géneros específicos, como el diálogo socrático o la sátira

21 Será, más adelante, Wayne C. Booth quien en *Retórica de la ficción* establezca definitivamente el concepto de *autor implícito* (*implied author*), pero creemos que de alguna forma este ya había sido intuido —aunque no analizado ni definitivamente formalizado— por Bajtin.

menipea, así como todas las formas de lo cómico han servido para trasplantar a la literatura, reflejándose de modo especial en la época moderna en la novela, una serie de *categorías carnavalescas*: el contacto libre y familiar frente a la distancia y la jerarquía, el travestimiento paródico, la conducta excéntrica o la combinación insólita de lo sagrado y lo profano, lo alto y lo bajo, lo serio y lo cómico.

El concepto de *cronotopo*, una de las primeras formulaciones de la espacialización y temporalización narrativa como instrumento verdaderamente operativo de análisis, está tomado de las ciencias matemáticas aunque a través de una conferencia sobre biología pronunciada por Ujtomski, significa para Bajtin «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtin, 1937-1938: 237) y con él caracteriza los distintos tipos de novela griega, la novela caballeresca y la novela de Rabelais (*ibid.*: 239-393) puesto que para él la tempoespacialización cronotópica determina decididamente el género novelesco y la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad (Viñas, 2002: 469): así, el cronotopo característico de la novela caballeresca, por ejemplo, vendría marcado por la existencia de «un mundo maravilloso en el tiempo de la aventura» (*vid. nota 4*).

Al hablar del cronotopo, Bajtin se refiere también a lo que él llama *hipérbaton histórico*, la representación de la existencia en un pasado mitificado e idealizado de las metas y propuestas de futuro (Valles, 1992b); escribe Bajtin: «La esencia de ese hipérbaton se reduce al hecho de que el pensamiento mitológico y artístico ubique en el pasado categorías tales como meta, ideal, justicia, perfección, estado de armonía del hombre y la sociedad, etc. Los mitos acerca del Paraíso, la Edad de Oro, el siglo heroico, la verdad antigua, las representaciones más tardías del estado natural, los derechos naturales innatos, etc. son expresiones de ese hipérbaton histórico. Definiéndolo de una manera un tanto más simplificada, podemos decir que consiste en representar como existente en el pasado lo que, de hecho, sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que, en esencia, constituye una meta, un imperativo, y, en ningún caso, la realidad del pasado» (Bajtin, 1937-1938: 299).

Por otra parte, Bajtin como ya había hecho Hegel al aclarar la inviabilidad de la épica en el mundo contemporáneo y señalar el carácter de heredera moderna y distinta de aquella de la novela, profundiza en esta contraposición épica/novela. Para él, no sólo la epopeya, sino todos los grandes géneros clásicos se han formado antes de la edad de la escritura

y el libro y están delimitados por unos cánones y normas; la novela, al contrario, al margen de ser un género en proceso de formación, convivir difícilmente con otros géneros aunque los sincretice y luchar por la supremacía con ellos, «es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella está adaptada orgánicamente a las nuevas formas de recepción muda, es decir, a la lectura. Pero, lo que es más importante, la novela —a diferencia de otros géneros— no cuenta con tales modelos: sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos; pero no el canon del género como tal» (Bajtin, 1941: 449-450). Frente a la epopeya, pues, que se instalaría en el pasado absoluto por la distancia épica, la novela se ubicaría en el presente, carecería de modelos architextuales instituidos, sincretizaría y asumiría transformándolos otros géneros y adoptaría como tema básico la realidad inmediata, por lo que podría evolucionar constantemente en consonancia con la realidad histórica (Bajtin, 1941: 449-485; Bobes, 1993: 65-66).

La teoría de Bajtin, en resumen, centrada esencialmente en el estudio de la novela, aparece hoy como un pensamiento no sólo original sino también bastante moderno —quizá a causa también de su tardía introducción en *occidente* por Julia Kristeva— como lo prueba, al margen de las nociones comentadas, la recuperación y desarrollo de algunos de sus conceptos, como el mismo de *ideologema*, más particularmente vinculado al libro de 1928 de Mevdedev *El método formal en el estudio literario...* (Asensi, 2003: 467-469) o el de *intertextualidad*, recuperado por Julia Kristeva y replanteado por teóricos como Barthes, Riffaterre, Segre o Genette.

SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES

A. Textos

1. ¿La sociedad no hace del hombre, según los medios en que su acción se despliega, tantos hombres diferentes como variedades existen en zoología? Las diferencias entre un soldado, un obrero, un administrador, un abogado, un ocioso, un sabio, un hombre de Estado, un comerciante, un marino, un poeta, un pobre, un sacerdote, son, aunque más difíciles de captar, tan considerables como las que distinguen al lobo, al león, al asno, al cuervo, al tiburón, al buey marino, a la oveja, etc. Han existido, pues, y existirán siempre, especies sociales como hay especies zoológicas. Si Buffon ha realizado una magnífica obra intentando representar en un libro el conjunto de la zoología, ¿no estará también por hacer una obra del mismo género con respecto a la sociedad? [...]

Leyendo las secas y enfadosas nomenclaturas de hechos llamados *historias*, ¿quién no se ha dado cuenta de que los escritores han olvidado, en todas las épocas, en Egipto, en Persia, en Grecia, en Roma, darnos la historia de las costumbres? El pasaje de Petronio sobre la vida privada de los romanos excita, sin satisfacerla, nuestra curiosidad. [...]

¿Pero cómo hacer interesante el drama de tres o cuatro mil personajes que una sociedad presenta? ¿Cómo agradar a la vez al poeta, al filósofo y a las masas que quieren la poesía y la filosofía bajo imágenes sugestivas? Si bien yo concebía la importancia y la poesía de esta historia del corazón humano, no veía en cambio ningún medio de ejecución, ya que, hasta nuestra época, los más célebres escritores imaginativos emplearon su talento en crear uno o dos personajes típicos, pintando un aspecto de la vida. [...]

Casi todos nuestros personajes, cuya existencia llega a ser más dilatada, más auténtica que la de las generaciones en medio de las cuales se les hace nacer, no viven sino a condición de ser una gran imagen del presente. Concebidos en las entrañas de su sociedad, todo el corazón humano se agita bajo su envoltura, y en ellos se esconde a menudo toda una filosofía. [...]

La sociedad francesa iba a ser el historiador, y yo tenía que limitarme a ser el secretario. Levantando el inventario de los vicios y de las virtudes, reuniendo los principales datos de las pasiones, pintando los caracteres, escogiendo los sucesos principales de la sociedad, componiendo tipos por la reunión de los

rasgos de varios caracteres homogéneos, quizá pudiese llegar a escribir la historia descuidada por tantos historiadores: la de las costumbres. [...]

Ateniéndose a esta reproducción rigurosa, un escritor podía llegar a ser un pintor más o menos fiel, más o menos afortunado, paciente o intrépido de los tipos humanos, el narrador de los dramas de la vida íntima, el arqueólogo del ajuar social, el denominador de las profesiones, el consignador del bien y del mal; pero, para merecer los elogios que todo artista debe ambicionar, ¿no debía yo estudiar las razones o la razón de estos efectos sociales y captar el sentido oculto en este inmenso conjunto de figuras, de pasiones y de sucesos? [...]

Captando bien el sentido de esta composición, habrá de reconocerse que yo concedo a los hechos constantes, cotidianos, secretos o patentes, a los actos de la vida individual, a sus causas y a estos principios, tanta importancia como la que los historiadores han atribuido hasta ahora a los acontecimientos de la vida pública de las naciones. [...]

No era una pequeña tarea la de pintar las dos o tres mil figuras salientes de una época, ya que tal es, en definitiva, la suma de los tiempos que presenta cada generación y que *La Comedia humana* comprenderá. Esta cantidad de figuras y de caracteres, esta multitud de existencias exigían marcos, y, perdónese me la expresión, galerías. De aquí las divisiones tan naturales, ya conocidas, de mi obra en *Escenas de la vida privada, de provincia, parisiense, política, militar, y del campo*. En estos seis libros están clasificados todos los *Estudios de costumbres* que forman la historia general de la sociedad, la colección de todos sus hechos y hazañas, como hubiesen dicho nuestros antepasados.

(Honoré de Balzac, fragmentos de *La comedia humana*. «Prólogo del autor». 1842.

Traducción de Aurelio Garzón del Camino).

2. A menudo he hablado, en mis estudios literarios, del método experimental aplicado a la novela y al drama. El retorno a la naturaleza, la evolución naturalista que arrastra consigo el siglo, empuja poco a poco todas las manifestaciones de la inteligencia humana hacia una misma vía científica. La idea de una literatura determinada por la ciencia sólo puede sorprender si no se precisa y se comprende. Me parece útil decir, pues, claramente lo que se debe entender, en mi opinión, por novela experimental.

Sólo tendré que hacer un trabajo de adaptación, ya que el método experimental ha sido establecido con una fuerza y una claridad maravillosas por Claude Bernard en su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Este libro, escrito por un sabio cuya autoridad es decisiva, va a servirme de base sólida. Encontraré en él toda la cuestión tratada, y me limitaré a dar las citas que me sean necesarias como argumentos irrefutables. Se tratará, pues, de una compilación de textos; ya que cuento escudarme, en todos los puntos, detrás de Claude Bernard. A menudo me bastará con remplazar la palabra «médico» por la palabra «novelista» para hacer claro mi pensamiento y darle el rigor de una verdad científica. [...] Claude Bernard, después de haber declarado que la medicina entra, en lo sucesivo, en la vía científica apoyándose en la fisiología y gracias al método experimental, establece, de entrada, las diferencias que existen entre las ciencias de la observación y las ciencias de la experimentación. Y llega a concluir que la experiencia en el fondo no es más que una observación provocada. Todo el razonamiento experimental está basado en la duda, ya que el experimentador no debe tener ninguna idea preconcebida frente a la naturaleza y tiene que guardar siempre su libertad de espíritu. Acepta simplemente

los fenómenos que se producen cuando están probados. Acto seguido, en la segunda parte, aborda su auténtico tema al demostrar que la espontaneidad de los cuerpos vivos no se opone al empleo de la experimentación. La diferencia proviene únicamente de que un cuerpo bruto se encuentra en el medio exterior y común, mientras que los elementos de los organismos superiores se hallan en un medio interior y perfeccionado, pero dotado de propiedades fisicoquímicas constantes, al igual que el medio exterior. A partir de ello, existe un determinismo absoluto en las condiciones de existencia de los fenómenos naturales, tanto para los cuerpos vivos como para los cuerpos brutos. Bernard llama «determinismos». [...] Esta causa próxima, como la llama, no es otra cosa que la condición física y material de la existencia o de la manifestación de los fenómenos. El principio de la medicina experimental, el término de cualquier investigación científica es, pues, idéntico, «tanto para los cuerpos vivos como para los cuerpos brutos: consiste en encontrar las relaciones que vinculan un fenómeno cualquiera con su causa próxima, o, dicho de otra manera, en determinar las condiciones necesarias para la manifestación de dicho fenómeno. La ciencia experimental no debe inquietarse por el *porqué* de las cosas; sólo explica el *cómo*. [...]

Claude Bernard discute largamente sobre la observación y la experiencia. Existe, de entrada, una limpia línea de demarcación. Es esta: «Se da el nombre de *observador* a quien aplica los procedimientos de investigaciones simples o complejas al estudio de fenómenos que no hace variar y que recoge, en consecuencia, tal como la naturaleza se los ofrece; se da el nombre *experimentador* a quien emplea los procedimientos de investigaciones simples o complejas para hacer variar o modificar, con un fin cualquiera, los fenómenos naturales y los hace aparecer en circunstancias o en condiciones en las que la naturaleza no los presentaba.» Por ejemplo, la astronomía es una ciencia de observación porque no se concibe a un astrónomo que actúe sobre los astros; mientras que la química es una ciencia de experimentación, pues el químico actúa sobre la naturaleza y la modifica. Tal es, según Claude Bernard, la única distinción verdaderamente importante que separa a un observador de un experimentador. [...]

Pues bien, volviendo a la novela, vemos igualmente que el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. Se trata casi siempre de una experiencia «por ver», como la llama Claude Bernard. El novelista sale a la búsqueda de una verdad.

(Émile Zola, fragmentos del artículo «La novela experimental». 1879.
Traducción de Jaume Fuster).

3. La casa de la ficción, en resumen, no tiene una sola ventana sino un millón; un número, más bien, de incontables ventanas posibles; cada una de ellas ha sido abierta, o puede aún ser abierta, en su vasta fachada por las necesidades de la visión individual y la presión de la voluntad individual. Estas aberturas, de formas y tamaños desiguales, están todas juntas suspendidas de tal modo sobre la escena humana que hubiéramos esperado una descripción más uniforme de la

que encontramos. Son en el mejor de los casos ventanas, simples agujeros en una pared inerte, desconectados y encaramados en lo alto; no son puertas con bisagras que den directamente a la vida. Pero tienen el sello propio de que en cada una de ellas hay una figura con un par de ojos, o al menos con gemelos, lo cual proporciona, una y otra vez, un instrumento único para la observación que asegura a quien lo utiliza una impresión distinta de cualquier otra. Él y sus vecinos están viendo el mismo espectáculo, pero donde uno ve más el otro ve menos, donde uno ve negro el otro blanco, lo que uno ve grande el otro pequeño, lo que uno ve burdo el otro excelente. Y así sucesivamente; no hay por suerte ninguna manera de adivinar a qué quizás no dé la ventana de cada par de ojos concretos; «por suerte», digo, a causa precisamente de la variedad incalculable de lo abarcado. El campo que se extiende, la escena humana, es la «elección del asunto»; la abertura, sea ancha y balconada o estrecha y tosca, es la «forma literaria»; pero, por sí mismos o juntos, no son nada sin la presencia asignada del observador, sin, en otras palabras, la conciencia del artista. Díganme de qué se trata y les diré de qué ha sido consciente. De este modo, les hablaré al instante de su libertad ilimitada y de su referencia «moral».

(Henry James, fragmento de *Retrato de una dama*, «Prefacio». 1881.
Traducción de Félix Rodríguez Rodríguez)

4. Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embeiesan. La sociedad presente como materia novelable, es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones. En vez de mirar a los libros y a sus autores inmediatos, miro al autor supremo que los inspira, por no decir que los engendra, y que después de la transmutación que la materia creada sufre en nuestras manos, vuelve a recogerla en las suyas para juzgarla; al autor inicial de la obra artística, el público, la grey humana, a quien no vacilo en llamar vulgo, dando a esta palabra la acepción de muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos; al vulgo, sí, materia primera y última de toda labor artística, porque él, como humanidad, nos da las pasiones, los caracteres, el lenguaje, y después, como público, nos pide cuentas de aquellos elementos que nos ofreció para componer con materiales artísticos su propia imagen: de modo que empezando por ser nuestro modelo, acaba por ser nuestro juez. [...]

Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron; ni es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana. Tenemos tan sólo un firme presentimiento de que esas fuerzas han de reaparecer; pero las previsiones de la Ciencia y las adivinaciones de la Poesía no pueden o no saben aún alzar el velo tras el cual se oculta la clave de nuestros futuros destinos. [...] Ya no encontraréis las

fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, representaban las pasiones, las ridiculeces, los vicios y virtudes. Lo poco que el pueblo conserva de típico y pintoresco se destiñe, se borra, y en el lenguaje advertimos la misma dirección contraria a lo característico, propendiendo a la uniformidad de la dicción, y a que hable todo el mando del mismo modo. Al propio tiempo, la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad; y si en los campos se conserva aún, en personas, y cosas, el perfil distintivo del cuño popular, este se desgasta con el continuo pasar del rodillo nivelador que arrasa toda eminencia, y seguirá arrasando hasta que produzca la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material.

(Benito Pérez Galdós, fragmentos de
«La sociedad presente como material novelable». 1897).

5. Hace más de diez años que en las *Meditaciones del Quijote* atribuía yo a la novela moderna, como su misión esencial, describir una atmósfera a diferencia de otras formas épicas –la epopeya, el cuento, la novela de aventuras, el melodrama y el folletín– que refieren una acción concreta, de línea y curso muy definidos. Frente a la acción concreta, que es un movimiento lo más rápido posible hacia una conclusión, lo atmosférico significa algo difuso y quieto. La acción nos arrebatada en su dramática carrera; lo atmosférico, en cambio, nos invita simplemente a su contemplación. En la pintura representa el paisaje un tema atmosférico, donde «no pasa nada», mientras el cuadro de historia narra una hazaña perfilada, un suceso de forma escueta. No es un azar que con motivo del paisaje se inventase la técnica del *plein air*, es decir, de la atmósfera.

Posteriormente sólo he tenido ocasión de afirmarme en aquel primer pensamiento, porque el gusto del público mejor y los intentos más gloriosos de los autores recientes acusaban cada vez con mayor claridad ese destino de la novela como género difuso. La última creación de alto estilo, que es la obra de Proust, lleva el problema a su máxima evidencia: en ella se extrema hasta la más superlativa exageración el carácter no dramático de la novela. Proust renuncia del todo a arrebatar al lector mediante el dinamismo de una acción y le deja en una actitud puramente contemplativa. Ahora bien, este radicalismo es causa de las dificultades y la insatisfacción que el lector encuentra en la lectura de Proust. Al pie de cada página pediríamos al autor un poco de interés dramático, aun reconociendo que no es éste, sino lo que el autor nos ofrece con tan excesiva abundancia, el manjar más delicioso. Lo que el autor nos ofrece es un análisis microscópico de almas humanas. Con un ápice de dramatismo –porque, en rigor nos contentaríamos con casi nada– la obra hubiera resultado perfecta.

¿Cómo se compagina esto? ¿Por qué necesitamos para leer una novela que estimamos cierto *minimum* de acción que no estimamos? [...]

El arte es un hecho que acontece en nuestra alma al ver un cuadro o leer un libro. A fin de que este hecho se produzca es menester que funcione bien nuestro mecanismo psicológico, y toda la serie de sus exigencias mecánicas será ingrediente necesario de la obra artística, pero no posee valor estético o lo tendrá sólo reflejo y derivado. Pues bien, yo diría que el interés dramático es una necesidad psicológica de la novela, nada más, pero, claro está, nada menos. De ordinario, no se piensa así. Suele creerse que es la trama sugestiva uno de los grandes factores estéticos de la obra, y consecuentemente se pedirá la mayor

cantidad de ella posible. Yo creo inversamente que siendo la acción un elemento no más que mecánico, es estéticamente peso muerto, y, por tanto, debe reducirse al *minimum*. Pero a la vez, y frente a Proust, considero que este *minimum* es imprescindible. [...]

Pero dejemos estas lejanías y retengamos únicamente la advertencia de que sólo a través de un *minimum* de acción es posible la contemplación. Como en la novela el paisaje y la fauna que se nos ofrece son imaginarios, hace falta que el autor disponga en nosotros algún interés imaginario, un *minimum* apasionamiento que sirva de soporte dinámico y de perspectiva a nuestra facultad de ver. Conforme la perspicacia psicológica se ha ido desarrollando en el lector ha disminuido su sed de dramatismo. El hecho es afortunado, porque hoy se encuentra el novelista con la imposibilidad de inventar grandes tramas insólitas para su obra. A mi juicio, no debe preocuparle. Con un poco de tensión y movimiento le basta. Ahora que ese poco es inexcusable. Proust ha demostrado la necesidad del movimiento escribiendo una novela paralítica. [...]

Observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo comunicante con el nuestro auténtico. Esta incomunicación es evidente, puesto que no podemos percibir el tránsito. Hace un instante nos hallábamos en Parma con el conde Mosca y la Sanseverina y Clelia y Fabricio; vivíamos con ellos, preocupados de sus vicisitudes, inmersos en el mismo aire, espacio y tiempo que sus personas. Ahora, súbitamente, sin intermisión, nos hallamos en nuestro aposento, en nuestra ciudad y en nuestra fecha; ya comienzan a despertar en torno a nuestros nervios las preocupaciones que nos eran habituales. Hay un intervalo de indecisión, de titubeo. Acaso el brusco aletazo de un recuerdo vuelve de un golpe a sumergirnos en el universo de la novela, y con algún esfuerzo, como braceando en un elemento líquido, tenemos que nadar hasta la orilla de nuestra propia existencia. Si alguien nos mira, entonces descubrirá en nosotros la dilatación de párpados que caracteriza a los naufragos.

Yo llamo novela a la creación literaria que produce este efecto. Ése es el poder mágico, gigantesco, único, glorioso, de este soberano arte moderno. Y la novela que no sepa conseguirlo será una novela mala, cualesquiera sean sus restantes virtudes. ¡Sublime, benigno poder que multiplica nuestra existencia, que nos liberta y pluraliza, que nos enriquece con generosas transmigraciones!

Mas para lograr ese efecto hace falta que el autor sepa primero atraernos al ámbito cerrado que es su novela y luego cortarnos toda retirada, mantenernos en perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado. Lo primero es fácil; cualquiera sugestión nos hará movilizarnos hacia la entrada que el novelista abre ante nosotros. Lo segundo es más difícil. Es menester que el autor construya un recinto hermético, sin agujero ni rendija por los cuales, desde dentro de la novela, entreveamos el horizonte de la realidad. La razón de ello no parece complicada.

En este sentido me atrevería a decir que sólo es novelista quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela. Sea él todo lo «realista» que quiera, es decir, que su microcosmo novelesco esté fabricado con las materias más reales; pero que cuando estemos dentro de él no echemos de menos nada de lo real que quedó extramuros. [...]

El hermetismo no es sino la forma especial que adopta en la novela el imperativo genérico del arte: la intrascendencia. [...]

Una necesidad puramente estética impone a la novela el hermetismo, la fuerza a ser un orbe obturado a toda realidad eficiente. Y esta condición engendra, entre otras muchas, la consecuencia de que no puede aspirar directamente a ser filosofía,

panfleto político, estudio sociológico o prédica moral. *No puede ser más que novela, no puede su interior trascender por sí mismo a nada exterior*, como el ensueño dejaría de serlo en el momento que desde él quisiéramos deslizar nuestro brazo a la dimensión de la vigilia, apresar un objeto real e introducirlo en la esfera mágica de lo que estamos soñando. [...]

Esto obliga al novelista a no atacar más temas que aquellos de que posea cuantiosa intuición. Es menester que produzca *ex abundantia*. Donde encuentre que hace pie y se mueve en líquido escaso no acertará nunca.

Hay que aceptar las cosas como son. La novela no es un género ligero, ágil, alado. Debiera haberse entendido como un guiño orientador el hecho de que todas las grandes novelas que hoy preferimos son, desde otro punto de vista, libros un poco pesados. El poeta puede echar a andar con su lira bajo el brazo, pero el novelista necesita movilizarse con una enorme impedimenta, como los circos peregrinos y los pueblos emigrantes. Lleva a cuestas todo el *atrezzo* de un mundo.

(José Ortega y Gasset, fragmento de *Ideas sobre la novela*. 1925).

6. Las obras narrativas en prosa se dividen en dos categorías: la forma pequeña (*cuento [rasskaz]*, según la terminología rusa), y la de grandes dimensiones o *novela [roman]*. No puede trazarse una frontera clara entre las formas de grandes y pequeñas dimensiones. En la terminología rusa, por ejemplo, es frecuente dar a las narraciones de dimensiones medias el nombre de *cuento largo [povest']*.

La característica de la longitud, fundamental para la clasificación de las obras narrativas, no carece en modo alguno de importancia, como puede parecer a primera vista. De las dimensiones de la obra depende el modo en que el autor se servirá del material de la *fábula*, construirá la trama, e introducirá la verdadera temática.

El cuento posee, por lo general, una *fábula* sencilla, con una sola veta narrativa (la sencillez de la construcción de la *fábula* no tiene nada que ver con la complejidad y lo intrincado de las distintas situaciones), con una breve cadena de situaciones sucesivas, o, mejor, con una sola sucesión central de situaciones.

A diferencia del drama, el cuento no se desarrolla exclusivamente en diálogos, sino sobre todo en la narración. La ausencia del elemento visual (escénico) induce a introducir en la narración los motivos de la situación, de la caracterización, de las acciones, etc. No es necesario construir un diálogo exhaustivo (por el contrario, es posible sustituir totalmente el diálogo con un resumen de los temas de las conversaciones). Por eso, el desarrollo de la *fábula* está dotado de mayor libertad narrativa que en el drama. Pero esa libertad también tiene sus límites. El desarrollo del drama se efectúa mediante las salidas a escena y los diálogos. La escena facilita la concatenación de los motivos, que en el cuento, en cambio, ya no puede ser motivado por la unidad de la escena, y se prepara. Hay dos posibilidades: la narración continua, en la que cada nuevo motivo es preparado por el precedente, y la fragmentaria (cuando el cuento se subdivide en capitulillos o partes), en la que la narración continua puede sufrir interrupciones que corresponden a la sucesión de escenas y de actos en el drama.

Como el cuento se presenta no en forma de diálogo, sino de narración, el aspecto del *skaz* desempeña en él una función mucho más importante.

Prueba de ello es el hecho de que, muy frecuentemente, en el cuento se hace intervenir a un narrador, en cuyo nombre se narra el cuento propiamente dicho. La intervención del narrador va acompañada, en primer lugar, por la introducción de los motivos que le sirven de marco, y, en segundo, por la elaboración de una especial manera de *skaz* en el lenguaje y en la composición. [...]

Además de los cuentos con *fábula*, los hay también sin *fábula*: en éstos no hay dependencia causal-temporal entre los motivos. Un rasgo característico del cuento sin *fábula* es el hecho de que fácilmente puede descomponerse en partes, a las que se puede cambiar de lugar sin violentar la propiedad de la marcha general del cuento. Como ejemplo típico de cuento sin *fábula*, citaré *Žalobnaja kniga [El libro de reclamaciones]*, de Chejov, en el que tenemos una serie de anotaciones, escritas en el libro de reclamaciones de los ferrocarriles, y todas sin relación alguna con la función de tal libro. El orden de sucesión de las anotaciones no está justificado, y muchas de ellas pueden cambiarse de un lugar a otro. Los cuentos sin *fábula* pueden utilizar diversos sistemas de concatenación de los motivos. Una característica principal del cuento como género es la obligatoriedad del final. No debe tener necesariamente una *fábula* de tal índole que conduzca a una situación estable, y puede también no pasar por una sucesión de situaciones inestables. A veces, la descripción de una sola situación basta para facilitarle un contenido temático. En el cuento con *fábula*, el final puede ser el desenlace. Por otra parte, es posible que la narración no se detenga en el motivo del desenlace y continúe más allá. En ese caso, después del desenlace, podemos tener también un final.

En general, en una *fábula* breve en la que, partiendo de las situaciones, es difícil desarrollar y preparar la solución final, el desenlace se consigue introduciendo personajes y motivos nuevos no preparados por el desarrollo de la *fábula* (desenlace imprevisto o casual. Esto se produce frecuentemente en el drama, donde a menudo el desenlace no está determinado por el desarrollo dramático. Véase, por ejemplo, *El avaro*, de Molière, donde el desenlace se produce mediante el reconocimiento, no preparado por lo que antecede). [...]

La novela, como gran forma narrativa, no es en general más que la unión de varios cuentos.

Un procedimiento típico de enlace entre cuentos es el de narrarlos ligándolos a un héroe y exponerlos de acuerdo con su sucesión cronológica. Las novelas de este tipo se estructuran como biografías del héroe, o narraciones de sus viajes (por ejemplo, el *Gil Blas* de Lesage).

La situación final de cada cuento es, al propio tiempo, la inicial del cuento siguiente; así, en los cuentos intermedios, no hay exposición, y el desenlace es incompleto.

Para mantener un orden progresivo en la novela, es necesario que cada nuevo cuento amplíe su propio material temático respecto al precedente (por ejemplo, cada nueva aventura debe atraer personajes siempre nuevos a la esfera de acción del protagonista), o que cada nueva aventura del héroe sea más compleja y difícil que la precedente.

Una novela así construida se llama escalonada [*stupencätijj*] o en cadena [*cepnoj*].

La estructura escalonada se caracteriza, no sólo por los elementos ya indicados, sino también por otros procedimientos de enlace entre los cuentos: 1) Falso desenlace: el desenlace propuesto en un cuento resulta luego erróneo o mal interpretado. Por ejemplo, a juzgar por las circunstancias, se da por muerto a un personaje. Después, nos enteramos de que ha escapado de la muerte, y aparece en los cuentos sucesivos. O bien, el héroe es salvado, en una situación difícil, por un

personaje episódico que acude en su ayuda. Inmediatamente, sabemos que el salvador era un enviado de los enemigos del héroe, el cual, en lugar de salvarse, cae en una situación más difícil todavía. 2) A este primer procedimiento, se une también un sistema de motivos, el del misterio. En los cuentos, se encuentran motivos cuyo papel en la *fábula* es oscuro, y de los que no se nos facilitan todas las relaciones. Posteriormente, se produce la «revelación del misterio». Por ejemplo, en el ciclo de cuentos de Hauff, este papel corresponde al misterio del asesinato en el cuento de la mano cortada. 3) Habitualmente, las novelas con estructura escalonada son ricas en motivos introductorios, a los que es necesario dar un complemento narrativo: por ejemplo, los motivos del viaje, de la persecución, etc. En las *Almas muertas*, el motivo de las peregrinaciones de Chichikov permite desarrollar una serie de cuentos cuyos protagonistas son los propietarios de las tierras a los que Chichikov compra las almas muertas.

Otro tipo de construcción de la novela es el representado por la estructura en rondel [*kol'cevoe*]. Su técnica se basa en el hecho de que un cuento (el marco) se amplía, y su narración se extiende a toda la novela, en la cual se insertan todos los demás cuentos como episodios incidentales. En la estructura en rondel, los cuentos no son equivalentes ni se suceden coherentemente. La novela, en sustancia, no es más que un cuento de narración lenta y extendida, respecto al cual todo el resto constituye una serie de episodios destinados a retrasar e interrumpir. La novela de Julio Verne, *Le testament d'un excentrique*, tiene como marco un cuento sobre la herencia del protagonista, sobre las cláusulas del testamento, etc. Las aventuras de los personajes que participan en el juego requerido por el testamento no son más que cuentos episódicos intercalados.

Por último, el tercer tipo está representado por la estructura para lela. Por lo general, los personajes se reúnen en grupos autónomos, cuyo elemento de cohesión es la suerte de los personajes (la *fábula*). La historia de cada grupo, de sus acciones y de su esfera de actividad constituye el «plano» característico de cada grupo. La narración se desarrolla en varios planos: se da noticia de lo que ocurre en un determinado plano narrativo, luego en otro, y así sucesivamente. Los héroes de un plano se trasladan a otro, y se tiene un constante intercambio de personajes y motivos entre los diversos planos. Ese intercambio sirve también para justificar los traslados de un plano a otro. Por ejemplo, se narran simultáneamente varios cuentos que, en su desarrollo, se entrecruzan, se entretajan y, a veces, se funden (unificando en uno solo dos grupos de personajes), y, a veces, también se escinden; la construcción paralela va acompañada también del paralelismo en las vicisitudes de los héroes. En general, la suerte de un grupo es temáticamente contrapuesta a la de otro (por ejemplo, en virtud del contraste de caracteres, de situaciones, de desenlace, etc.), y, de este modo, uno de los cuentos paralelos parece derivar luces y sombras del otro. Esta estructura es típica de las novelas de Tolstoi (*Ana Karenina*, *Guerra y Paz*).

Al utilizar el término «paralelismo», es preciso distinguir el paralelismo como simultaneidad de desenvolvimiento narrativo (paralelismo de la trama), y como contraposición o confrontación (paralelismo de la *fábula*).

(Boris Tomachevski, fragmento de *Teoría de la literatura*. 1925.
Traducción de Marcial Suárez)

7. El realismo nos alejaba en la literatura de la realidad. La experiencia realista no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad por los caminos de la fantasía. Y esto ha producido el suprarrealismo que no es sólo una escuela o un movimiento de la literatura francesa sino una tendencia, una vía de la literatura mundial. Suprarrealista es el italiano Pirandello. Suprarrealista es el norteamericano Waldo Frank, suprarrealista es el rumano Panait Istrati. Suprarrealista es el ruso Boris Pilniak. Nada importa que trabajen fuera y lejos del manipulo suprarrealista que acaudillan, en París, Aragón, Bretón, Eluard y Soupault.

Pero la ficción no es libre. Más que descubrirnos lo maravilloso, parece destinada a revelarnos lo real. La fantasía, cuando no nos acerca a la realidad, nos sirve bien poco. Los filósofos se valen de conceptos falsos para arribar a la verdad. Los literatos usan la ficción con el mismo objeto. La fantasía no tiene valor sino cuando crea algo real. Esta es su limitación. Este es su drama.

La muerte del viejo realismo no ha perjudicado absolutamente el conocimiento de la realidad. Por el contrario, lo ha facilitado. Nos ha liberado de dogmas y de prejuicios que lo estrechaban. En lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad que en lo verosímil. En el abismo del alma humana cala más hondo una farsa inverosímil de Pirandello que una comedia verosímil del señor Capus. Y *El Estupendo Cornudo* del genial Fernando Crommelynk vale, ciertamente, más que todo el mediocre teatro francés de adulterios y divorcios a que pertenecen *El Adversario* y *Ña Falena*.

El prejuicio de lo verosímil aparece hoy como uno de los que más han estorbado al arte. Los artistas de espíritu más moderado se revelan violentamente contra él. «La vida —escribe Pirandello— para todas las descaradas absurdidades, pequeñas y grandes, de que está bellamente llena, tiene el inestimable privilegio de poder prescindir de aquella verosimilitud a la cual el arte se ve obligado a obedecer. Las absurdidades de la vida tienen necesidad de parecer verosímiles porque son verdaderas. Al contrario de las del arte que para parecer verdaderas tienen necesidad de ser verosímiles».

Liberados de esta traba, los artistas pueden lanzarse a la conquista de nuevos horizontes. Se escribe, en nuestros días, obras que, sin esta libertad, no serían posibles. La *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil, por ejemplo. En esta novela, Delteil nos presenta a la doncella de Domremy dialogando, ingenua y naturalmente, como con dos muchachas de la campiña, con Santa Catalina y Santa Margarita. El milagro es narrado con la misma sencillez, con el mismo candor que en la *fábula* de los niños. Lo inverosímil de esta novela no pretende ser verosímil. Y es, así, admitiendo el milagro —esto es lo maravilloso— cómo nos aproximamos más a la verdad sobre la Doncella. El libro de Joseph Delteil nos ofrece una imagen más verídica y viviente de Juana de Arco que el libro de Anatole France.

De este nuevo concepto de lo real extrae la literatura moderna una de sus mejores energías. Lo que la anarquiza no es la fantasía en sí misma. Es esa exasperación del individuo y del subjetivismo que constituye uno de los síntomas de la crisis de la civilización occidental. La raíz de su mal no hay que buscarla en su exceso de ficciones, sino en la falta de una gran ficción que pueda ser su mito y su estrella.

(José Carlos Mariátegui, fragmentos de «La realidad y la ficción». 1926)

8. Llegado a este punto, el alumno pertinaz tal vez exija saber lo siguiente: «¿Qué es esa «Vida» que aparece cada dos por tres de un modo tan misterioso, y tan complaciente, en los libros que tratan de la ficción? ¿Por qué está ausente en un patrón novelesco y está presente cuando varias personas se reúnen para tomar el té? ¿Por qué resulta que el placer que nos produce el patrón inserto en *La copa dorada* es menos valioso que la emoción que nos procura Trollope cuando describe a una señora que toma el té en casa del párroco? No cabe duda de que la definición de la vida es sumamente arbitraria, por lo cual requiere una aclaración». A todo esto es de suponer que Forster respondería lisa y llanamente que él no dicta las leyes; la novela, de algún modo, se le antoja una sustancia demasiado blanda para que se pueda tallar como el resto de las artes. Meramente se limita a decirnos qué le conmueve y qué le deja frío. Desde luego, no parece que exista otro criterio. Así las cosas, nos hallamos de nuevo en la vieja marisma de siempre: nadie sabe nada sobre las leyes que rigen la ficción, ni cuál es su relación con la vida, ni a qué efectos puede prestarse. Solo es posible que nos fiemos del instinto. Si el instinto lleva a un lector a considerar a Scott un narrador, otro puede llamarlo maestro de la novela romántica; si a un lector le conmueve el arte, a otro le conmueve la vida; ahora bien, tanto el uno como el otro están en lo cierto, y ambos pueden armar un castillo de naipes con sus teorías, sobre los cimientos de sus opiniones, tan alto como les venga en gana. Ahora bien, la presuposición de que la ficción se halla más íntima y humildemente al servicio de los seres humanos, más que cualquier otra de las artes, desemboca en otra toma de postura que el libro de Forster vuelve a ejemplificar. Es innecesario abundar acerca de sus funciones estéticas, porque son tan débiles que se pueden pasar por alto sin miedo al error. Así, aun cuando es imposible imaginar un libro acerca de la pintura en el que no se dijera una sola palabra acerca del medio con el que trabaja el pintor, un libro sagaz y brillante, como es el de Forster, se puede escribir sin problemas acerca de la ficción sin decir más que una o dos frases a propósito del medio con el que trabaja el novelista. Prácticamente nada se dice sobre las palabras. Cabría suponer, a menos que uno las haya leído, que una frase significa lo mismo y es utilizada con la misma finalidad si la emplea Sterne y si la emplea Wells. Cabría deducir que *Tristram Shandy* nada gana con el lenguaje en que está escrito. Así sucede con el resto de las cualidades estéticas. Como ya se ha visto, se reconocen los patrones narrativos, pero se censuran de forma salvaje por su tendencia a oscurecer los rasgos humanos. La belleza comparece, pero es sospechosa. En realidad, hace una sola y furtiva aparición —«la belleza es algo a lo que el novelista nunca debería aspirar, si bien fracasa cuando no la logra»—, y la posibilidad de que reaparezca en calidad de ritmo se comenta sucintamente en algunos pasajes de interés, al final del libro. Por lo demás, la ficción recibe el tratamiento de un parásito que se nutre de la vida y que, en justa gratitud, debe asemejarse a la vida, o bien perecer. [...]

Perturba la unidad de la mente. Ahora aquel esfuerzo había cesado y el ver a dos personas reunirse y subir a un taxi había restaurado la unidad. Desde luego, la mente es un órgano muy misterioso, pensé, volviendo a meter la cabeza dentro, sobre el que no se sabe nada en absoluto, aunque dependamos de él por completo. ¿Por qué siento que hay discordias y oposiciones en la mente, de igual modo que hay en el cuerpo tensiones producidas por causas evidentes? ¿Qué se entiende por «unidad de la mente»? me pregunté. Porque la mente tiene, claramente, el poder de concentrarse sobre cualquier punto en cualquier momento, tal poder que no parece estar constituida por un único estado de ser. Puede separarse de la gente de la calle, por ejemplo, y pensar en sí misma mientras mira

a la gente desde una ventana alta. O puede, espontáneamente, pensar junto con otra gente, como ocurre, por ejemplo, en medio de una muchedumbre que espera la lectura de una noticia. Puede volver al pasado a través de sus padres o de sus madres, de igual modo que una mujer que escribe, como he dicho, está en contacto con el pasado a través de sus madres. También, si una es mujer, a menudo se siente sorprendida por una súbita división de la conciencia: por ejemplo, cuando anda por Whitehall y deja de ser la heredera natural de aquella civilización y se siente, al contrario, excluida, diferente, deseosa de criticar. Es indudable que la mente siempre está alterando su enfoque y mirando el mundo bajo diferentes perspectivas. Pero algunos de estos estados mentales parecen, incluso si se adoptan espontáneamente, menos cómodos que otros. Para mantenerse en ellos, inconscientemente una retiene algo, y gradualmente esta represión se convierte en un esfuerzo. Pero quizás haya algún estado en el que uno pueda mantenerse sin esfuerzo porque no necesita retener nada. Y éste, pensé apartándome de la ventana, quizá sea uno de ellos. Porque al ver a la pareja subir al taxi, me pareció que mi mente, tras haber estado dividida, se había reunificado en una fusión natural. La explicación evidente que a uno se le ocurre es que es natural que los sexos cooperen. Tenemos un instinto profundo, aunque irracional, en favor de la teoría de que la unión del hombre y de la mujer aporta la mayor satisfacción, la felicidad más completa. Pero la visión de aquellas dos personas subiendo al taxi y la satisfacción que me produjo también me hicieron preguntarme si la mente tiene dos sexos que corresponden a los dos sexos del cuerpo y si necesitan también estar unidos para alcanzar la satisfacción y la felicidad completas. Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades. Quizás una mente puramente masculina no pueda crear, pensé, ni tampoco una mente puramente femenina. Pero convenía averiguar qué entendía uno por «hombre con algo de mujer» y por «mujer con algo de hombre» hojeando un par de libros. Desde luego, Coleridge no se refería, cuando dijo que las grandes mentes son andróginas, a que sean mentes que sienten especial simpatía hacia las mujeres; mentes que defienden su causa o se dedican a su interpretación. Quizá la mente andrógina está menos inclinada a esta clase de distinciones que la mente de un solo sexo. Coleridge quiso decir quizá que la mente andrógina es sonora y porosa; que transmite la emoción sin obstáculos; que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa. De hecho, uno vuelve a pensar en la mente de Shakespeare como prototipo de mente andrógina, de mente masculina con elementos femeninos, aunque sería imposible decir qué pensaba Shakespeare de las mujeres. Y si es cierto que el no pensar especialmente o separadamente en la sexualidad es una de las características de la mente plenamente desarrollada, cuesta ahora muchísimo más que antes alcanzar esta condición. Me acerqué entonces a los libros de autores vivientes, e hice una pausa y me pregunté si este hecho no se hallaba en la raíz de algo que me había dejado mucho tiempo perpleja.

(Virginia Woolf, fragmentos de «El arte de la ficción», 1927. Traducción de Miguel Martínez-Lage; y de *Una habitación propia*, 1928. Traducción de Laura Pujol).

9. Podemos dividir a los personajes en planos y redondos.

Los personajes planos se llamaban «humores» en el siglo XVII; unas veces se les llama estereotipos, y otras, caricaturas. En su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad; cuando predomina más de un factor en ellos, atisbamos el comienzo de una curva que sugiere al círculo. El personaje verdaderamente plano puede expresarse en frases como «Jamás abandonaré al señor Micawber». Es lo que dice la señora Micawber: promete que no lo abandonará y lo cumple; ahí la tenemos. O bien: «He de ocultar, mediante subterfugios si es preciso, la pobreza de la casa del señor.» Ahí tenemos a Caleb Balderstone en *The Bride of Lammermoor*. El personaje no llega a pronunciar esta frase, pero la describe completamente. No tiene existencia fuera de ella, ni placeres, ni ninguno de los secretos apetitos o penas que deben complicar seriamente a los criados más consecuentes. Haga lo que haga, vaya donde vaya, diga las mentiras que diga, rompa los platos que rompa, lo hace para ocultar la pobreza de la casa de su señor. No es su *idée fixe*, porque no hay nada en él donde pueda adherirse una idea; la idea es él mismo, y la vida que le anima irradia de sus ángulos y de las centellas que saltan cuando choca con otros elementos de la novela. [...]

Una de las grandes ventajas de los personajes planos es que se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparezcan. Son reconocidos por el ojo emocional del lector, no por el ojo visual que meramente toma nota de la recurrencia de un nombre propio. [...]

Una segunda ventaja para el lector es que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no los cambian; se deslizan incommovibles a través de éstas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que los sustenta parece decaer. [...]

En cuanto a los personajes redondos propiamente dichos, ya los hemos definido implícitamente y no es preciso añadir más. Lo único que cabe hacer es citar algunos ejemplos a fin de poner a prueba la definición.

(Edward M. Forster, fragmento de *Aspectos de la novela*. 1927.
Traducción de Guillermo Lorenzo).

10. Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.

Las observaciones presentadas pueden ser formuladas brevemente de la siguiente manera:

1. *Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones.* Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.
2. *El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado.*

Una vez aisladas las funciones, se plantea otra pregunta: ¿en qué grupo y en qué orden se presentan estas funciones? Hablemos en primer lugar de su orden. Algunos piensan que viene dado por el azar. Veselovski escribe: «La elección y la disposición de las tareas y de los encuentros [ejemplo de motivos, V. P.] ...supone una cierta *libertad*». Chklovski expresa esta idea de una manera más clara

aún: «No se comprende en absoluto por qué, en los préstamos, el orden fortuito [el subrayado es de Chklovski. V. P.] de los motivos debe conservarse. En los testimonios, es justamente el orden de los acontecimientos e primero que se altera». Esta comparación con los relatos que hacen los testigos de un incidente es desafortunada. Si los testigos alteran el orden de los sucesos, su relato no tiene sentido: el orden de los sucesos tiene sus leyes, y la narración literaria tiene leyes semejantes. El robo no puede producirse antes de echar abajo la puerta. En lo que concierne al cuento, éste tiene sus leyes absolutamente particulares y específicas. La sucesión de los elementos, como veremos más adelante, es en el cuento rigurosamente idéntica. La libertad en este terreno está limitada muy estrechamente, en un grado que puede ser determinado con precisión. Llegamos a la tercera tesis fundamental de nuestro trabajo, tesis que desarrollaremos más adelante:

3. *La sucesión de las funciones es siempre idéntica. Debemos observar que las leyes citadas conciernen sólo al folklore. No constituyen una particularidad del cuento en cuanto tal. Los cuentos creados artificialmente no están sometidos a ellas.*

En lo que concierne al agrupamiento, hay que saber en primer lugar que todos los cuentos no tienen, ni muchos menos, todas las funciones. Pero eso no modifica de ninguna manera la ley de sucesión. La ausencia de ciertas funciones no cambia la disposición de las demás. Volveremos sobre este fenómeno; examinemos, de momento, el agrupamiento de las funciones en el sentido propio de la palabra. El simple hecho de plantear la cuestión sugiere la hipótesis siguiente: una vez aisladas las funciones, podrán agruparse los cuentos que alinean las mismas funciones. Podrán ser considerados como cuentos del *mismo tipo*. Sobre esta base será posible, a continuación, elaborar un índice de tipos basado no en los temas, signos algo vagos e inciertos, sino sobre propiedades estructurales precisas. Esto, efectivamente, será posible. Pero si continuamos comparando los tipos estructurales entre sí, podremos hacer la observación siguiente, absolutamente inesperada: las funciones no pueden ser repartidas según ejes que se excluyan mutuamente. [...]

He aquí, pues la cuarta tesis fundamental de nuestro trabajo:

4. *Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.* Abordaremos ahora la demostración y el desarrollo de estas tesis. Debemos advertir aquí que el estudio del cuento debe llevarse (y fue llevado, efectivamente, en nuestro trabajo) según un método rigurosamente deductivo, es decir, yendo del corpus a las conclusiones. Pero la *exposición* puede ir en sentido inverso, porque es más fácil seguir su desarrollo si el lector conoce de antemano los fundamentos generales de este trabajo.

(Vladimir Propp, fragmento de *Morfología del cuento*. 1928.
Traducción del francés de Lourdes Ortiz).

11. Al enfrentarme a este capítulo, debo confesar ante todo que no dispongo de ninguna definición del relato. Es decir, desconozco qué características debe poseer el motivo o cómo deben combinarse los motivos para que se obtenga un *siuzhet*. Una simple imagen, un simple paralelo o incluso una simple descripción del acontecimiento no dan todavía la sensación del relato.

En el trabajo anterior ya he señalado la conexión existente entre los procedimientos de la composición del *siuzhet* y los procedimientos generales del estilo. En especial, he bosquejado allí el tipo del crecimiento 'escalonado' (*stupenchatoié*) de los motivos. Este crecimiento es, en realidad, infinito, tal como lo son efectivamente las novelas de aventuras construidas sobre su base. De ahí vienen todos «esos innumerables tomos de *Rocamboles* y también *Diez años después* y *Veinte años después* de Alejandro Dumas. De ahí la necesidad de un epílogo en estas novelas: es posible terminarlas únicamente cuando se cambia la escala del tiempo de la historia, cuando se «encoge» el tiempo.

Pero es habitual que toda la acumulación de relatos esté englobada por un relato cualquiera que les sirve de marco (*obramlenie*). En la novela de aventuras, en calidad de este relato de base se usa frecuentemente, además del rapto y del reconocimiento, también el motivo de las bodas con obstáculos, pero que se realizan a pesar de ellos.

¿Qué es necesario para que se reconozca un relato como algo terminado? El análisis nos hace ver fácilmente que además de la construcción del tipo escalonado hay todavía el tipo «anillado» (*tip koltsa*) o mejor dicho «nudoso» (*tip petli*). La descripción de un amor mutuo feliz no constituye un relato; y aun si lo constituyese, sería únicamente en el caso de que esta descripción fuera percibida sobre el trasfondo tradicional de la descripción de un amor con obstáculos. Por ejemplo, A quiere a B, pero B no quiere a A; cuando B se enamora de A, entonces A ya no quiere a B. A partir de este esquema están construidas las relaciones entre Eugenio Oniegin y Tatiana, y la falta de la coincidencia de los dos está explicada por una compleja motivación psicológica. El mismo procedimiento está motivado en Boyardo por un hechizo. En su *Orlando enamorado*, Orlando ama a Angélica, pero bebe por casualidad el agua de una fuente encantada que lo hace olvidarse de su amor. Entretanto, Angélica, que ha bebido el agua de otra fuente, de cualidades contrarias, en vez del odio que le ha tenido antes, siente un amor ardiente por él. Se obtiene el siguiente cuadro: Orlando huye de Angélica, mientras que ésta lo persigue de un país a otro. Después de haber recorrido el mundo entero, llegan al mismo bosque de las fuentes encantadas, ambos vuelven a beber el agua, y sus papeles cambian: Angélica empieza a odiar a Orlando y éste, a amarla. La motivación aquí está casi revelada.

Por lo tanto, para que se cree un relato es necesaria no sólo una acción, sino también una contraacción, un tipo de desajuste, de falta de coincidencia. Esto emparenta el motivo narrativo con el tropo y con el retruécano. Como ya he dicho en el capítulo sobre la desfamiliarización erótica, los *siuzhets* de los cuentos eróticos son, en realidad, metáforas desenvueltas; por ejemplo, los órganos genitales masculino y femenino están comparados en Bocaccio con machaca y mortero. Esta comparación está motivada por toda una historia, y de esa manera se ha originado el motivo. Lo mismo observamos en el relato sobre «el diablo y el infierno»; pero aquí es aún más claro el aspecto del desarrollo, ya que, al final, se señala directamente que esta expresión existe en el pueblo. Evidentemente, el relato es un desarrollo de esta expresión.

Muchos de los relatos son un desarrollo de los retruécanos; por ejemplo, a este tipo pertenecen los relatos sobre el origen de los nombres. Escuché personalmente un relato de un viejo habitante cerca del río Ojta, que decía que este nombre deriva de la exclamación de Pedro el Grande: «*Oj! Ta!*» («¡Oh! ¡Aquella!»). Cuando un nombre no se presta a una explicación por un retruécano, es dividido en nombres propios inexistentes. Por ejemplo, Moscú (*Moskva*), en los nombres «Mos» y «Kva»; y Iauza, en «Ia» y «Uza» (en una narración sobre la fundación de Moscú).

El motivo no tiene que ser siempre un desarrollo del material lingüístico. Como motivo pueden estar elaborados, por ejemplo, las contradicciones de costumbres. Es interesante recordar un detalle del folklore militar (hay en él también una influencia del lenguaje): el agujero de la bayoneta se llama *mulek*, y se cuenta que los soldados novatos se quejan de que se les «ha perdido el *mulek*». Tal es también el motivo surgido sobre el trasfondo de la luz sin humo (la electricidad) en el relato en que los soldados que han fumado en el cuartel convencen al suboficial que «las bombillas han humeado».

(Viktor Shilkovski, fragmento del artículo «La construcción del relato y la novela». 1929. Traducción de Emil Volek)

12. La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico-concreto representado y expresado. El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco. [...]

Tales destinos y problemas no sólo determinaron variaciones de género en la palabra ideológica, sino también ciertas orientaciones verbales e ideológicas; y, finalmente, una determinada concepción filosófica de la palabra, especialmente de la palabra poética, que se estableció en la base de todas las corrientes estilísticas.

En ese condicionamiento de las principales categorías estilísticas por ciertos destinos y problemas históricos de la palabra ideológica, reside la fuerza de las categorías respectivas; pero también, al mismo tiempo, su carácter limitado. Tales categorías fueron generadas y modeladas por las fuerzas históricas del proceso de formación verbal e ideológico de ciertos grupos sociales; eran la expresión teórica de esas eficaces fuerzas, creadoras de la vida del lenguaje.

Tales fuerzas son las *fuerzas de unificación y centralización del universo ideológico verbal*.

La categoría del lenguaje único es expresión teórica de los procesos históricos de unificación y centralización lingüística, expresión de las fuerzas centrípetas del lenguaje. El lenguaje único no viene dado, sino que de hecho se impone siempre; y se opone al pluralismo real en todo momento de la vida del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, es real en tanto que fuerza que trasciende ese plurilingüismo, poniéndole ciertas barreras que aseguran el máximo entendimiento recíproco, que

cristaliza en una unidad real, aunque relativa, del lenguaje hablado (usual) predominante y del lenguaje literario, del «lenguaje correcto».

El lenguaje único común es un sistema de normas lingüísticas. Pero tales normas no son un imperativo abstracto, sino fuerzas creadoras de la vida del lenguaje que sobrepasan el plurilingüismo, unifican y centralizan el pensamiento ideológico literario, crean, dentro de la lengua nacional plurilingüe, un núcleo lingüístico duro y estable del lenguaje literario oficial, reconocido, o defienden el lenguaje ya formado de la presión creciente del plurilingüismo.

No tomamos en consideración el mínimo lingüístico abstracto del lenguaje común, en el sentido de sistema de formas elementales (de símbolos lingüísticos) que asegura un *minimum* de comprensión en la comunicación práctica. No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *máximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural.

La poética de Aristóteles, la de Agustín, la poética eclesial medieval de la «lengua única de la verdad», la poética de la expresión cartesiana del neoclasicismo, el universalismo gramatical abstracto de Leibniz (la idea de la «gramática universal»), el ideologismo concreto de Humboldt, expresan, aun con todas las diferencias de matiz, las mismas fuerzas centripetas de la vida social, (lingüística e ideológica; sirven al mismo objetivo de centralización y unificación de las lenguas europeas. La victoria de una lengua (dialecto) predominante, la eliminación de otras, su esclavización, la educación a través de la palabra auténtica, la instrucción de los bárbaros y de las capas sociales bajas en el lenguaje único de la cultura y de la verdad, la canonización de los sistemas ideológicos, la filología con sus métodos de estudio y aprendizaje de las lenguas muertas (y, de hecho, como todo lo que está muerto, unitarias), la lingüística indoeuropea que restablece una sola lengua matriz, común a la multitud de lenguas, ha determinado, todo ello, el contenido y la fuerza de la categoría del lenguaje único en el pensamiento lingüístico y estilístico, así como su papel creador, generador de estilos, en la mayoría de los géneros poéticos, formados en el mismo cauce que las fuerzas centripetas de la vida ideológico-verbal.

Pero las fuerzas centripetas de la vida del lenguaje, encarnadas en el «lenguaje único», actúan dentro de un plurilingüismo efectivo. La lengua, en cada uno de los momentos de su proceso de formación, no sólo se estratifica en dialectos lingüísticos en el sentido exacto de la palabra (según los rasgos de la lingüística formal, especialmente los fonéticos), sino también —y ello es esencial— en lenguajes ideológico-sociales: de grupos sociales, «profesionales», «de género», lenguajes de las generaciones, etc. Desde este punto de vista, el mismo lenguaje literario sólo es uno más entre los lenguajes del plurilingüismo, que, a su vez, está estratificado en lenguajes (de géneros, de corrientes, etc.). [...]

Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para

nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura).

(Mijaíl Bajtin, fragmentos de *La palabra en la novela* y *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. 1934-35 y 1937-38 respectivamente. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra).

B. Comentarios de texto

A partir de la lectura atenta de cada uno de los textos, elige un fragmento y **a)** establece cuáles son las ideas principales del texto, **b)** elabora un comentario argumentado del mismo; **c)** expón, también, tu opinión personal.

Si, por el contrario, prefieres trabajar con varios textos que planteen cuestiones comunes:

a) señala las diferencias en la conformación de las ideas entre unos y otros fragmentos; **b)** explica las razones históricas para esas diferencias; y **c)** describe los cambios que se han dado en esas ideas.

C. Cuestiones sobre el contenido del tema

Responde con tus palabras y en pocas líneas a estas preguntas y planteamientos.

- Expón las razones por las que acaba imponiéndose la estética realista-naturalista en el siglo XIX.
- ¿Qué diferencias encuentras entre el costumbrismo y el naturalismo?
- Explica el cambio del principio moral por el de principio causal.
- ¿Qué diferencia las individualidades de las tipificaciones?
- ¿Por qué el positivismo favoreció la llegada del realismo estético?
- ¿Qué es el realismo artístico?
- Señala qué relaciones hay entre el objetivismo, la omnisciencia autorial y el foco narrativo.
- ¿Qué supone la nueva perspectivización?
- ¿Cómo definirías la novela lírica?
- Explica qué diferencia hay entre *Telling* y *Showing*.
- ¿Qué objeciones plantearon Clarín y Pardo Bazán al naturalismo?
- ¿Qué distingue el yo-lírico del yo-ficticio?
- ¿Qué es una ficción narrativa?

- n. ¿Cómo interpretas la frase de Bergson de que los relatos servían para apartar «el velo que se interponía entre la conciencia y nosotros»?
- ñ. Enumera y explica las diferencias entre disposición y composición.
- o. ¿Cómo trabaja la estilística en la narrativa?
- p. ¿Cómo podrías distinguir *Plot* de *Story*?
- q. ¿Cómo definirías la *forma* narrativa frente al *contenido* narrativo? ¿Crees que se pueden diferenciar? Argumenta la respuesta.
- r. ¿Por qué aparece a comienzos del siglo xx, con Woolf, Joyce y otras autorías, una nueva concepción de la novela?
- s. ¿Cómo definiría el plurilingüismo en una novela?
- t. Relaciona el concepto bajtiniano de polifonía con el concepto musical.
- u. ¿Qué es un cronotopo?

D. Microensayo

Elige uno de los aspectos que consideres más interesantes del tema y escribe un pequeño ensayo de entre 2 y 5 folios en el que se consideren: **a)** cómo es el problema planteado en su momento histórico; **b)** cómo es tratado ese problema en nuestro tiempo; **c)** qué consideras que sería necesario desarrollar para comprenderlo mejor. Puedes, si lo prefieres, elegir realizar una comparación entre las ideas de las teorías narrativas vistas y su traslación a cualquiera de las otras formas estéticas: música, pintura, cine, etc.

E. Mapa conceptual y cronológico

Después de haber leído el tema, elabora un cuadro cronológico en el que se den cuenta de las ideas fundamentales sobre la narrativa, las autorías que las elaboran y sitúalas en una época determinada.

F. Vocabulario

A partir de los conceptos y nociones que han aparecido en el tema, elabora un vocabulario estableciendo una definición con tus propias palabras de cada uno de los términos.

G. Fragmentos complementarios

El estudio de las ideas sobre la narrativa expuestas en este segundo cuaderno pueden estudiarse a la luz de ideas desarrolladas en las últimas décadas por autorías que han elaborado sus propias teorías o críticas sobre el relato, el lenguaje, la verdad, la historia, etc. Se trataría de pensar en las diferencias y similitudes entre lo planteado en los siglos que abarca este segundo cuaderno y lo aparecido en nuestro tiempo.

Pueden servir de base estas propuestas:

LENNARD J. DAVIS. *Resistirse a las novelas. Novelas para resistir*. (Ideología y ficción). Barcelona: Debate, 2002, «Resistir ante la novela» 9-37.

JESÚS LÓPEZ PACHECO. *Realismo sin realidad en Acento cultural*, nº 1, noviembre de 1958, pp. 5-7. Reeditado en *Crónica de una deserción*. Barcelona, PPU, 1994, pp. 224-230.

JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ. *El nuevo romanticismo*. Doral: Stockcero, 2013, pp. 23-26 y 47-64.

AGUSTÍN FERNÁNDEZ RAMALLO. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*, Editorial Galaxia Gutenberg, 2018. Introducción y Primera parte.

RICHARD WRIGHT. *¡Escucha, hombre blanco!*, Editorial Sudamericana, 1959.

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, México: Editorial Nuestro Tiempo, 1981.

ELAINE SHOWALTER. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Nueva York: Virago Press, 1984.

III. TEORÍAS SOCIOLOGICAS Y PSICOANALÍTICAS

1. Teorías marxistas de la narrativa

El reconocimiento de las relaciones entre literatura y sociedad se remonta a la segunda mitad del XVIII con Herder, se acentúa en la primera mitad del siglo XIX con el sentido histórico aportado a los estudios literarios por el romanticismo²² y, aunque de forma y con intensidad diferente, se desarrolla en la segunda mitad de esa centuria con el socialismo utópico, las teorías del arte comprometido, la crítica social rusa y, sobre todo, los intentos de constituir una ciencia de la literatura desde el hegelianismo objetivista de Taine hasta el positivismo de Lanson y el determinismo de Brunetière (Valles, 1992c).

El concepto de sociología de la literatura recubre, sin embargo, diversas realidades teórico-metodológicas que conciben y operan de forma distinta con respecto al hecho literario. En principio, las sociologías de Escarpit o Silbermann, que trabajan con instrumentos socioestadísticos —cuestionarios, índices y cifras publicadas, estadísticas— y entienden los textos como objetos empíricos inscritos en los circuitos mercantiles desde su producción a su distribución y consumo, se muestran como teorías neopositivistas que se interesan sociológicamente por la literatura sólo como campo de estudio de la sociología empírica y cuantitativa en que se basan. Otras teorías que, más dialécticamente, reconocen claramente el papel sociohistórico de

22 Recuérdese el libro citado de Mme. Staël *De la littérature...* o afirmaciones como las del vizconde De Bonald sobre que «la literatura es la expresión de la sociedad como el habla es la expresión del hombre» (cfr. Levin, 1963: 375).

la obra artística, como la de Taine e incluso algunas protoconcepciones de marxistas como Lukács en su primera etapa, están endeudadas sin embargo fundamentalmente no con el marxismo sino con el concepto romántico de *zeitgeist* y el objetivismo hegeliano.

Puesto que ya consideramos en los epígrafes correspondientes algunas de las aportaciones sobre la teoría de la novela efectuadas por las teorías decimonónicas que reconocen el papel social de la narrativa (romanticismo, realismo y naturalismo, Taine, Brunetière, crítica social rusa) y dado que los planteamientos de la sociología empírica moderna (Escarpit y la Escuela de Burdeos, Schmidt y el grupo NIKOL) se comentan brevemente en el último capítulo, nos ocuparemos esencialmente en este apartado de las teorías marxistas. Son estas las que, con el denominador común de considerar la obra literaria como producto sociohistórico y pese a sus notables diferencias internas que no permiten apreciarlas monolíticamente, han vertebrado las principales aportaciones a la teoría sociológica de la literatura, y por ende también de la narrativa, en el siglo xx.

Ya en los textos de Marx y Engels sobre el arte y la literatura, sólo reunidos y publicados en 1933 por Mijaíl Lifshits, pueden encontrarse algunas referencias a las modalidades narrativas que serán ulteriormente objeto de un mayor desarrollo por parte de otros teóricos marxistas. En la primera etapa de Marx, antes que las *Tesis sobre Feuerbach* de 1845 marquen el momento clave de ruptura epistemológica con ese planteamiento mecanicista de la omnideterminación de la economía aún endeudado con la inversión materialista del idealismo desde la izquierda hegeliana, el filósofo alemán aprovecha el comentario de *Les mystères de Paris* para criticar la interpretación idealista del relato realizada en otra reseña anterior publicada en una revista dirigida por los jóvenes hegelianos hermanos Bauer y aplica el determinismo económico para justificar su crítica social de la novela de Sue por no corresponderse según él con la verdadera realidad social (cfr. Fokkema-Ibsch, 1981: 109).

Al evolucionar paulatinamente el pensamiento marxista hacia la superación de la lógica hegeliana, la trascendencia del determinismo economicista, el reconocimiento de la autonomía de la superestructura y la progresiva construcción del materialismo histórico y dialéctico, sus ideas estéticas cambiaron igualmente. En un famoso y citado fragmento de la «Introducción» escrita en 1857 a la *Crítica de la economía política* de Engels (Marx-Engels, 1964: 72-73; Eagleton, 1978: 29-30; Fokkema-Ibsch, 1981: 109-110; Rodríguez Puértolas, 1984: 240; Wahnón, 1991: 128-129)

Marx se refiere a la epopeya griega en un doble aspecto: por una parte, plantea la vinculación evidente de la épica con las sociedades subdesarrolladas y, en conexión con ella, la historicidad de los fenómenos estéticos y su lazo directo con la superestructura, si bien reconoce asimismo las contradicciones generadas por la autonomía artística que no obliga a que haya correspondencia entre el desarrollo de este y el desarrollo social; por otro lado, con respecto al valor estético del arte, Marx reconoce la posible pervivencia del mismo temporalmente más allá de las estructuras sociales e ideológicas que lo han generado y aclara el gusto contemporáneo por el arte griego desde esa fascinación por la infancia social perdida e irrecuperable.

Las ideas de Engels sobre la novela se contienen de modo esencial en dos conocidas cartas a Minna Kautsky y Margaret Harkness en las que plantea respectivamente las cuestiones conocidas como la *tendencia* y lo *típico*, relacionadas con las tesis políticas del autor y con el realismo (Marx-Engels, 1964: 178-182; Asensi, 2003: 447; Domínguez, 2002: 62-63; Fokkema-Ibsch, 1981: 110-112; Eagleton, 1978: 63-65; Rodríguez Puértolas, 1984: 219-223). En la primera, aunque no se opone a la «literatura tendenciosa», a la expresión de las tesis personales del autor —cita como ejemplos a Esquilo, Dante, Cervantes o Schiller—, Engels critica la novela de Minna Kautsky *Los viejos y los jóvenes* por expresar las ideas de forma directa, poco relacionada artísticamente con la situación y la acción, y presentar al lector la solución de los conflictos sociales que intertextualiza, en una palabra, pues, por su carácter panfletario y carente de valores artísticos.

Aunque en esta primera misiva el pensador alemán ya alude a lo *típico*, en un concepto que luego recogerá Lukács y que ya había teorizado Balzac con respecto a la novela —como vimos— aunque Engels lo toma de Hegel, en la carta comentando a la socialista inglesa Margaret Harkness su novela *City Girl* desarrolla esta idea ligándola a la defensa de la estética realista. Ahí Engels enuncia sus preferencias por el *realismo* literario, reconoce su autonomía con respecto a las opiniones y tesis personales del autor —elogia el realismo histórico balzaquiano como algo que trasciende su ideología personal reaccionaria— y lo liga a la cuestión de lo *típico*, de la representación de la generalidad de las condiciones sociohistóricas y clases sociales en una particularización literaria, al escribir: «el realismo, en mi opinión, supone, además de la exactitud de detalles, la representación exacta de caracteres típicos en circunstancias típicas» (Marx-Engels, 1964: 181).

La estética realista, como modelo artístico dominante en la futura sociedad socialista, donde el arte sería comprometido por la simpatía de los

artistas con el proletariado frente a la distancia artista-sociedad que ha justificado el *arte por el arte* en otros momentos históricos, fue también defendida por Plejanov en *El arte y la vida social*. Tal planteamiento de triunfo del realismo se efectuaba sin embargo, a diferencia de lo que luego ocurriría en Rusia, como conclusión de la lógica histórica y no como imposición dogmática de una pauta estética; además de esto, su teoría, que enlazaba con la tradición previa de la crítica social rusa y tuvo gran influencia en Rusia hasta que, a principios de los 30, revisara sus textos el grupo de la *Literaturnyi Kritik* en comparación con los de Marx y Lenin y ulteriormente fueran fragmentariamente manipulados por los sustentadores del realismo socialista (Sánchez Trigueros, 1992a: 38), tuvo el mérito de constituir el primer intento de fundar una sociología marxista de la literatura pretendidamente objetiva aunque cayera en el reduccionismo economicista y el monismo de sabor positivista con su tesis de los *cinco factores* —fuerzas productivas, relaciones económicas, sistema sociopolítico, psicología del hombre social, ideologías— que podrían explicar la obra literaria (Ambrogio, 1975: 26-27; Asensi, 2003: 450; Sánchez Trigueros, 1992a: 38).

Tanto Lenin como Trotski se situaron en la vía de ese antidogmatismo plejanoviano y del carácter abierto de las primeras discusiones postrevolucionarias en Rusia con respecto a la imposición de modelos estéticos que, no obstante, se cerró cuando en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos Zhdanov promulgara como fórmula estética el **realismo socialista** y los principios de la ligazón al partido —*partinost*— y la popularidad —*narodnost*— o calidad estética basada en el carácter progresista y la expresión de la realidad social (Selden, 1985: 37). Así, aunque en «La organización del partido y la literatura del partido» de 1905 Lenin reclamaba no tanto el carácter proselitista de los textos literarios cuanto el compromiso de los autores afiliados al partido y sus textos con las líneas del partido y la clase proletaria planteando la inexistencia del arte puro, las tesis de Lenin fueron recogidas dogmáticamente por el citado Zhdanov, sostén ideológico del Stalin que había calificado a los escritores de «ingenieros del espíritu», para proclamar la necesidad de una literatura didáctica, que armara ideológicamente al pueblo y que ayudara en sus fines educativos al PCUS, modelo que encontraría en el realismo socialista como «fórmula capaz de reflejar de un modo veraz e históricamente concreto la vida en su desarrollo revolucionario» (cfr. Rodríguez Puértolas, 1984: 225). A partir de 1934, fecha del citado

Congreso de la Unión de Escritores Soviéticos que se había convertido en única asociación tras la disolución del resto dos años antes, se abre así una tendencia escritural soviética monolítica y dogmática, centrado en la consideración del arte realista como «representación verosímil de la realidad en su desarrollo revolucionario» (Viñas, 2002: 416) y se cierra una etapa de polémicas y discusiones abiertas donde, aun con sus pugnas, habían convivido en la estética futuristas con realistas y en la teoría marxistas con formalistas y donde tanto Lenin como el Comisario del Pueblo para la Educación, Lunacharski, habían optado por una actitud tolerante para con las diferentes prácticas estéticas (Sánchez Trigueros, 1992a: 41) y rechazado la construcción de una literatura exclusivamente proletaria que propugnaba el *Prolet Kult*.

La teoría del *conocimiento artístico*, que es la clave básica del pensamiento estético marxista, se encuentra formulada ya en una de sus orientaciones con la problemática y discutida *teoría del reflejo* y la metáfora del espejo que ya aparece en Lenin. Este que, como Marx y Engels, no utilizó nunca el término *reflejo* sí empleó de alguna forma el concepto (Eagleton, 1978: 66; Rodríguez Puértolas, 1984: 213) que tan importante sería luego para Lukács cuando en *Materialismo y empiriocriticismo* (1909) hablara de la existencia de una realidad externa y objetiva que el hombre percibe primero sensorialmente para establecer luego relaciones conceptuales y captar los procesos dialécticos de esa totalidad ajustándose más o menos a esa verdad exterior. Pero Lenin no planteó nunca mecanicistamente la existencia de la obra artística como un *reflejo exacto*, como una copia fotográfica de la realidad: ni en *Materialismo y empiriocriticismo*, como acabamos de ver, indica que tal conocimiento de la realidad emane sólo de su primera captación a través de las sensaciones aunque Lukács lo interprete así apoyándose también en Hegel (Rodríguez Puértolas, 1984: 216) ni en los artículos escritos entre 1908 y 1911 y centrados en la novelística de Tolstoi, pese a la expresión *Tolstoi, espejo de la revolución rusa*, se produce tampoco ese mecanicismo reduccionista (Sánchez Trigueros, 1992a: 39).

En esa serie de artículos Lenin distingue entre la ideología de clase de Tolstoi, su reaccionario moralismo cristiano y su defensa del campesinado pequeño-burgués, que juzga históricamente equivocada (Eagleton, 1978: 59-60) y por la que había sido mal conceptualizado, del valor artístico de su obra novelesca, en la que aparecen reflejadas de modo realista, trascendiendo y desplazando la propia ideología utópica del autor, la situación del campesinado en relación con las contradicciones socioeconómicas

entre nobleza, burguesía, campesinado y proletariado que antecederían y germinarían la revolución rusa, pero de una manera contradictoria y fragmentaria²³.

El mismo **Trotsky**, que combinó la tolerancia y el respeto con la pluralidad de formas artísticas y críticas en *Literatura y revolución* (1923), también defiende el modelo estético realista y el papel cognoscitivo o de reflejo de la realidad de la obra literaria si bien con importantes matizaciones. Si en su artículo sobre los formalistas rusos Trotsky reconoce sus aportaciones al estudio de la forma literaria pero les reprocha su despreocupación por el contenido y por las condiciones sociales de la forma literaria, en otro texto sobre los futuristas admite los logros poéticos de Maiakovski pero les recuerda su procedencia socioideológica y les censura su intento de romper con la tradición y su propuesta de fusionar vida y arte. Para Trotsky el arte de ese momento debía ser realista en relación con su capacidad de significación y conocimiento de la realidad, que, para él, no consistía en un reflejo mimético, estático y fotográfico de la misma, sino en una representación específica y particular de esa realidad que tendría que ver no solo con la sociedad sino con la herencia e historia literaria (Asensi, 2003: 454-455) y que estaría mediada además por la especial relación de interinfluencia del contenido y la forma, lo cual garantizaría una autonomía al arte y una especial significación y configuración de la realidad en la obra: «la creación artística, por supuesto, no es un delirio, pero es sin embargo una alteración, una deformación, una transformación de la realidad según las leyes particulares del arte» (Trotsky, 1969).

Pero además de los escritos citados de Marx, Engels y Lenin sobre la novela, la primera teoría marxista específica de la misma, muy influida todavía por el hegelianismo, se halla en el crítico húngaro **Lukács**, máximo defensor además de la fórmula realista en literatura y de su papel cognitivo o de significación de la realidad exterior. La *Teoría de la novela*

(1920), escrita cinco años antes de ser publicada, es un intento profundamente endeudado con el hegelianismo (Viñas, 2002: 419) de relacionar la trayectoria de los géneros con las diversas concepciones del mundo. Si Hegel pensaba —como vimos— que la novela era «la epopeya de la decadencia», la conclusión implícita del trabajo de Lukács se parece enormemente a esta (Wahnón, 1992: 56) pues, aunque reconoce la permanencia esencial de las leyes del género épico —como de la lírica y dramática— a través de la historia, plantea que los cambios histórico-filosóficos modifican asimismo las formas estéticas, alteran el patrón del género en consonancia con tales cambios. Si a la época clásica correspondía la epopeya (como expresión de *totalidad de vida* y con un sentido objetivo y general) y en el futuro otro mundo podría volver a hacer surgir la épica, la actual situación del momento histórico marca que sea la novela (cuya finalidad sería descubrir la *totalidad secreta de la vida* y su sentido subjetivo e individual, centrada en un individuo enfrentado al mundo como correspondencia con la sociedad burguesa dividida en clases) la forma estética correspondiente y que la épica haya desaparecido para «ceder el lugar a una forma literaria absolutamente nueva: la novela» (Lukács, 1920: 41), que supone una actualización formal exigida por las nuevas condiciones del género épico²⁴. Y en este mismo trabajo Lukács (1920: 73-83) diferencia tres tipos de novelas a partir de una tipología triádica de los personajes, siempre basada en su concepción de los héroes como *sujetos problemáticos* en relación al universo novelesco: el héroe que se evade de la realidad daría lugar al *idealismo abstracto*, el héroe que rechaza la realidad y actúa al margen o en contra de ella al *romanticismo de la ilusión*, el héroe marginal que decide aprender e integrarse al *aprendizaje*, a la *bildungsroman*.

La etapa marxista de Lukács, en cambio, supone un cambio de perspectiva que parte de la consideración del arte como significación y representación de la realidad y, en consecuencia —para él—, comporta un centramiento de la actividad crítica en el contenido de la obra y una defensa de la estética realista (Domínguez, 2002: 66) como única fórmula válida y asumible por el marxismo comprometido en la medida en que el realismo permitiría la reproducción de las realidades sociohistóricas trascendiendo la

23 Recuérdese el parecido —que no la similitud— con el análisis ya comentado de Engels respecto a la narrativa balzaquiana. Lenin, pues, frente al mecanicismo ulterior del realismo socialista, no plantea una teoría literaria del espejo como reflejo directo y exacto de la realidad sino como *conocimiento* fragmentario del mundo que trasciende la visión subjetiva del objeto por el autor y, así, se aproxima más al concepto de *espejo quebrado*, deformante y ocultador de Macherey aunque este, reconociendo el papel cognoscitivo de la literatura pero dentro de la visión althusseriana, no pone en relación directa el espejo y la realidad sino que lo conecta más bien con la ideología como mediación imaginaria y falseadora.

24 Darío Villanueva, en «Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo», vincula también las teorías hegeliana y lukacsiana de la novela como evolución de la epopeya y las opone a la idea de Ricoeur en *Temps et récit* de marcar las conexiones entre historia y relato, indicando la posible mediación de la historiografía en el surgimiento de la novela desde la epopeya y ejemplificándolo con los libros de caballería españoles que se presentan como crónicas.

ideología del autor —y, en el caso del realismo socialista, plasmar también el nuevo futuro del hombre— mientras que otros modelos artísticos como el expresionismo o naturalismo constituirían manifestaciones de la ideología pequeño-burguesa. Así, cuando Lukács, como Engels, se ocupa en 1934 del escritor francés en «Balzac: *Los campesinos*» plantea que la obra trasciende la propia visión de clase del autor para manifestar la objetividad de la realidad sociohistórica y sus contradicciones en ella y que el autor francés hace del *tipo*, síntesis de lo general y lo individual, una clave de su obra (Chartier, 1990: 170). A diferencia de esto, en la revista de la Federación de Escritores Revolucionarios proletarios alemana *Die Linkskurve*²⁵ criticará en un artículo de 1931 dos novelas proletarias del metalúrgico Willy Bredel poniendo de relieve su cercanía respecto al reportaje y al *informe de asamblea* y su alejamiento de las normas narrativas propias del género y asimismo censurará un año después una novela sobre el clasismo de la justicia weimeriana del seguidor de las fórmulas brechtianas Ernst Ottwalt por su carencia de valores literarios manifestada en el uso de técnicas no artísticas —informe, documentación, montaje— poniendo como modelo contrario el relato de Tolstói *Resurrección* que trataba realistamente el mismo tema sin el uso de tales técnicas propias del periodismo (Gallas, 1971: 97-110).

En un estudio posterior, «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo» (1936), Lukács hace hincapié en la existencia de formas distintas de escritura artística que, aunque nacidas de la necesidad sociohistórica, no se justifican todas como modelo estético válido porque —salvo el realismo— pueden orientarse «hacia lo artísticamente falso, deformado y malo» (cfr. Wahnón, 1992: 57-59) e igualmente censura el predominio del método descriptivo en la novela contemporánea proponiendo que sea nuevamente la narración la base del género épico. También en *La novela histórica* (1937) defenderá la estética realista apoyándola en el concepto de reflejo de la realidad construida sobre lo *típico* y la *vida popular*. Más adelante aún, en los ensayos que integran

25 El artículo sobre Bredel provocó en la misma revista una «Autocrítica» del propio autor pero también un ataque al «método crítico destructivo» de Lukács por parte del también escritor obrero Otto Gotsche. Del mismo modo la crítica a Ottwalt también fue seguida de una réplica del mismo. En el último número de *Die linkskurve* aparecen ya unos ataques más concretos de Lukács y Gábor de la teoría brechtiana del teatro épico que, con todos los antecedentes citados, desencadenaría ya la conocida polémica con Brecht (Gallas, 1971: 100, 108 y 111).

su *Significación actual del realismo crítico* (1958) y que tienen como núcleo común el examen de la literatura de vanguardia frente al realismo, aunque Lukács plantea claramente la necesidad de revisar el dogmatismo estalinista en el «Prólogo» y su moderación crítica es mayor ya que acepta la frecuente difuminación de sus límites, el teórico húngaro considera que la vanguardia formalista (Kafka, Beckett, Faulkner) y sus técnicas experimentalistas se explican por la preocupación por las impresiones subjetivas emanadas desde el exacerbado individualismo del capitalismo avanzado y están guiadas por un contenido centrado en la angustia y el caos que determina ese experimentalismo y anarquía formal, y ensalza ante ella el realismo, especialmente el realismo socialista de calidad. Para Lukács, que distingue en sus análisis entre la visión del mundo consciente del autor y la que opera como criterio instintivo (Lukács, 1958: 92-93), las obras maestras del realismo requerirían que se complementara la inevitable *objetividad artística* que se expresa en la obra realista con los aspectos subjetivos de la *perspectiva* —criterio de selección artística por el escritor de los contenidos de la obra— y lo *típico* —lo representativo de la realidad sociohistórica— de forma que el escritor represente la situación sociohistórica de acuerdo a la verdad real (*ibid.*: 72).

Brecht, como se sabe, se implicó en la polémica contra Lukács no sólo a partir de las críticas efectuadas por Lukács a sus discípulos primero y a su teatro épico después en *Die Linkskurve* sino también por el otro debate entre expresionismo y realismo sostenido por Lukács y Bloch en *Das Wort* en la que el primero, en consonancia con la posición también sostenida en los artículos comentados de la otra revista, rechazaba la técnica del montaje narrativo y el expresionismo y defendía el realismo. Pero lo importante es que Brecht no compartía el modelo estético del realismo y menos aún promulgado dogmáticamente y optaba por una práctica escénica revolucionaria y concienciadora; el dramaturgo alemán, sin rechazar el aspecto cognitivo de la literatura, entendía la relación entre arte-realidad no como un reflejo directo sino como una interinfluencia de ambos elementos que provocaría una representación no directa ni mimética de la realidad —«si el arte refleja la vida, lo hace con espejos especiales», dirá (cfr. Eagleton, 1978; Rodríguez Puértolas, 1984: 215)— aunque permitiría la toma de conciencia para actuar en ella y modificarla.

En general, desde su vuelta al *sujeto revolucionario* que planteaba Marx y contra las tesis objetivo-contenidistas de Lukács que Adorno criticará en «Lukács y el equívoco del realismo», toda la *Escuela de Frankfurt* defenderá la autonomía artística que quiebra con la libertad creadora la sojuzgación

social frente a la escritura directamente política, la mediación artística y la alusión-negación de la realidad por el arte frente a su representación directa en la obra, el valor subversivo y revolucionario de la literatura de vanguardia frente al modelo estético del realismo. Con respecto a la narrativa en concreto, Theodor Adorno comenta en «Apuntes sobre Kafka» el expresionismo, el carácter de filosofemas, la alusión indirecta a principios psicoanalíticos como la muerte del padre o la esquizofrenia y la exposición del mundo real siempre como un espacio cerrado y opresivo y regido por pautas absurdas que conduce a la incapacidad y la neurosis del individuo en los escritos novelísticos de Kafka e igualmente aprovecha en «Aldous Huxley y la utopía» el análisis de su novela *Brave New World*, donde se plantea el olvido de la tradición, la pérdida de individuación y el peligro del desarrollo científico-técnico como indeseables peanas de un mundo futuro cosificado, dirigido y deshumanizado, para criticar la alienación y el papel de la cultura de masas y defender la posible compatibilidad dialéctica individuo-sociedad así como la técnica en sí misma, fuera de las relaciones de producción burguesas en que se inscribe (Adorno, 1973).

Pero el crítico de Frankfurt que más se ha ocupado de la narrativa es quizá el singular Walter Benjamin. Aparte de las importantes aportaciones que significan su propuesta de que el artista se comprometiera revolucionariamente con las nuevas técnicas y los nuevos medios de comunicación de «El autor como productor» (1934) y el análisis de cómo la reproductibilidad artística mediante esas nuevas técnicas y medios han cambiado la unicidad, distancia y privilegio que conformaban el *aura* de la obra artística tradicional (Asensi, 2003: 495-496; Viñas, 2002: 427) en «La obra de arte en la era de la reproducción mecánica» (1936), Benjamin escribió sugerentes y agudos estudios sobre las obras novelísticas de Proust, Julien Green, Gide o Kafka (Benjamin, 1969). Pero sus ideas más interesantes sobre la narrativa se exponen en su trabajo más desconocido «El narrador» (1936), donde en la línea nostálgica de «La obra de arte...» plantea que el relato oral como forma primigenia y verdadera sustentada en la voz y la memoria se encuentra en crisis ante el aislamiento del autor y la ligazón a la escritura de la novela: Benjamin opone la *narración*, relato efectuado por transmisión oral, centrado en la voz y conservado en la memoria, derivado de la capacidad humana de transmisión de experiencias, apoyado en la sabiduría y los consejos y próximo a la verdad por su cualidad de ser eternamente transmisible, que está en trance de desaparición en el mundo moderno, y la *novela*, primer signo que puso

en crisis la narración y que se distancia de ella por su vinculación con el libro y la escritura y por el aislamiento del autor (cfr. Fernández Martorell, 1992: 164-166).

El marxismo italiano está encabezado por el importante y original pensamiento y figura de Antonio Gramsci que desde el materialismo dialéctico se interesó por las relaciones entre política, cultura y literatura como partes de un todo que caracterizaría la vida de la nación-pueblo y por los medios de adhesión de las clases dominadas a la ideología dominante. Este es el interés²⁶ que vertebra la mayoría de los escritos de los *Cuadernos de la cárcel* trazados entre 1926 y 1935 y el que explica sus trabajos sobre «Balzac», «El gusto melodramático», la «Popularidad de Tolstoi y Manzoni», o, más específicamente, las páginas concretas sobre la *novela popular* —novela geográfico—científica, policiaca, Dumas, folletín, romanticismo, héroes populares, etc.— recogidas en *Cultura y literatura* (1967: 167-201) en la que con agudeza Gramsci detectaba un común papel de ideologización de las clases dominadas y un éxito de lectura determinado por el intento de evasión de la realidad hacia el sueño y la aventura.

El **estructuralismo genético** del teórico rumano afincado en Francia Lucien Goldmann se emparenta con el marxismo dialéctico y humanista (Yllera, 1996: 322-324) y en él tienen una especial influencia la filosofía hegeliana, a través de su mentor Lukács, y la sociología del conocimiento de Mannheim en su pretensión de llegar desde un estudio científico y dialéctico de la creación literaria a una sociología científica del conocimiento. Muy sintéticamente cabe decir que, distinguiendo metodológicamente entre la comprensión interna de la obra y su posterior explicación de la misma desde factores externos, el estructuralismo genético centra su estudio de la obra literaria en la génesis social de la estructura de la misma procurando encontrar las homologías entre la estructura de la obra, la *visión del mundo* o concepciones mentales transindividuales sobre la realidad de los grupos sociales y la situación sociohistórica de tales grupos, lo que se realiza de forma magistral en el estudio *Le dieu caché* (1955) de las relaciones entre las tragedias racinianas, el jansenismo y la filosofía de Pascal y la decadencia de la *noblesse de la robe*. Escribe en esa obra el teórico rumano: «La forma

26 Aunque centrándose desde la perspectiva althusseriana más en las relaciones de la literatura con la ideología, este es asimismo el interés que guía el estudio sobre el folletín, la literatura por entregas y la novela policiaca y de espionaje de Vittorio Brunori en *Sueños y mitos de la literatura de masas* (1978).

novelesca es [...] la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado. Existe una homología rigurosa entre la forma literaria de la novela [...] y la relación cotidiana de los hombres con los bienes en general y, por extensión, de los hombres entre sí» (cfr. Asensi, 2003: 504).

Sin embargo, en el estudio fundamental en que Goldmann desarrolla una teoría de la narrativa *Pour une sociologie du roman* (1964), donde centra su propuesta teórico-metodológica en los estudios sobre el *nouveau roman* francés y Malraux, no aparece su concepción de *visión del mundo* en la explicación de los ejemplos examinados, con lo que las homologías terminan estableciéndose más bien entre las estructuras de la obra y las estructuras socioeconómicas. Apoyándose en las tesis lukacsianas, para Goldmann la novela muestra estéticamente el enfrentamiento de un héroe en la búsqueda de unos valores auténticos con el universo en el que actúa y que se le opone, en correspondencia con una sociedad individualista progresivamente tendente hacia el mercantilismo y el predominio del valor de cambio, hacia la cosificación: «[...] la novela se caracteriza como la historia de una búsqueda de valores auténticos de un modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que en lo tocante al protagonista se manifiesta principalmente por la mediatización, la reducción de los valores auténticos [o sea, los que el protagonista concibe implícitamente como tales] en el nivel implícito y su desaparición en tanto que realidades manifiestas» (Goldmann, 1964: 17). Así, la novelística de Malraux estaría en consonancia con un momento histórico del capitalismo en que entra en disolución el individuo y consecuentemente la búsqueda de valores por el héroe novelesco; las novelas sin personaje [del *nouveau roman*] de Robbe-Grillet, que muestran un mundo donde el sujeto ha sido eliminado en beneficio del objeto, se corresponderían con el capitalismo caracterizado por la cosificación absoluta, por la sustitución de la iniciativa individual por los mismos mecanismos internos del propio sistema socioeconómico (Viñas, 2002: 430).

El modelo goldmanniano de análisis de la novela ha tenido diferentes aplicaciones concretas, entre las que cabe citar el estudio de Jacques Leenhardt *Lectura política de la novela* (1973), donde partiendo de las tesis goldmannianas se intenta sin embargo analizar una novela, precisamente *La celosía* de Robbe-Grillet, incorporando también planteamientos marxistas althusserianos que intentan conocer también la posible coherencia de la estructura significativa de la obra de Robbe-Grillet,

su inserción ideológica, las relaciones de la ideología con la clase social que la sustenta y la función de tal clase en la sociedad francesa de su momento (Leenhardt, 1973: 23-39). En el ámbito español y en el campo de las teorías narrativas la influencia de Goldmann se deja sentir en los distintos trabajos sobre novela, especialmente del siglo XIX, de Juan I. Ferreras como *La novela por entregas. 1840-1900 (Concentración obrera y economía editorial)* (1972), *La novela de Ciencia Ficción* (1972) o principalmente —quizás la mejor aplicación española— *Introducción a una sociología de la novela del siglo XIX* (1973). La herencia marxista es también muy patente en *Morfonovelística (Hacia una sociología del hecho novelístico)* (1973) de Cándido Pérez Gallego, donde se fusionan en una síntesis original las perspectivas sociológicas, principalmente de los planteamientos goldmannianos sobre la novela, con las aportaciones del formalismo.

El **marxismo estructuralista** de Althusser —cuya influencia europea fue enorme desde 1965 a 1980— y el grupo aglutinado en torno a él en L'École Normal Supérieur —Renée y Etienne Balibar, Macherey, Rancière— difiere, no obstante, notablemente del de Goldmann tanto en su concepción estructural como en su marxismo antihegeliano, dialéctico y antihumanista con pretensión de cientificidad teórica. La sustitución de la noción burguesa de *sujeto-autor* por la de *productor* de Althusser y Macherey, el concepto althusseriano de los «Aparatos Ideológicos de Estado» entre los cuales Balibar especialmente y Macherey desarrollarían el papel de la enseñanza de la literatura en la *escuela* como práctica de uniformación ideológica y reproducción de las relaciones de producción existentes, el replanteamiento de la teoría del reflejo en el sentido de mostrar que la literatura como conocimiento no representa directamente la realidad sino que alude a ella a través de la *ideología* —del inconsciente ideológico social que enmascara a la vez que alude a la realidad— sin que sea totalmente reductible el arte a aquella, son algunas de sus aportaciones esenciales a la teoría marxista del arte y la literatura.

Así, aunque ya Macherey ligaba en *Para una teoría de la producción literaria* (1970) la sustitución del concepto de sujeto-autor por el de *productor* con la diferencia existente entre el proyecto autoral y el resultado de la escritura a propósito de *La isla misteriosa* de Julio Verne, la mayoría de estudios basados en el marxismo althusseriano sobre la narrativa se centran en examinar la relación entre el relato y la ideología haciendo hincapié no sólo en su carácter ideológico sino también en las contradicciones materiales que se encuentran en él. El propio Macherey en el libro citado ejemplifica en textos

de Verne, Borges y Balzac el doble papel de la ideología de expresarse en las obras a la vez que muestra en ellas sus contradicciones y ausencias, sus disfuncionamientos; frente a la consideración lukacsiana de la obra como totalidad, Macherey concibe que esta es más bien *dispersa* o *disgregada* y que la ideología se manifiesta, ante todo, en los silencios y vacíos del texto, por lo que la misión del crítico no sería la de completar hermenéuticamente la obra sino la de hallar la base de sus conflictos significativos en primera instancia y mostrar la forma en que tales conflictos derivan de las relaciones del texto con la ideología en segunda (Macherey, 1970; Eagleton, 1978: 52-54).

Ligándose con esta concepción, el análisis de France Vernier (1975: 87-115) sobre «Las disfunciones de las normas del cuento en *Candide*» evidencia las contradicciones implícitas en el relato de Voltaire (*funcionamientos conformes* y *disfuncionamientos*) entre la ideología dominante en el siglo XVIII y la ideología burguesa revolucionaria emergente en esos momentos. Igualmente, Pierre Barbéris ha estudiado la producción novelesca realista de Balzac —*Balzac et le mal de siècle* (1970), *Balzac, une mythologie réaliste* (1971), *Le monde de Balzac* (1973)— y de Chateaubriand —*A la recherche d'une écriture: Chateaubriand* (1976)— marcando su relación con la ideología dominante en el momento de su creación y Terry Eagleton, aunando también propuestas postestructuralistas, ha seguido los planteamientos de Macherey sobre las fisuras y contradicciones en la reproducción de la ideología dominante examinando la obra de Richardson en *The Rape of Clarissa* (1982). En España y dentro de esta línea marxista, el trabajo de Juan Carlos Rodríguez, nucleador de la escuela althusseriana granadina²⁷, «Estructura y superestructura en Pío Baroja» (1985: 311-342), analiza especialmente la novela del escritor vasco *Aurora roja* y la sitúa entre los dos ejes básicos de su producción narrativa, los

27 En España también han calado las dos tendencias fundamentales del marxismo estructuralista: en la tendencia althusseriana destacan los diversos trabajos de la amplia escuela granadina formada en torno a Juan Carlos Rodríguez, y en la línea del estructuralismo genético sobresalen los mencionados estudios novelísticos de Juan I. Ferreras y también de Cándido Pérez Gallego, que combina la sociología con las aportaciones del formalismo. Puesto que sería aquí extenso e impertinente esbozar una nómina de las numerosas contribuciones de los distintos críticos españoles al análisis sociológico de la novela, citaremos únicamente por su prontitud temporal tres de ellas centradas en los géneros subliterarios, *Sociología de una novela rosa* (1968) y *Sublitteraturas* (1974) de Andrés Amorós y *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria* (1972) de José M^a Díez Borque.

polos de la *aspiración a lo nuevo* de la estética irracionalista y psicologista y del *retorno a las fuentes* de base romántica.

En cambio, la posición marxista en EE.UU. de Fredric Jameson integra en distintos estudios sobre narrativa contenidos en *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) las ideas althusserianas sobre la ideología con las aportaciones sistemáticas de la narratología y la semiótica narrativa, el psicoanálisis y, sobre todo, las concepciones de Lukács sobre la novela. Así, en «Realism and Desire: Balzac and the Problem of the Subject», Jameson plantea las relaciones de la ideología, la realidad social y el Imaginario con lo Real y el deseo en la obra balzaquiana y, en «Authentic Ressentiment», analiza a propósito de las novelas experimentales de George Gissing el funcionamiento de lo que él llama —como Bajtin— *ideologemas*, unidades narrativas mínimas de carácter socialmente simbólico y textualmente manifestadas que resultan de la relación entre las concepciones sociales y el proceso de construcción de la obra: «The ideologeme is an amphibious formation, whose essential structural characteristic may be described as its possibility to manifest itself either as pseudoidea —a conceptual or belief system, an abstract value, an opinion or prejudice— or as a protonarrative, a kind of ultimate class fantasy about the 'collective characters' which are the classes in opposition» (Jameson, 1981: 87).

Enlazando con las preocupaciones ya vistas sobre la relación entre signo o lenguaje e ideología de Voloshinov y Bajtin y la misma semiótica marxista de Ponzio, la *sociocrítica* (Duchet, Cros, Zima), distanciándose de la sociología empírica —Escarpit, Silbermann— y planteándose como un modelo marxista dialéctico que recupera el concepto social del lenguaje, se centra en el estudio de los textos concretos para encontrar en ellos los distintos discursos que corresponden a diferentes grupos sociales. Pese a las diferencias existentes entre las posiciones más endeudadas con Althusser y Macherey de Edmond Cros y las más emparentadas con Adorno de Peter V. Zima, la sociocrítica francesa, cuyo núcleo se encuentra en la Universidad de Montpellier, tiene en común el reconocimiento del papel históric-social de la obra literaria por su valor transgresivo y su potencial de transformación, de la relación de la obra con la ideología —sea expresándola inconscientemente para Cros, sea con la posibilidad de contradecirla y negarla e introducir junto a ella también aspectos críticos por el escritor para Zima— y, sobre todo, de la fundamentación en la dimensión sociológica del lenguaje de la explicación del texto —como entrecruzamiento de esos discursos de grupos sociales

(*sociolectos*, para Zima)— en relación con la estructura social (Linares, 1992: 153-155).

Así, en *Ideología y genética textual. El caso del 'Buscón'* (1975) Edmond Cros analiza al final un fragmento inicial de la novela picaresca quevediana operando metodológicamente con el examen los sistemas de signos y de combinaciones de signos en sus funcionamientos autónomos sin conexión con el enunciado antes de comparar entre sí los dos niveles (enunciado/semiológico) para tratar de llegar así a la estructura profunda del texto, a las instancias que desvelan el funcionamiento textual en el que se introducen distintos discursos sociales diferentes y contrapuestos (Rodríguez Puértolas, 1984: 238); advirtiendo esa pluralidad de discursos, Cros llega a la conclusión de que el texto de Quevedo, donde Pablos intenta acceder a una situación social superior, no funciona tanto como expresión de los intereses nobiliarios del autor cuanto como manifestación de los propios conflictos sociales producidos en la sociedad castellana del momento, como escritura que hace visible en los sentidos contrapuestos de los distintos discursos esos conflictos sociales.

Las teorías sociocríticas de Zima se aplican a la novela en *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil* (1980) y *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus* (1982). En el primer libro Zima analiza las novelas *La búsqueda del tiempo perdido*, *El proceso* y *El hombre sin atributos* observando cómo todas ellas critican las ideologías correspondientes a los distintos sociolectos que intertextualizan mediante la ambivalencia, que se sitúa en la base de la ironía y del carácter fragmentario y técnicamente novedoso del relato para poner de relieve la autoexclusión, la contingencia y el dogmatismo de esas ideologías. En el segundo trabajo, siguiendo un método riguroso que primero establece la situación sociolingüística de partida, después describe la forma de intertextualizar la obra los distintos sociolectos y finalmente explica cómo la *indiferencia* articula el universo semántico y las estructuras narrativas (Linares, 1992: 152), Zima plantea cómo, a partir de la desvirtuación y descrédito de los valores en el mundo contemporáneo, en las obras de Sartre, Moravia y Camus opera una indiferencia que conduce a que no se desarrolle narrativamente el problema de la verdad de la historia ni el intento de descubrir la realidad del universo o de los personajes por parte del protagonista.

Las teorías marxistas sobre la narrativa, en suma, al igual que en un plano más general las teorías literarias, pese a tener como denominador común la consideración del texto literario como producto sociohistórico, ofrecen una notable variedad teórica y metodológica. Desde las primeras aportaciones de Marx y Engels y la teoría del reflejo de Lenin que desarrollará Lukács hasta los planteamientos althusserianos sobre la ideología o de la sociocrítica sobre los discursos socioideológicos pasando por las aportaciones de la escuela de Frankfurt y el estructuralismo genético, la teoría marxista se resiente asimismo de ser también un enfoque determinado sociohistóricamente que, en consecuencia, abre en su hipotética unidad una importante brecha interna de concepciones teóricas diferentes sobre la narrativa y de operaciones metodológicas bien distintas para su análisis.

2. Teorías psicoanalíticas sobre la narrativa

Si el marxismo suponía una ruptura epistemológica a través del materialismo histórico y dialéctico con la filosofía y la concepción de la historia y la realidad hasta entonces vigente, el nacimiento del psicoanálisis a principios de siglo marcaba también otro quebramiento epistemológico al cuestionar la indisolubilidad del «sujeto» y mostrar su fragmentación con la teorización del inconsciente. Los estudios psicoanalíticos sobre literatura se centran en la relación autor/obra u obra/lector —bien estudiando directamente al hombre para encontrar sus huellas en el texto bien examinando primeramente este para advertir los mecanismos del inconsciente del creador o bien incluso dedicando su atención a los efectos de la obra en la psique del lector— para intentar relacionar la producción literaria con el inconsciente del creador —o en algunas ocasiones del lector—, ya que «en el psicoanálisis el objeto epistemológico es el sujeto» siempre (Castilla del Pino, 1984: 258).

Sin embargo, la relación del psicoanálisis con la literatura no es sólo la de constituir un marco teórico de estudio de la misma —por otro lado no demasiado desarrollado si se compara con las otras dos grandes aportaciones a este campo del siglo xx, la lingüística y el marxismo— sino también la de haberse inspirado claramente para formular muchos de sus conceptos en la misma literatura (Starobinski, 1970: 204-205; Wah-nón, 1991: 153) desde esa fascinación que Freud sentía por ella: conceptos como los del complejo de Edipo o de Electra se han constituido apoyándose en la tragedia griega, el de narcisismo se sustenta en un mito clásico, los de sadismo y masoquismo se basan en las obras de Sade y *La venus de las pieles* de Sacher-Masoch. Las iniciales teorías freudianas, bien recibidas por escritores como Auden o Thomas Mann y acogidas más fríamente por D.H. Lawrence, Nabokov o Joyce, que ironizaba sobre la tesis psicoanalítica de la imposibilidad del autoanálisis por la represión del consciente con su frase «I can psychoanalyse myself any time I want» (cfr. Willbern, 1989: 159), y sus ulteriores desarrollos han generado una perspectiva que, si bien no demasiado explotada todavía en su aplicación artística, indudablemente ha abierto nuevas posibilidades teóricas a los estudios literarios.

Ya Freud en *La interpretación de los sueños* describe mecanismos del funcionamiento de los sueños que también se producen en la creación literaria, como son la figuración, la dramatización y el desplazamiento, y en *La creación literaria y el sueño diurno*, distinguiendo entre tres actividades inconscientes —juego, sueño y fantasía o sueño diurno—, vincula a la literatura a esta última —la fantasía—, propia del hombre insatisfecho; el escritor crearía un mundo fantástico, que diferencia de la realidad pero al que se siente ligado, como continuación y sustitutivo de los juegos infantiles y desde el comportamiento resultante del conflicto entre deseo y realidad (Freud, 1908). Otras aportaciones del psicoanalista vienen a la crítica artística en general son sus trabajos *Un recuerdo de infancia de Leonardo da Vinci* (1910), *El tema de la elección del cofrecillo* (1913), sobre un aspecto de *El mercader de Venecia*, o *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en el que, tras examinar las distintas técnicas empleadas en este, plantea que las bromas expresan un impulso normalmente reprimido, agresivo o libidinal, que resulta socialmente aceptable gracias a su forma, al ingenio y al juego de palabras, los cuales implicarían siempre una condensación (Domínguez, 2002: 50), un ahorro de energía emotiva necesitada por la inhibición —ingenio—, por la representación —cómico— o por el sentimiento —humor—.

Pero, en relación con la narrativa, nos interesa especialmente la crítica freudiana realizada en 1906 en *El delirio y los sueños en la Gradiva de Jensen* (Freud, 1906: 1285-1336; Castilla del Pino, 1984: 261; Domínguez Caparrós, 1982: xxxv, 7-8; Eagleton, 1983: 213; Starobinski, 1970: 203-204), historia paralela al proceso terapéutico psicoanalítico como camino para hacer consciente lo inconsciente ya que trata del descubrimiento por un arqueólogo, Norbert Hanold, de su amor reprimido por una vecina y amiga de la infancia. Freud queda atraído por la novela no sólo por ese paralelismo del proceso terapéutico sino asimismo porque en la novela se cuenta la historia de un delirio con abundante material onírico no soñado realmente sino imaginado, por lo que Freud se centrará en la trama para señalar su homologación con los sueños y con las fantasías o sueños diurnos, determinando cómo las leyes psíquicas son las mismas en el sueño y en la ficción: son comunes a ambos tanto el simbolismo, que deriva de la ambigüedad poética y de los sueños, como la distinción entre imaginación y pensamiento racional, que se sitúa en la base de la ficción y también de la neurosis (Freud, 1906: 1285-1336).

Otros trabajos freudianos vinculados a la narrativa son *Lo siniestro* (1919) y *Dostoievski y el parricidio* (1928). En el primer estudio Freud se ocupa de lo amenazador y lo siniestro en varios relatos cortos de E. T. A. Hoffmann:

con respecto a *El arenero*, que se centra en los recuerdos de la amenaza a los niños del «arenero que sacaba los ojos», el teórico del psicoanálisis vincula el *principio de repetición* de lo ominoso al ámbito de la fantasía como forma de disolver las angustias y temores vividos en la realidad y relaciona lo ominoso y el miedo a perder la vista del niño con la angustia de castración; en cuanto a *Los elixires del diablo*, Freud destaca la cuestión de la figura literaria del *doble*, planteándola como el *otro yo* en que se deposita lo ominoso —como los fantasmas, demonios o monstruos— limpiando de esa carga al yo o a las criaturas reales (Freud, 1919: 2483-2506; Castilla del Pino, 1984: 264). En *Dostoievski y el parricidio* (1928) distingue cuatro facetas de la personalidad del escritor ruso —poeta, neurótico, moralista y pecador—, destacando en su aspecto neurótico su yo masoquista, ligado a una homosexualidad reprimida y al padre violento y cruel, y su sentimiento de culpabilidad por el deseo reprimido de *matar al padre*, que se manifiesta en la muerte del padre en *Los hermanos Karamazov* (Asensi, 2003: 541) o en la misma epilepsia *afectiva* del escritor ruso (probablemente iniciada tras el trauma del asesinato violento del padre de Dostoievski cuando este tenía 18 años), ya que para Freud los ataques que fingen la muerte suponen la identificación con un muerto o con un vivo cuya muerte se desea —el padre— y el ataque sería así un autocastigo por el deseo de muerte contra el padre odiado.

En relación con este último trabajo freudiano referido al psicoanálisis de autor —de Dostoievski— y dentro ya de la línea de la *psicobiografía*, frecuentemente practicada en la primera mitad del siglo, cabe destacar en el campo de la narrativa el estudio *Edgar Poe* (1933) de Marie Bonaparte, que consideraba las obras artísticas como «válvula de seguridad a una presión demasiado fuerte de los instintos rechazados» (cfr. Clancier, 1976: 17) y que interpreta la biografía del escritor americano siguiendo los planteamientos freudianos para aclarar el contenido de la obra (Fayolle, 1978: 183; Profeti, 1985: 319; Ynduráin, 1979: 118). Allí, en las páginas dedicadas al relato *La caída de la casa Usher*, Bonaparte encuentra diversas fantasías sádico-anales (relacionadas, por tanto, con la etapa anal) y considera que el sentido del cuento se explica por la punición del protagonista-autor por su infidelidad antiedípica a la madre y su amor por la esposa-hermana Madeleine-Virginia.

El **modelo psicoanalítico freudiano** ha sido bastante utilizado en el estudio de diferentes relatos. El mismo Terry Eagleton, considerando cómo Freud interpreta en *Más allá del principio del placer* el juego de

su nieto arrojando primero un juguete y recuperándolo después con una cuerda a la vez que gritaba respectivamente *fort!* y *da!* como superación o dominio del niño ante la ausencia de su madre, desarrolla freudianamente este principio del *fort-da* aplicándolo a la narrativa y piensa que a partir de este primer relato breve —se pierde un objeto y posteriormente se recupera— pueden explicarse aún las narraciones más complejas puesto que el patrón del relato clásico consiste en desbaratar un arreglo original que finalmente vuelve a la forma inicial y que, en ese sentido pues, el relato sería una fuente de consuelo en la que se restituye finalmente el placer y la seguridad al recuperar los objetos perdidos que generaban una angustia inicial y representaban pérdidas inconscientes más profundas —nacimiento, heces, madre—. El teórico inglés, además, realiza un breve estudio psicoanalítico de *Hijos y amantes* de D.H. Lawrence en el que interpreta el relato, además de en claves sociológicas, desde una posición psicoanalítica básicamente freudiana que observa en el itinerario del protagonista el desarrollo del complejo de Edipo (Eagleton, 1983: 219-220 y 207-212).

Ligándose con la cuestión del *fort-da* al explicar el desarrollo de la novela desde la idea freudiana de *novela familiar* (Paraíso, 1995: 100-102), Marthe Robert en su *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* (1972) concibe esta no como una representación del mundo sino como expresión, desde el punto de vista de su creador, del conflicto deseo/realidad, de la carencia en ella de otra ley que la del deseo en la que hunde sus raíces: «La novela, en el sentido proverbial, nunca pretendió ‘captar’ ni ‘presentar’ nada real. Pero tampoco se muestra como un inútil simulacro, puesto que, aunque la realidad le sea para siempre inaccesible, sin embargo la toca, también siempre, en un punto decisivo, al representar el *deseo real de cambiarla*. Quien ‘urde novela’, expresa, por ello mismo, un deseo de cambio que intenta realizarse en dos direcciones. Porque o bien cuenta historias, y cambia lo que es o bien trata de embellecer su personalidad a la manera del que mejora su condición mediante el matrimonio, y entonces cambia lo que es él» (Robert, 1972: 31). Para Robert el desarrollo de la novelística —desde los cuentos de hadas hasta el *Quijote* de Cervantes, el *Robinson Crusoe* de Defoe o distintas novelas realistas— se explica, como manifestación de ese «deseo» del autor, desde la puesta en juego a la hora de narrar, si bien de distintas maneras, de la misma originaria «novela familiar de los neuróticos» que teorizó Freud en el artículo que lleva ese título, desde «el expediente al que recurre la imaginación para resolver la crisis típica del crecimiento humano tal como la determina el complejo de Edipo» (Robert, 1972: 39).

Igualmente siguen los planteamientos freudianos Bruno Bettelheim y Jean Starobinski. Si el primero realiza un estudio de los mecanismos inconscientes que operan en diversos cuentos fantásticos —*Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1975)—, el segundo considera el deseo como origen de la escritura literaria, pero centra en *la mirada* sus análisis sobre la obra literaria puesto que, para él, es precisamente la mirada la que ordena más claramente la impaciencia y donde mejor se expresa la intensidad del deseo. En los dos libros de escritos titulados *L'oeil vivant* Starobinski se preocupa por cómo define la mirada a los héroes literarios o a sus creadores en los casos de Racine, de Rousseau o, el más interesante para nosotros, de Stendhal para quien «la pseudonymie n'est pas une fuite dans l'anonymat, c'est un art de paraître, c'est une altération volontaire des relations humaines» (cfr. Fayolle, 1978: 188).

Haciendo hincapié en el mismo mecanismo de expresión del deseo pero desde otra perspectiva que además incluye su efecto sobre el lector, Dieter Wellershoff estudia la novela —amorosa, policiaca, de Hamsun, Joyce, etc.— en *Literatura y principio del placer* (1976) como expresión de la sublevación del originario principio del placer de la psique contra la insatisfactoria y represiva realidad social mostrando en ella posibilidades molestas, prohibidas, que infunden miedo e irritación al lector. En este sentido, su análisis por ejemplo de la novela policiaca contenido en ese volumen de artículos desarrolla básicamente la tesis de que esta modalidad narrativa crea un ambiente hostil, una ruptura de las normas establecidas y una sensación de peligro e inseguridad inicial para disolverlo, restaurarlas y devolver la seguridad y el orden finalmente (Wellershoff, 1976: 77-132).

Más centrados aún en el papel del lector se muestran ciertos críticos anglosajones freudianos como Simon Lesser, para quien en *Fiction and the Unconscious* (1957) la literatura tiene una influencia tranquilizadora generada que combate la ansiedad del lector y lo compromete con la vida y el orden, o como Norman Holland (vid. epígrafe 5.3), autor de enorme influencia en su ámbito lingüístico que ha aplicado el análisis del inconsciente literario latente en el famoso poema de Frost «La pared reparada» (Holland, 1974: 157-186) y que en general considera la literatura en *The Dynamics of Literary Response* (1968) como la puesta en marcha de un mecanismo que genera en el lector una interacción de fantasías inconscientes y de defensas conscientes contrarias (Paraíso, 1995: 139-140). En cambio, Harold Bloom, incorporando las teorías deconstructivas y el psicoanálisis, ha creado una original teoría que considera que la

historia literaria se escribe en función del complejo de Edipo del autor al vivir angustiados los poetas por la sombra de sus antecesores —hijo/padres— y poderse entender cualquier poema como intento de escapar de esa angustia reescribiendo y modificando los poemas previos. Centrándose especialmente en la poesía romántica, Bloom utiliza seis palabras para designar los seis posibles mecanismos de cambio por el poema del hijo del poema del padre —*clinamen, tessera, kenosis, daemonisation, askesis, apophrades*— que se relacionan respectivamente con seis figuras retóricas básicas —ironía, síncdoque, metonimia, hipérbole, litote y metáfora— (Eagleton, 1983: 217-218; Selden, 1985: 114-115).

Carl Jung elaboró una *tipología psicológica* que clasifica los individuos en cuatro clases según predomine en ellos el pensamiento, el sentimiento, la intuición o la sensación, todas ellas desdobladas según las categorías de introvertido/extrovertido, que le permitió considerar que entre los escritores predominaría —pero no sería exclusivo— el tipo intuitivo-introvertido. Pero Jung es especialmente conocido por su teoría del *inconsciente colectivo* (Aguar, 1968: 138; Asensi, 2003: 567-570; Domínguez Caparrós, 1982: XXXV, 10; Paraíso, 1995: 38-39; Profeti, 1985: 322) como factor colectivo intrasubjetivo formado en el correr del tiempo que es común a todos los hombres en cuanto herencia psíquica y que actúa fuera de la conciencia y voluntad humanas. Es en este inconsciente colectivo donde se movería la fuerza creadora del hombre y, por tanto, la obra del escritor revelaría las imágenes primordiales, los arquetipos primigenios: así, para Jung, la novela, al igual que la comedia, modalidades de lo cómico, nacerían de la figura del Dios burlador, sabio y necio, benéfico y malvado, en una bipolaridad mítica que se conciliaría simbólicamente.

La teoría junguiana ha servido de pauta para la poética desarrollada por Bachelard —en ambos se apoya la llamada **poética de lo imaginario**— y la teoría mítica o arquetípica de Northrop Frye²⁸. Utilizando las tesis psicoanalíticas de Jung, Gaston Bachelard ha intentado en sus diversos estudios descubrir el lugar que une las imágenes poéticas a una realidad onírica y arquetípica profunda a través de los cuatro elementos fundamentales —agua,

28 La llamada crítica temática de Jean Paul Weber, expuesta en *Génesis de la obra poética* (1960) y desarrollada en otros trabajos ulteriores, es más bien una crítica parapsicoanalítica que no se centra tanto en el inconsciente autorial cuanto en la pretensión de encontrar la obsesión individual de cada autor a partir del examen de una serie de temas o situaciones derivadas de un acontecimiento infantil, que son recurrentes al aparecer cíclicamente en su(s) obra(s) y que pueden manifestarse de modo claro o simbólicamente en ellas.

tierra, fuego y aire— (*La psychanalyse du feu, L'eau et les rêves, L'air et les songes, La terre et les rêveries du repos*) para orientarse luego hacia un estudio de índole fenomenológica de la imaginación y lo poético (*La poétique de l'espace, La poétique de la rêverie*). La poética de lo imaginario desarrollada especialmente por G. Durand —*Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1981)— y Jean Burgos, uno de cuyos representantes es el español García Berrio —que lo une al enfoque lingüístico—textual—, se centra así en analizar los universales arquetípicos y míticos que laten en todas las producciones literarias de la historia de la humanidad desde su surgimiento como formas de carácter antropológico, generadas por el inconsciente colectivo, y que se manifiestan poéticamente, aunque no se capten ni se creen siquiera conscientemente, a través de los símbolos poéticos concretos (García Berrio, 1989: 389).

La crítica arquetípica o mítica de Northrop Frye se funda en el principio de que las estructuras literarias guardan una conexión directa con la mitología y la religión. Para Frye, en *Anatomía de la crítica* (1957), el mito central del ciclo solar —día, año— y su correspondencia en el ciclo de la vida articularía con sus cuatro etapas cuatro posibles estructuras literarias pre-genéricas, que podrían realizarse independientemente en la lírica, narrativa o drama: señalando los posibles mitos internos, las fuerzas y las figuras de personajes que actúan, Frye hace corresponder los *mythoi* básicos de la primavera, verano, otoño e invierno respectivamente con las modalidades arquetípicas de la comedia, el *romance*, la tragedia y la ironía o sátira (Hardin, 1989: 52-53; Pérez Gallego, 1985: 408; Paraíso, 1995: 182-184; Profeti, 1985: 323-325). Según Frye, que cree que el significado de un poema es la estructura del conjunto de sus imágenes (*imagery*) cuyas formas básicas son precisamente las modalidades arquetípicas arriba citadas, el mito abstracto se *desplaza* llegando a ser literariamente un mito narrado, sea *romance* —fantástico— o realista: en su expresión más evidente el mito se halla ya en la *Biblia*, de donde pasa a través de esas cuatro posibles formas a la literatura, que tiene como mito central precisamente el de la búsqueda del héroe y su lucha contra el malvado hasta el triunfo final.

Del mismo modo y en ese sentido, las visiones cómica y trágica ordenan distintamente los contenidos del mundo humano, animal, vegetal, mineral e informe. Así, mezclando, en lo referente a lo humano y en un modelo supraliterario pero que puede aplicarse a la narrativa, las visiones cómica y trágica con el papel del poder del héroe, básicamente según se

integre en la sociedad (modos cómicos) o esté aislado de ella (modos trágicos), Frye establece su tipología de los *modos ficcionales*, que distinguen en ambos modos, trágico y cómico, cinco columnas: el relato mítico con héroe superior por naturaleza a otros y al entorno, el romántico con personaje propio de lo maravilloso que es superior en grado al resto y al entorno, lo supramimético cuando el héroe es superior al resto de personajes pero no al entorno, lo mimético bajo cuando está en nivel de absoluta igualdad y la ironía si el hombre es inferior a los demás en poder o inteligencia (Frye, 1957: 53-96; Bobes, 1993: 113; Garrido Domínguez, 1993: 100-102)

Frye ejemplifica todas estas teorías muy concretamente en *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance* (1976), donde, diferenciando primero entre mitos y narraciones folclóricas según se trate de grupos de narraciones que se encuentran en el centro de la cultura verbal de una sociedad y se ordenan en mitologías o bien de grupos de relatos menos importantes, más periféricos y menos inculturados específicamente y posteriormente entre la literatura realista y la romántica, traza un estudio de los rasgos más sobresalientes e historia de la escritura literaria —principalmente narrativa (desde las novelas grecorromanas hasta las actuales)— del *romance*, de la categoría literaria imaginativa y popular, tanto del que, remodelando el concepto de Schiller, llama «ingenuo», relatos folklóricos, como del que denomina «sentimental», relatos más literarios, más elaborados y extensos (Frye, 1976: 15-16, 47 y 11). Para Frye el *romance* constituye así un género en el sentido de modo temático que plantea un deseo de transformación mejorativa de la realidad ordinaria en recuerdo de un pasado ideal o en busca de un futuro utópico; como indica Jameson (1981: 110), «Romance is for Frye a wish-fulfillment or Utopian fantasy which aims at the transfiguration of the world of everyday life in such a way as to restore the conditions of some lost Eden, or to anticipate a future realm from which the old mortality and imperfections will have been effaced». En España, la más conocida aplicación de la teoría de Jung y Frye a la novela es el estudio de Juan Villegas *La estructura mítica del héroe* (1978) donde, tras examinar las posibilidades del método mítico así como la estructura mítica fundamental de la aventura del héroe, que constituía el mito literario central para Frye, compara *Camino de perfección* de Baroja, *Nada* de Laforet y *Tiempo de silencio* de Martín Santos para, pese a sus diferencias, observar el mismo esquema de la aventura mitológica del héroe en su relación con los ritos de iniciación y con las tres etapas fundamentales —la separación de la comunidad, la iniciación pasando por varias pruebas y el retorno— que guían su itinerario.

Jacques Lacan, cuyo seguidor y difusor de sus teorías en el ámbito del psicoanálisis hispánico ha sido básicamente Oscar Masotta, realiza una de las aportaciones y renovaciones teóricas más importantes del psicoanálisis para la que se nutre no sólo de la tradición psicoanalítica principalmente freudiana sino también de la filosofía, la antropología y la lingüística estructural (Paraíso, 1995: 44-50). El éxito de las teorías lacanianas, pese a su gran dificultad y complejidad, ha sido enorme, y a a ello han contribuido diversos factores entre los que se encuentran indudablemente su reformulación de las teorías psicoanalíticas, su aplicación de las mismas a diversos campos (televisión, radio, literatura, saber universitario, etc.), su escepticismo y socavación de la epistemología moderna en sintonía con el especial horizonte del postestructuralismo y su capacidad de trascender el sentido clínico primigenio del psicoanálisis para conformar también una teoría psicoanalítica difundida por él mismo en seminarios y conferencias²⁹. En el campo de la literatura, como veremos más adelante de forma detenida con respecto a la narrativa, su influjo ha sido determinante en la conformación de las teorías postestructuralistas del grupo *Tel Quel* y de Julia Kristeva en su propuesta de *semanálisis*, así como en la crítica feminista.

Pero la influencia en Lacan del estructuralismo no es la de la aplicación de unos conceptos sino la de retomar determinados conceptos para redefinirlos —y de forma bien distinta— en la teoría psicoanalítica. Lacan toma de Saussure el concepto de *significante* pero para él no representa un significado y no se dirige a otro sujeto, no representa algo para alguien, sino que representa al propio sujeto y para otro significante (Lacan, 1977: 24) marcando justamente para el psicoanalista la ausencia del objeto, el deseo oculto y rechazado, lo *refoulé*. En la famosa frase de que «el inconsciente está estructurado como un lenguaje» no cabe ver tampoco la trasposición de imagen de la *langue* saussureana puesto que no hay representación verbal sino el hecho mismo de que no hay nada tras las palabras, de que no hay inconsciente fuera del lenguaje, de que el inconsciente no es

sino el negativo del mismo lenguaje (Fayolle, 1978: 221). Igualmente, los conceptos de Jakobson de metáfora y metonimia como sustitución y selección retomados por Lacan cobran en él otro sentido que relaciona con el dinamismo del inconsciente y que no plantea la metáfora y la metonimia sólo como condensación y desplazamiento respectivamente en el inconsciente sino que es el propio sujeto el que se desplaza con el desplazamiento de lo real en lo simbólico y el que se condensa para hacer peso de sus símbolos en lo real (Lacan, 1977: 36).

Lacan precisamente sustituye el *yo* como centro del análisis freudiano por el *sujeto* escindido y separado del objeto del deseo. Intrasubjetivamente, el *yo* es sólo un espejo del sujeto, constituido por la contemplación de la propia imagen, pero, a su vez, intersubjetivamente, en la medida que la *fase del espejo* —de 6 a 18 meses— hace que el niño, que aún no se reconoce en el espejo, anticipe la aprehensión de su unidad corporal identificándose con el semejante en una relación imaginaria, el *yo* es pues el *otro* (Asensi, 2003: 584-586); así, en una relación que constituye lo que llama Lacan lo *imaginario* en oposición a lo simbólico y lo real, el *yo* se constituye intrasubjetivamente como un *yo ideal* o espejo del sujeto e intersubjetivamente se constituye como un *otro* que, a su vez y por lo tanto, se configura también como un *alter ego*. Lo *simbólico* en cambio designa en un nivel la entrada del sujeto en una etapa que lo aleja del objeto del deseo —la madre, por ejemplo—, y en otro plano la entrada en el orden y la norma social, por lo cual lo simbólico es también y ante todo la propia norma lingüística, el propio lenguaje en el que se organiza y estructura el inconsciente mismo del sujeto: en este nivel, el sujeto se enfrenta así con la prohibición y el deseo del Otro, tanto con el padre real que le aleja su objeto del deseo como con el *padre simbólico* o *nombre del padre* —en una ironía religiosa— que es la instancia que promulga e impone la ley que fundamenta ese orden.

Con respecto a la aplicación al estudio de la narrativa de las teorías lacanianas, el mismo psicoanalista francés fue ya proclive a ilustrar algunas de sus afirmaciones con ejemplos literarios y analizar los mismos: es el caso del seminario sobre la novela de Poe *La carta extraviada* (en español peor traducida a veces como *robada*), en la que una misiva se oculta en el lugar más evidente y no se localiza pese a repetidos intentos hasta que Dupin piensa en el posible subterfugio, que muestra para Lacan cómo el inconsciente, que se halla bien a la vista para el psicoanalista mientras que el sujeto no lo ve, se pone de relieve a través de la misma mentira —del lenguaje— que lo ocultaba (Profeti, 1985: 332).

²⁹ Aunque sea imposible explicar en unas pocas líneas una teoría tan compleja y extensa como la de Lacan, el carácter introductorio de este trabajo justifica la breve recensión, sin ánimo reduccionista sino básico y clarificador, de algunas de sus aportaciones fundamentales, en especial la de ciertas nociones incorporadas a partir del estructuralismo, su concepción del sujeto y la diferenciación de lo imaginario y lo simbólico.

Además del grupo *Tel Quel*, Kristeva y la crítica feminista (vid. epígrafes 4.2 y 5.2), la teoría lacaniana ha sido aplicada a la narrativa, entre otros, por Catherine Lowe en su estudio de *Salammbó*, donde se interroga el texto desde las cuestiones centrales para el sujeto lacaniano, el quién habla, desde dónde se habla y cómo se habla (cfr. Fayolle, 1978: 222), y por Jean Reboul en «Sarrasine o la castración personificada», interpretación del personaje del cuento balzaquiano, sobre el que ya se habían centrado también Barthes y Barbara Johnson como veremos, como ejemplo de la *castración simbólica* y del *cuerpo fragmentado* (Reboul, 1972: 69-77). En España puede verse un ejemplo también en el reciente análisis de Elena Gascón de la novelística de Gómez-Arcos, «El narcisismo redimido», donde observa cómo emerge inconscientemente el dominio de lo imaginario tras lo simbólico al aflorar entre los personajes de *L'agneau carnívore* —*El cordero carnívoro*— el incesto, la presencia de la madre-fálca y el deseo homosexual y edípico a la vez del niño Ignacio de ser y poseer al tiempo al padre y a la madre, así como de la realización de ese deseo creando narcisistamente un doble, su amado hermano Antonio, en que se fusionan lo masculino y lo femenino al representar al padre y a la madre y mediante el que se anula así la diferenciación genérica establecida por lo simbólico (Gascón, 1992: 97-119).

La **psicocrítica** fue formulada por Charles Mauron en la tesis leída en la Sorbona *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique* (1963) y en ella plantea como objeto del método el estudio del inconsciente del autor tal y como se manifiesta en sus textos, pero sin pretensión exclusivista, aunque sólo se centre en el nivel inconsciente, reconoce la existencia también de otros factores que operan en la literatura —conciencia y mundo exterior— así como la validez, por tanto, de otras metodologías no psicoanalíticas. Centrándose especialmente en las obras de Mallarmé y Racine, Mauron propone un método que consta de cuatro operaciones básicas: superposición de los textos de un mismo escritor para descubrir las *metáforas obsesivas*, las redes de figuras míticas repetitivas; descubrimiento del *mito personal* como estructura del conjunto de obras; interpretación de este mito personal como manifestación del inconsciente del autor; control de los resultados interpretativos comprobándolos con la biografía del autor estudiado (Aguilar, 1968: 140-142; Asensi, 2003: 564-566; Clancier, 1976: 244-245; Fayolle, 1978: 190; Paraíso, 1995: 142-144).

Con esa preocupación por el inconsciente del creador pero centrándose de modo directo en los textos literarios, la psicocrítica entronca así con los primeros trabajos de Freud —por ejemplo, el estudio sobre la *Gradiva* de Jensen— y sienta las posibilidades de un estudio riguroso y con un método determinado de las obras literarias desde enfoques psicoanalíticos. Con esta metodología centrada en la búsqueda de las huellas del inconsciente autoral en los textos enlazan el estudio de Marc Soriano —*Les contes de Perrault, culture savante et tradition populaire* (1968)— que, apoyándose también en la sociología y el folclorismo, encuentra un reflejo de la situación familiar conflictiva de Perrault en sus cuentos y, sobre todo, el trabajo de Didier Anzieu «Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet» (1970), en el que, a partir de las defensas que encuentra en la construcción y de los *fantasmas* de que la trama es trasposición, concluye con la vinculación de los relatos de Robbe-Grillet con el discurso interior del obsesivo (Anzieu, 1970: 608-637; Leenhardt, 1973: 131). En España, Carlos Castilla del Pino es quien más ha desarrollado los trabajos psicoanalíticos centrados en los textos: en su «Prólogo» (1973) a la novela de Sacher-Masoch de la que se deriva el masoquismo, *La venus de las pieles*, Castilla del Pino observa su rango de fantasía masoquista, «el carácter soterradamente homosexual de la relación objetual masoquista, bajo la forma de busca de la mujer viril, fuerte, poseída de atributos fálicos» (Castilla del Pino, 1973: 79), su fetichismo y su dimensión de generalización del erotismo; en «El psicoanálisis y el universo literario» (1984), admitiendo de la necesidad de una psicocrítica que se centre en el texto y use un método riguroso pero advirtiendo a la vez de la imposibilidad de *objetividad* de esta crítica tanto por su necesidad de convivencia con otros modelos teóricos como por el mismo carácter interpretativo del psicoanálisis (Castilla del Pino, 1984: 266 y 316), propone una metodología sistemática —que consta de 11 operaciones— para la interpretación del texto narrativo y la ejemplifica literariamente en el análisis del relato breve de Kafka *El buitre* (*ibid.*: 312-327 y 333-336).

SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES

A. Textos

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

Tomemos, p. ej., la relación del arte griego y luego, del de Shakespeare, con la actualidad. Es sabido que la mitología griega fue no solamente el arsenal del arte griego, sino también su tierra nutricia. La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía griega, y, por lo tanto, del [arte] griego, ¿es posible con los self-actors, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? ¿A qué queda reducido Vulcano al lado de Roberts et Co., Júpiter al lado del pararrayos y Hermes frente al Crédit mobilier? Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación y desaparece por lo tanto cuando esas fuerzas resultan realmente dominadas. ¿En qué se convierte Fama frente a Printinghouse square? El arte griego tiene como supuesto la mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística. Esos son sus materiales. No una mitología cualquiera, es decir, no cualquier transformación inconscientemente artística de la naturaleza (aquí la palabra naturaleza designa todo lo que es objetivo, comprendida la sociedad). La mitología egipcia no hubiese podido jamás ser el suelo, el seno materno del arte griego. Pero de todos modos

era necesaria una mitología. Incompatible con un desarrollo de la sociedad que excluya toda relación mitológica con la naturaleza, toda referencia mitologizante a ella, y que requiera por tanto del artista una fantasía independiente de la mitología.

Por otra parte, ¿sería posible Aquiles con la pólvora y las balas? ¿O, en general, la Iliada con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente ante la regleta del tipógrafo y no se desvanecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica?

Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables.

Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil.

Pero, ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia, y no debe aspirar a reproducir, en un nivel más elevado, su verdad? ¿No revive en la naturaleza infantil el carácter propio de cada época en su verdad natural? ¿Por qué la infancia histórica de la humanidad, en el momento más bello de su desarrollo, no debería ejercer un encanto eterno, como una fase que no volverá jamás? Hay niños mal educados y niños precoces. Muchos pueblos antiguos pertenecen a esta categoría. Los griegos eran niños normales. El encanto que encontramos en su arte no está en contradicción con el débil desarrollo de la sociedad en la que maduró. Es más bien su resultado; en verdad está ligado indisolublemente al hecho de que las condiciones sociales inmaduras en que ese arte surgió, y que eran las únicas en que podía surgir, no pueden volver jamás.

(Karl Marx.- fragmento de *Elementos fundamentales de la economía política*. 1957.

Traducción de Pedro Scaron).

2. Acabo de terminar de leer *Die Alten und die Neuen*, que le agradezco de corazón. Las descripciones de la vida de los obreros de las minas de sal gema son magistrales, al igual que las de los campesinos en *Stefan*. También las de la vida de la sociedad vienesa son en gran parte bastante bellas. Viena es, ciertamente, la única ciudad alemana que tiene una sociedad; Berlín tiene solamente «ciertos círculos», y, para colmo, bastante inciertos; por eso encuentran en él su terreno exclusivamente las novelas que tratan de literatos, funcionarios y actores. Si la motivación de la acción de esta parte de su obra tiene un desarrollo demasiado apresurado, usted, mejor que yo, puede juzgarlo; una cosa que nosotros vemos bajo este aspecto, en Viena, dado el carácter específicamente internacional de esta ciudad mezcla de elementos internacionales y meridionales, puede ser absolutamente natural. En estos dos campos yo encuentro la acostumbrada aguda individualización de los caracteres; cada uno de ellos es un tipo, pero es, también, al mismo tiempo, un individuo perfectamente determinado, un «hombre concreto», para decirlo con la expresión del viejo Hegel, y así debe ser también. Pero, por amor a la imparcialidad, debo hacer algunas observaciones para lo que paso a hablar de Arnold. Es un muchacho demasiado perfecto, y cuando, al final, perece durante un derrumbamiento, este hecho se puede hacer que esté de acuerdo con la justicia poética tan sólo diciendo que era demasiado bueno para este mundo. Pero es siempre perjudicial que el poeta sufra por su héroe, y me parece que, en cierta medida, usted cae en este error. En Elsa hay todavía una cierta individualización, aunque ya idealizada, pero en Arnold la persona se desvanece todavía más en la idea.

En la misma novela se advierte de dónde ha surgido esta deficiencia. Usted sentía evidente la necesidad de tomar partido abiertamente en este libro, de ofrecer a todos el testimonio de su fe. Esto ya ha ocurrido, es algo que usted ha dejado ya a su espalda y que no es necesario ya repetir de esta forma. Yo no soy en absoluto contrario a la poesía de tendencia en cuanto tal. Esquilo, el padre de la tragedia, y Aristófanes, el padre de la comedia, fueron ambos poetas decididamente de tendencia; no menos lo fueron Dante y Cervantes, y lo mejor en *Kabale und Liebe* [Amor y engaño] de Schiller es que constituye el primer drama político alemán de tendencia. Los rusos y los noruegos modernos, que nos dan novelas excelentes, son todos poetas de tendencia. Pero, a mi modo de ver, 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. Añádase que en nuestras actuales condiciones, la novela se dirige de modo prevalente al lector de círculos burgueses y no de círculos directamente afines a nosotros, y por eso también la novela socialista, en mi opinión, 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 partido. Para su preciso conocimiento y su presentación maravillosamente vivaz, tanto de la población campesina austríaca como de la «sociedad» vienesa, la multitud es un pretexto, y que usted sabe tratar sus temas con esa sutil ironía que testimonia el dominio del poeta sobre su criatura, es algo que usted ha demostrado ya en *Stefan...*

(Friedrich Engels.- «La literatura de tendencia», fragmento de una carta del 26 de noviembre de 1885. Traducción de Jesús López Pacheco).

3. El punto de partida de este método consiste en reconocer que una obra de arte no está aislada; y, por consecuencia, en buscar el conjunto de que depende y que la explica. El primer paso no es nada difícil. En primer lugar, y visiblemente, una obra de arte, una pintura, una tragedia, una estatua, pertenecen a un conjunto, quiero decir, a la obra total del artista que es autor de ella. Esto es elemental. Todos sabemos que las diferentes obras de un artista están todas emparentadas, como hijas de un mismo padre; es decir, tienen entre ellas semejanzas notables. Sabéis también que cada artista tiene su estilo, un estilo que se advierte en todas sus obras. Si es pintor, tiene su colorido propio, rico o apagado; sus tipos preferidos, nobles o vulgares; sus actitudes, su manera de componer, y también procedimientos propios de ejecución, de empaste y de modelado, así como colores suyos y una técnica propia. Si es escritor, tiene sus personajes, violentos o tranquilos; sus intrigas, complicadas o simples: sus desenlaces, trágicos o cómicos: sus efectos de estilo, sus períodos, e incluso su vocabulario. Y es tan cierto esto que un entendido, si le presentáis la obra no firmada de un maestro un tanto eminente, es capaz de reconocer a qué artista pertenece esa obra, y lo hace casi con seguridad; y aún más: si su experiencia es lo bastante grande y su tacto bastante delicado, puede decir a qué época de la vida del artista, a qué período de su desarrollo pertenece la obra de arte que le habéis presentado. Tal es el primer conjunto al que hay que referir una obra de arte. He aquí el segundo: Ni siquiera el artista, considerado

conjuntamente con la obra total que ha producido, se halla aislado. Existe un conjunto en el que él también está comprendido, un conjunto mayor que él mismo: la escuela o familia de artistas, del mismo país y del mismo tiempo a que él pertenece. Por ejemplo, alrededor de Shakespeare que, a primera vista, parece una maravilla caída del cielo, un aerolito llegado de otro mundo, se halla una docena de dramaturgos excelentes, Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Flechter y Beaumont, que han escrito con el mismo estilo y el mismo espíritu que él. Su teatro posee los mismos caracteres que el de Shakespeare: hallaréis en ellos los mismos personajes violentos y terribles, los mismos desenlaces cruentos e imprevistos, las mismas pasiones súbitas y desenfrenadas, el mismo estilo desordenado, bizarro, excesivo y espléndido, el mismo sentimiento exquisito y poético de la tierra y del paisaje, los mismos tipos de mujeres delicadas y profundamente enamoradas. De modo semejante. Rubens parece un personaje único, sin precursores y sin sucesores. Pero bastaría con ir a Bélgica y visitar las iglesias de Gante, de Bruselas, de Brujas o de Amberes, para hallar un grupo entero de pintores de talento semejante al suyo: en primer lugar, Crayer, quien fue considerado en aquel tiempo como su rival, Adam van Noort, Gérard Zeegers, Rombouts, Abraham Jansens, Van Roose, Van Thulden, Jean Van Oost, y otros más que ya conocéis, Jordaens. Van Dyck, los cuales todos concibieron la pintura con un mismo espíritu, que, pese a las naturales diferencias, guardan siempre un aire de familia. Como Rubens, se complacieron en pintar la carne floreciente y sana, la rica y trémula palpación de vida, la pulpa sanguínea y sensible que se manifiesta opulentamente en la superficie del ser animado, los tipos reales y frecuentemente los tipos brutales, el impulso y el abandono del movimiento libre, las espléndidas telas lustrosas y recamadas, los destellos de la púrpura y de la seda, la ostentación de paños alborotados y revueltos. Hoy su gran contemporáneo parece borrarlos con su gloria; pero no es menos cierto que, para comprenderle, es preciso reunir a su alrededor esa gavilla de talentos de la que es su más alto tallo, y esa familia de artistas de la que es su más ilustre representante.

Tal es el segundo paso. Queda por dar un tercero. Pues también esta familia de artistas está comprendida en un conjunto más vasto, que es el mundo que la rodea, el gusto del cual es conforme al suyo. Porque el estado de las costumbres y del espíritu es el mismo para el público y para los artistas; éstos no son hombres aislados. Es su sola voz la que oímos en este momento a través de la distancia de los siglos; pero por debajo de esta voz resonante que vibrando llega hasta nosotros, discernimos un murmullo, una especie de vasto bordoneo sordo, la gran voz infinita y múltiple del pueblo que cantaba al unísono en torno a ellos.

(Hippolyte Taine.- fragmento de *Filosofía del arte*, 1880.
Traducción del francés de Isabel Gil de Ramales).

4. En un círculo de hombres para quienes es un hecho que el empeño del autor de esta obra ha resuelto los enigmas más esenciales del sueño, despertó cierto día la curiosidad de abordar aquellos sueños que jamás fueron soñados, sino creados por poetas y atribuidos a unos personajes de invención dentro de la trama de un relato. La propuesta de someter a indagación este género de sueños acaso pareciera ociosa y sorprendente; pero desde un ángulo se la podía considerar justificada. En efecto, en modo alguno es creencia compartida que el sueño sea algo provisto de sentido e interpretable. La ciencia y la mayoría de las personas cultas sonríen cuando se les propone la tarea de una interpretación de los sueños; sólo el pueblo apegado a la superstición, que en esto no

hace sino prolongar las convicciones de la Antigüedad, persevera en concebir interpretables los sueños; y el autor de *La interpretación de los sueños* ha osado tomar partido por los antiguos y por los supersticiosos contra el veto de la ciencia estricta. Bien lejos está, por cierto, de conocer en el sueño un anuncio del futuro, en cuya revelación el hombre se ha afanado siempre, y siempre en vano, con toda clase de recursos ilegítimos. Pero tampoco podría de estimar en todas sus partes la referencia del sueño al futuro, pues tras dar cima a un laborioso empeño de traducción, el sueño se le presentó como un deseo que el soñante se figura como cumplido: ¿y quién pondría en duda que los deseos suelen dirigirse predominantemente al futuro? [...]

En esta polémica sobre la apreciación del sueño, sólo los poetas parecen situarse del mismo lado que los antiguos, que el pueblo supersticioso y que el autor de *La interpretación de los sueños*. En efecto, cuando hacen soñar a esos personajes que su fantasía ha plasmado, responden a la cotidiana experiencia de que el pensar y sentir de los hombres pr sigue en su dormir; y lo que ellos procuran no es otra cosa que pintar los estados de alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen. Ahora bien, los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de fuentes que todavía no hemos abierto para la ciencia. ¡Ah! ¡Con tal que fuera inequívoco el pronunciamiento del poeta en favor del sentido de los sueños! Es que una crítica más severa podría objetar que él no toma partido ni en favor ni en contra del significado psíquico del sueño singular; se limita a mostrar cómo el alma durmiente se estremece bajo las excitaciones que conservaron en ella su eficacia como emisarias de la vida despierta. Sin embargo, este desencanto no embotará nuestro interés por el modo en que los poetas se sirven del sueño. Si la indagación no está destinada a enseñarnos nada nuevo sobre la esencia de los sueños, acaso nos permita atisbar desde este ángulo un pequeño panorama sobre la naturaleza de la producción literaria. Es cierto que ya los sueños reales se consideran producciones desenfrenadas y exentas de reglas: ¡qué no serán entonces unas libres replasmaciones de esos sueños! Pero en la vida anímica hay mucho menos libertad y libre albedrío de lo que nos inclinamos a suponer; acaso ni siquiera los haya. Harto sabido es: lo que llamamos contingencia en el mundo ahí fuera se resuelve en leyes; y también descansa en leyes -oscuramente vislumbradas por ahora- lo que en lo anímico llamamos «libre albedrío». Veamos, entonces.

Dos caminos habría para esa indagación. Uno, profundizar en un caso especial, en las creaciones oníricas de una sola obra de cierto autor. El otro consistiría en recopilar y cotejar todos los ejemplos de empleo de los sueños que pudieran hallarse en las obras de diversos autores. El segundo camino parece sin duda el más acertado, y acaso el único lícito, pues a poco andar nos libra de los perjuicios que conlleva adoptar el artificial concepto unitario de «el poeta». Por obra de la indagación, esta unidad se nos descompone en los poetas individuales de muy diversa valía, en algunos de los cuales solemos venerar a los conocedores más profundos de la vida anímica humana.

(Sigmund Freud.- «El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen». 1906. Traducción de Luis López-Ballesteros).

5. Entre la epopeya y la novela —las dos objetivaciones de la gran literatura épica— la diferencia no está en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación. La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad. Nos atenderíamos a un criterio superficial y puramente artístico si buscáramos, en el verso y en la prosa, los únicos caracteres decisivos que permitieran definir la epopeya y la novela como géneros distintos.

Se trate de epopeya o de tragedia, la prosodia no es un constituyente último, sino un profundo sintoma, una línea de partida que manifiesta la esencia de la manera más apropiada y más verdadera. El verso de la tragedia es afilado y duro, aísla y crea distancias. Invierte al héroe de toda la profundidad que implica para ellos una soledad nacida de la forma, no deja subsistir entre ellos otras relaciones que las de la lucha y la destrucción; a través de su lirismo, la desesperación o la borrachera pueden hacer oír sus voces, el abismo sobre el que flota esa esencialidad puede abrirse: no obstante, jamás ese verso permite, como lo hace a veces la prosa, que se instaure un acuerdo puramente humano y psicológico entre los personajes; jamás tolera que, por vanidad psicológica, el alma intente sondear sus abismos y que se admire ella misma con complacencia en el espejo de su propia profundidad; jamás la desesperación se transforma en elegía ni la borrachera en aspiración hacia sus propias alturas.

(Georg Lukács.- fragmento de *Teoría de la novela*. 1920. Traducción de Juan José Sebrelli).

6. Un autor se dispone a escribir algo, se sienta ante la mesa y mira impotente la hoja de papel en blanco delante de él. Antes de tomar la pluma y disponerse a escribir tenía tantas ideas en mente... Justamente ayer le había contado a un amigo, con riqueza de detalles, el contenido de su futura primera novela... Y ahora cualquier frase con la cual piensa comenzar su obra le parece estúpida, torpe, extraña y artificiosa. Y además, apenas ha comenzado a escribir aquella novela que en su mente parecía haber tomado ya una forma definitiva, y ya se ha enfrentado a una serie entera de problemas. ¿En qué persona debe hacerse la narración? ¿Debe ser él mismo, el autor, el que narre, o uno de los personajes del relato? Y si el narrador es uno de los personajes de la novela, ¿cuál debe ser el lenguaje? De hecho, incluso el mismo autor puede usar el llamado lenguaje «literario», o bien puede elegir la vestimenta de un narrador ignorante, semianalfabeto, y en este caso deberá hablar un lenguaje absolutamente distinto. El joven escritor se encuentra pues con un número enorme de problemas que debe resolver antes de disponerse incluso a escribir su obra. Puede notarse que estos problemas se dividen en forma amplia en dos grupos. El primer grupo incluye todo lo que está ligado al lenguaje mismo, a la elección de las palabras. El otro grupo está ligado a la colocación de estas palabras, a la redacción de la obra entera, en otras palabras a la composición de la obra. Pero en uno y otro caso el autor siente que ese lenguaje habitual que ha usado para conversar con otras personas, ese lenguaje con el cual ha reflexionado o ha soñado en los momentos de soledad, le parece ahora un fenómeno extrañamente difícil y complejo. Antes que comenzase a reflexionar sobre el lenguaje, todo aparecía simple y lineal. Pero, no bien ha tratado de escribir una obra literaria, este lenguaje

se ha vuelto para él una masa pesada, informe, con la cual es muy difícil construir una frase bella, elegante y, sobre todo, que transmita aquello que el autor quiere realmente expresar. El lenguaje parece haberse transformado en un gigantesco bloque de mármol, en el cual es necesario esculpir la figura deseada. El lenguaje se ha vuelto el material de la creatividad artística.

En verdad, el mármol, la arcilla o las pinturas, que sirven de material a escultores y pintores, se diferencian sustancialmente del material verbal.

El escultor puede, en efecto, dar al mármol o a la arcilla cualquier forma, puede transformar las más pequeñas partículas a su placer, obedeciendo sólo a su fantasía creadora o a un proyecto elaborado en los mínimos detalles. La palabra, en cambio, no posee esta flexibilidad o ductilidad exterior. No se la puede ni acortar ni alargar, ni se le puede atribuir con arbitrariedad un significado absolutamente impropio. Cuando conversamos animadamente no alcanzamos a notar hasta qué punto las reglas lingüísticas son obligatorias y severas. Sin pensarlo siquiera, preguntamos: «¿qué tiempo hace hoy?» Nunca se nos ocurre decir: «¿A cuál de hoy con los tiempos?». Nadie comprendería, y todos pensarían que queremos bromear o que estamos locos. Por lo tanto, existen leyes lingüísticas que no pueden infringirse, o la comprensión recíproca se volvería imposible.

Todo lo que hemos dicho contempla solo las reglas gramaticales, y en particular la sintaxis, es decir, aquella disciplina que estudia las reglas de combinación de las palabras en expresiones de sentido completo. Pero existe una diferencia aún más profunda entre el carácter del material verbal y el de cualquier otro material exclusivamente físico.

Si confrontamos una palabra con un trozo, por ejemplo, de arcilla, veremos que la palabra, a diferencia de la arcilla, tiene un significado, denota un objeto o una acción, o un acontecimiento, o una experiencia psíquica. El trozo de arcilla, en cambio, tomado aisladamente, no significa nada. Asume un significado sólo en la totalidad de la obra; puede ser, por ejemplo, la mano de una estatua o el martillo esgrimido por esta mano. En tanto el escritor no trabaja con un desnudo material físico, sino con partes que ya encuentra elaboradas, con elementos lingüísticos preparados, con los que puede construir una totalidad sólo si tiene presentes todas las reglas y leyes que no deben transgredirse cuando se da organización a este material verbal. [...]

Tomemos una expresión verbal simplísima de cualquier necesidad, por ejemplo, del hambre. ¿Es posible una expresión pura de esta necesidad que no esté expresada en ningún lenguaje ni interior ni exterior o, para decirlo mejor, que no esté refractada ideológicamente? Obviamente, no encontraremos nunca semejante expresión pura del hambre —por así decirlo, la voz misma de la naturaleza— libre de todo elemento social.

Cualquier necesidad natural, para volverse deseo humano sentido y expresado, debe pasar necesariamente a través del estadio de la refracción ideológica y social, de la misma manera en que la luz del sol o de las estrellas puede alcanzar nuestros ojos sólo después de haberse refractado inevitablemente en la atmósfera terrestre. En realidad, el hombre no puede pronunciar ni una sola palabra permaneciendo hombre puro y simple, individuo natural —biológico—, variedad bípeda del reino animal. La más simple expresión del hambre: «quiero comer», puede ser pronunciada —expresada— sólo en una determinada lengua —aunque sea el lenguaje de las manos—, y será pronunciada con determinada entonación, con una gesticulación determinada. Así, nuestra elemental expresión de una necesidad biológica, natural, recibe inevitablemente una coloración sociológica e

histórica: la de la época, el ambiente social, la posición de clase del hablante, y la de la situación real y concreta en la que tuvo lugar la enunciación. Tratemos de comenzar a quitar todos los estratos que dan forma social e histórica a nuestra expresión de hambre.

(Valentin Voloshinov.- fragmento del artículo «¿Qué es el lenguaje?», 1930.

Traducción del italiano de Ariel Bignami)

7. Existe una cierta variedad de tipos de novela popular y, aunque todos gocen de una cierta difusión y tengan éxito, cabe observar que siempre hay uno que prevalece sobre los demás. Este predominio nos permite identificar un cambio en los gustos fundamentales, del mismo modo que la simultaneidad del éxito de los diversos tipos puede constituir la demostración de que existen en el pueblo diversos estratos culturales, diversas masas de sentimientos» que prevalecen en uno o en otro estrato, diversos «modelos de héroes» populares. Establecer un catálogo de estos tipos y ver históricamente su mayor o menor éxito tiene, por consiguiente, una gran importancia para los fines de este ensayo: a) tipo Víctor Hugo, Eugène Sue (*Les misérables*, *Les mystères de Paris*) de carácter claramente ideológico-político, de tendencia democrática ligada a las ideologías del 48; b) tipo sentimental, no político en sentido estricto, pero que expresa lo que podría definirse como una «democracia sentimental» (Richebourg, Decourcelle, etc.); c) tipo que se presenta como de pura intriga, pero con un contenido ideológico conservador-reaccionario (Montépin); d) la novela histórica de Alejandro Dumas y de Ponson de Terrail que, además del carácter histórico, tiene un carácter ideológico-político pero menos aparente: Ponson du Terrail es, sin embargo conservador-reaccionario, y la exaltación de los aristócratas y de sus fieles siervos tiene un carácter muy distinto esto no quiere decir que la tendencia de este último sea claramente democrático-política, puede decirse, mejor, que expresa sentimientos democráticos, generales y «pasivos», y se aproxima al tipo «sentimental»; e) la novela policiaca, en su doble aspecto (Lecoq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsène Lupin); f) la novela tenebrosa (fantasmas, castillos misteriosos, etc.: Anna Radcliffe, etc.); g) la novela científica de aventuras, la novela geográfica, que puede ser tenebrosa o simplemente de intriga (Jules Verne, Boussenard).

Cada uno de estos tipos reviste características nacionales (en los Estados Unidos, la novela de aventuras es la epopeya de los pioneros, etc.). Puede observarse que en la producción de conjunto de cada país hay implícito un sentimiento nacionalista, no expresado retóricamente pero hábilmente insinuado en la narración. En Verne y los franceses es vivísimo el sentimiento anti-inglés, ligado a la pérdida de las colonias y al resquemor de las derrotas marítimas: en la novela geográfica de aventuras los franceses no se enfrentan con los alemanes sino con los ingleses. Pero el sentimiento anti-inglés es vivo incluso en la novela histórica y en la sentimental (por ejemplo, en George Sand: reacción por la guerra de los Cien Años y el asesinato de Juana de Arco y por el fin de Napoleón).

En Italia, ninguno de estos tipos ha contado con escritores (numerosos) de un cierto relieve (no ya relieve literario sino «comercial», de invención, de construcción ingeniosa de intrigas, elaboradas con una cierta racionalidad). Ni siquiera la novela policiaca, que tanto éxito ha tenido en el ámbito internacional (y éxito financiero para los autores y los escritores) ha contado con autores en Italia. Sin embargo, muchas novelas, especialmente las históricas, transcurren en Italia y tienen por marco las vicisitudes históricas de sus ciudades, sus regiones, sus instituciones y sus

hombres. La historia de Venecia, por ejemplo, con sus organizaciones políticas, judiciales y policíacas ha dado y sigue dando temas a los novelistas populares de todos los países, excepción hecha en Italia. Es cierto que en Italia ha tenido un cierto éxito la literatura popular sobre la vida de los bandidos, pero la producción es de un valor ínfimo.

El tipo más reciente de libro popular es la vida novelada que representa, de todos modos, un intento inconsciente de satisfacer las exigencias culturales de algunos estratos populares culturalmente más desarrollados y que no se contentan con la historia tipo Dumas. Tampoco esta literatura tiene en Italia muchos representantes (Mazzuchelli, Cesare Giardini, etc.): los escritores italianos no sólo no pueden compararse por el número, la fecundidad y la capacidad de complacer literariamente a los autores franceses, ingleses y alemanes sino que —y esto es lo más significativo— sitúan sus temas fuera de Italia (Mazzuchelli y Giardini en Francia, Eucardio Momigliano en Inglaterra) para adaptarse al gusto popular italiano, formado con las novelas históricas, las francesas, especialmente. El literato italiano es incapaz de escribir una biografía novelada de Masaniello, de Michele di Lando, de Cola di Rienzo, sin creerse en el deber de llenarla de «pruebas» retóricas para que no se crea... no se piense..., etc. Es cierto que el éxito de las biografías noveladas ha inducido a muchos editores a iniciar la publicación de colecciones de biografías, pero se trata de libros que guardan con la vida novelada la misma relación que la *Monaca di Monza* con *El Conde de Montecristo*; se trata del acostumbrado esquema biográfico, a veces filológicamente correcto, que puede llegar a tener unos millares de lectores, como máximo, pero no llega a ser popular.

(Antoni Gramsci.- fragmento de los *Cuadernos de la cárcel*, 1934-35.
Traducción Jordi Solé Tura).

8. El más antiguo indicio de este largo proceso que conduce a la decadencia de la narración es el surgimiento de la novela en el inicio de la Edad Moderna. Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto) es su ya directa dependencia del libro. En efecto, la difusión de la novela se haría posible justamente con la invención de la imprenta. Lo que es oralmente transmisible, verdadero tesoro de la épica, es completamente diferente de la sustancia que abriga la novela. Lo que aparta de hecho a la novela de las demás formas de la prosa (el cuento, la leyenda, e incluso la novela corta) es que la novela no procede de la vieja tradición oral, ni pasa a ella tampoco en ningún caso. Esto es lo que la aparta en especial de la narración. El narrador extrae siempre de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de aquella que le han contado. Y a su vez lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias. El novelista en cambio se halla aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en soledad, el cual ya no es capaz en ningún caso de hablar ejemplarmente de sus necesidades esenciales; desorientado, no puede aconsejar. Escribir así una novela significa exagerar lo inconmensurable cuando se va a exponer la vida humana. En medio de la abundancia de la vida, y con la exposición de esta abundancia, la novela proclama esa amplia desorientación que afecta a lo vivo. El primer gran libro del género, el *Quijote*, nos muestra de inmediato cómo la magnanimidad, la audacia, el altruismo de una persona nobilísima (la de Don Quijote) están abandonados del consejo y no

contienen ya la menor chispa de sabiduría. De este modo, en el curso de los siglos, se ha intentado alguna que otra vez (con mayor decisión quizás en el caso de *Los años de viaje de Wilhelm Meister*) inducir enseñanza en la novela, pero estos intentos siempre conducen a modificar lo que es la forma novelística. Por el contrario, la novela de formación [el Bildungsroman] nunca se ha apartado lo más mínimo de la estructura fundamental de la novela. Al integrar el proceso social de la vida en el desarrollo de una persona, la llamada novela de formación da la justificación más frágil posible a los órdenes que determinan tal proceso. La legitimación de dichos órdenes es oblicua a su realidad. Lo deficiente se vuelve acontecimiento para ese tipo de novela. [...]

La transformación de las formas épicas hay que pensarla siempre consumada a través de ritmos comparables con los del cambio que, en el curso de milenios, ha padecido la superficie de la Tierra. No resultaría verosímil el que las formas de la comunicación humana se hayan formado aún más lentamente y que más lentamente se perdieran. La novela, cuyos orígenes primeros se remontan ya a la Antigüedad, ha debido esperar centenares de años antes de hallar en la burguesía ascendente los elementos que la hicieron florecer. Cuando surgieron estos elementos, la narración empezó a retroceder, por más que lentamente, hacia lo arcaico; y aunque la narración, en todo caso, se sirviera a menudo por su parte del nuevo contenido, nunca se vería determinada por él. Por otra parte vemos que, con el predominio de la burguesía (uno de cuyos instrumentos más importantes en el alto capitalismo es la prensa), surge una forma de comunicación que, por más remoto que sea su origen, nunca antes había influido de manera tan determinante sobre la forma épica como tal. Pero ahora lo hace claramente. Y así, queda claro que esta nueva forma de comunicación no es menos ajena a la narración que a la propia novela, siendo más peligrosa para la primera, al tiempo que provoca la crisis de la segunda. Esta nueva forma de comunicación es lo que se llama información. [...] Quien escucha una historia se encuentra en compañía del narrador; incluso quien la lee forma parte de esa sociedad. El lector de una novela, en cambio, está solo, y lo está mucho más que cualquier otro lector (pues incluso el que lee un poema está dispuesto a prestar su voz a las palabras de un supuesto oyente). En esta soledad irreductible, el lector de novelas se adueña de su tema con más celo que lo haga ningún otro. Está dispuesto a apropiárselo del todo, incluso en cierto modo a devorarlo. El lector de novela devora su tema como el fuego devora la leña de la chimenea. La tensión que atraviesa la novela se parece a la corriente de aire que aviva ahí la llama.

Así pues, la novela no es significativa por presentarnos instructivamente el destino propio de otra persona, sino porque éste nos transmite, en virtud de la llama que lo va consumiendo, ese calor que no obtendremos nunca de nuestro destino. Lo que lleva al lector a la novela es así la esperanza de calentar el frío de su vida mediante esa muerte de que lee.

(Walter Benjamin.- fragmentos de «El narrador», 1936.
Traducción de Jorge Navarro Pérez).

9. Lo que sea Realismo Socialista no es algo que se pueda sacar simplemente de obras o estilos existentes. El criterio no habría de ser el de si una obra o un estilo se parece a otras obras o estilos que se suman al realismo socialista, sino el de si es socialista y realista.

1

Arte realista es arte combativo. Lucha contra falsos modos de ver la realidad e impulsos que se oponen a los intereses reales de la humanidad. Hace posibles apreciaciones justas e impulsos altamente productivos.

2

Los artistas realistas acentúan lo sensitivo, «terrenal», típico en sentido amplio (históricamente significativo).

3

Los artistas realistas acentúan el factor *de evolución y de término*. En todas sus obras piensan históricamente.

4

Los artistas realistas describen las *contradicciones* entre los hombres y sus relaciones entre sí y exponen las relaciones en que se desarrollan.

5

Los artistas realistas están interesados en los *cambios* que se operan en los hombres y en las circunstancias, tanto los cambios permanentes como los bruscos, en los cuales se convierten los permanentes.

6

Los artistas realistas exponen el poder de las ideas y las bases materialistas de las ideas.

7

Los artistas socialista-realistas son humanos, esto es, filántropos, y describen las relaciones entre hombres a fin de robustecer los impulsos socialistas. Se robustecen mediante estudios útiles del engranaje social y gracias al hecho de que los impulsos se convierten en goces.

8

Los artistas socialista-realistas no sólo adoptan una actitud realista ante sus temas, sino también ante su público.

9

Los artistas socialista-realistas tratan la realidad desde el punto de vista de la población obrera y de los intelectuales con ella aliados, que están a favor del socialismo.

(Bertolt Brecht.- «Sobre el realismo socialista». 1954.
Traducción de Joan Foncuberta).

10. La tarea de comprimir en unos pocos minutos algo acerca de la situación actual de la novela en cuanto forma obliga a entresacar de ella, aunque sea violentándola, un momento. Éste será la posición del narrador. Hoy se la caracteriza por medio de una paradoja: ya no se puede narrar, mientras que la forma de

la novela exige narración. La novela ha sido la forma literaria específica de la época burguesa. En su comienzo está la experiencia del mundo desencantado en el *Don Quijote*, y su elemento sigue siendo el dominio artístico de la mera existencia. El realismo le era inmanente; incluso las novelas de temática fantástica han intentado presentar su contenido de tal modo que de él emanara la sugestión de lo real. A lo largo de una evolución que se remonta hasta el siglo XIX y que hoy se ha acelerado al máximo, este modo de proceder se ha hecho cuestionable. Desde el punto de vista del narrador, por el subjetivismo, que no tolera ya nada material sin transformación y precisamente con ello socava el precepto épico de objetualidad. Quien aún hoy se sumergiera, como Stifter por ejemplo, en el mundo de los objetos y produjera un efecto a partir de la abundancia y la plasticidad de lo contemplado con humilde aceptación, se vería forzado al gesto de la imitación artesanal. Se haría culpable de la mentira que consiste en entregarse al mundo con un amor que presupone que el mundo tiene sentido, y acabaría por incurrir en el insoportable kitsch del arte folklórico. No menores son las dificultades por lo que al asunto respecta. Del mismo modo que la fotografía relevó a la pintura de muchas de sus tareas tradicionales, así han hecho con la novela el reportaje y los medios de la industria cultural, especialmente el cine. La novela debería concentrarse en lo que la crónica no puede proveer. Sólo que, a diferencia de la pintura, en la emancipación del objeto el lenguaje le impone unos límites y la obliga a fingir ser una crónica: de manera consecuente, Joyce ligó la rebelión de la novela contra el realismo con la rebelión contra el lenguaje discursivo.

Rechazar su intento como arbitrariedad individualista de un ex-céntrico sería miserable. La identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada que es la única que permite la actitud del narrador, se ha desintegrado. Sólo se necesita constatar la imposibilidad de que cualquiera que haya participado en la guerra cuente de ella como antes uno podía contar de sus aventuras. Con razón el relato que se presenta como si el narrador fuera dueño de tal experiencia produce impaciencia y escepticismo en el receptor. Estampas como la de uno que se sienta a «leer un buen libro» son arcaicas. Lo cual no se debe meramente a la falta de concentración de los lectores, sino a lo comunicado mismo y a su forma. Contar algo significa en efecto tener algo especial que decir, y precisamente eso es lo que impiden el mundo administrado, la estandarización y la perennidad. Antes de cualquier pronunciamiento de contenido ideológico, ya la pretensión del narrador de que el del mundo sigue siendo esencialmente un curso de la individuación, de que con sus impulsos y sentimientos el individuo puede aún equipararse al destino, de que el interior del individuo es aún inmediatamente capaz de algo, es ideológica: la literatura biográfica de pacotilla que uno se encuentra por doquier es un producto de la descomposición de la forma novelística misma.

De la crisis de la objetualidad literaria no está excluida la esfera de la psicología, en la que, aunque con poca fortuna, se refugiaron precisamente esos productos. También a la novela psicológica le son birlados sus objetos en sus propias narices: con razón se ha observado que en una época en la que los periodistas no dejaban de embriagarse con las conquistas psicológicas de Dostoyevski, la ciencia, especialmente el psicoanálisis de Freud, ya hacía mucho que había dejado atrás esos hallazgos del novelista. Por lo demás, probablemente se ha errado con tan fraseológico elogio de Dostoyevski; si es que en él la hay, es una psicología del carácter inteligible, de la esencia, y no del carácter empírico, de las personas que uno se encuentra por ahí. Y precisamente en eso es él avanzado. No sólo el hecho de que las informaciones y la ciencia se hayan incautado de todo lo positivo, aprehensible, incluso de la facticidad de lo íntimo, obliga a la novela a romper con esto y a asumir

la representación de la esencia y de su antítesis, sino también el de que cuanto más densa e ininterrumpidamente se estructura la superficie del proceso vital social, tanto más herméticamente recubre ésta como un velo la esencia. Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta. La reificación de todas las relaciones entre los individuos, que transforma todas las cualidades humanas de éstos en aceite lubricante para el suave funcionamiento de la maquinaria, la universal enajenación y autoenajenación, exige que se la llame por su nombre, y para esto la novela está cualificada como pocas otras formas artísticas. Desde siempre, y por supuesto desde el *Tom Jones* de Fielding, tuvo su verdadero objeto en el conflicto entre los hombres vivos y las petrificadas relaciones. La misma enajenación se le convierte por tanto en medio estético. Pues cuanto más extraños se han hecho entre sí los hombres, los individuos y los colectivos, tanto más enigmáticos se hacen al mismo tiempo los unos a los otros, y el intento de descifrar el enigma de la vida exterior, el impulso propiamente dicho de la novela, se transmuta en la preocupación por la esencia, la cual aparece por su parte sobrecogedora y doblemente extraña precisamente en la solita extrañeza impuesta por las convenciones. El momento antirrealista de la nueva novela, su dimensión metafísica, es él mismo producto de su objeto real, una sociedad en la que los hombres son separados los unos de los otros y de sí mismos. En la trascendencia estética se refleja el desencantamiento del mundo.

Todo esto apenas halla cabida en la consideración consciente del novelista, y hay motivo para suponer que cuando lo halla, como por ejemplo en las novelas tan cargadas de intención de Hermann Broch, ello no reporta el máximo beneficio para la forma. Por el contrario, los cambios históricos de la forma se convierten en sensibilidades idiosincrásicas de los autores, y lo que esencialmente decide sobre su calidad es hasta qué punto funcionan como instrumentos de medición de lo exigido y de lo prohibido. Nadie ha superado a Marcel Proust en sensibilidad contra la forma de la crónica. Su obra pertenece a la tradición de la novela realista y psicológica, en la línea de su extrema disolución subjetivista, la cual, sin ninguna continuidad histórica con el escritor francés, pasa por productos como el *Niels Lyhne de Jacobsen* o el *Malte Laurids Brigge* de Rilke. Cuanto más estrictamente se aferra al realismo de lo externo, al gesto del «así fue», tanto más se convierte cada palabra en un como si y más crece la contradicción entre su pretensión y el hecho de que no fue así. Justamente esa pretensión inmanente que el autor plantea como inalienable, la de que él sabe exactamente lo que pasó, es lo que se ha de probar, y la precisión hasta lo quimérico de Proust, la técnica micrológica por la que la unidad de lo vivo acaba escindiéndose en átomos, es un esfuerzo sin par del sensorio estético por producir esa prueba sin transgredir los límites que impone la forma. Él no se habría empeñado en la narración de algo irreal como si hubiera sido real. Por eso su obra cíclica empieza con el recuerdo de cómo se duerme un niño y todo el primer libro no es más que un despliegue de las dificultades que tiene el niño para dormirse cuando su bella madre no le ha dado el beso de buenas noches. El narrador instauro por así decir un espacio interior que le ahorra la salida en falso al mundo ajeno que descubriría la falsedad del tono de quien se finge familiarizado con ese mundo. El mundo es arrastrado imperceptiblemente a ese espacio interior -a esta técnica se le ha dado el nombre de monologue intérieur-, y lo que ocurre en el exterior se presenta del mismo modo en que en la primera página se dice del instante del dormirse: como un trozo de interioridad,

un momento de la corriente de la consciencia, protegido contra la refutación por el orden espacio-temporal objetivo cuya suspensión persigue la obra proustiana. Desde presupuestos completamente diferentes y con un espíritu completamente diferente, la novela del expresionismo alemán, el *Estudiante vagabundo* de Gustav Sack, apuntaba a algo parecido. El afán épico por no representar nada objetivo sino lo que se pueda llenar completa y totalmente acaba por superar la categoría épica fundamental de la objetualidad.

La novela tradicional, cuya idea se encarna quizá de la manera más auténtica en Flaubert, cabe compararla con el escenario de tres paredes en el teatro burgués. Esta era una técnica de la ilusión. El narrador levanta un telón: el lector ha de participar en lo que sucede como si estuviera físicamente presente. La subjetividad del narrador se acredita en la capacidad de producir esta ilusión y -en Flaubert- en una pureza de lenguaje que, al mismo tiempo, mediante la espiritualización, la sustrae al ámbito empírico en que se vuelca. Sobre la reflexión pesa un grave tabú: se convierte en el pecado cardinal contra la pureza del asunto. Junto con el carácter ilusorio de lo expuesto, también este tabú está perdiendo hoy en día su fuerza. Con frecuencia se ha resaltado que en la nueva novela, no sólo en Proust sino igualmente en el Gide de los *Faux-Monnayeurs*, en el último Thomas Mann, en *El hombre sin atributos* de Musil, la reflexión rompe la pura inmanencia de la forma. Pero tal reflexión apenas tiene ya más que el nombre en común con la pre-flaubertiana. Esta era moral: una toma de partido pro o contra los personajes de la novela. La nueva es una toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista supervisor de los acontecimientos, trata de corregir su inevitable apreciación. Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de ésta. Únicamente hoy en día puede comprenderse completamente el medio de Thomas Mann, la enigmática ironía irreductible a ninguna burla sobre contenido, a partir de su función en la construcción de la forma: con el gesto irónico, que recoge la propia elocución, el autor se desprende de la pretensión de estar creando algo real, a la cual sin embargo ninguna palabra, incluidas las suyas, puede escapar; del modo más evidente quizá en la fase tardía, en *El elegido* o en *La engañada*, donde el escritor, jugando con un motivo romántico, reconoce, mediante el uso del lenguaje, el carácter de espionaje que tiene el relato, la irrealidad de la ilusión, y precisamente así devuelve, según sus palabras, a la obra de arte aquel carácter de chanza superior que poseyó antes de que, con la ingenuidad de la falta de ingenuidad, presentara de un modo demasiado llanamente la apariencia como lo verdadero.

(Theodor W. Adorno.- fragmento del artículo «La posición del narrador en la novela contemporánea» en *Notas sobre literatura*, 1954.
Traducción de Alfredo Brotons Muñoz)

11. En suma, todos estos análisis descansaban sobre la relación de ciertos elementos del contenido de la literatura novelesca y de la existencia de una realidad social que reflejaban casi sin transposición o con la ayuda de una transposición más o menos diáfana.

Ahora bien, el primer problema que hubiera debido abordar una sociología de la novela es el de la relación entre la forma novelesca misma y la estructura del medio social en cuyo interior se ha desarrollado, es decir, de la novela como género literario y de la sociedad individualista moderna.

En efecto, acabamos de decir que la novela se caracteriza por ser la historia de una búsqueda de valores auténticos de modo degradado, en una sociedad degradada, degradación que, en lo que concierne al héroe, se manifiesta principalmente en la mediatización, en la reducción de los valores auténticos al nivel implícito, y su desaparición como realidades manifiestas. Esto comporta, evidentemente, una estructura singularmente compleja, y no sería fácil imaginar que la misma haya podido aparecer un día por capacidad inventiva individual, sin ningún fundamento en la vida social del grupo.

Lo que sería, sin embargo, completamente inconcebible, es que una forma literaria de tal complejidad dialéctica, se hubiese dado, durante siglos, en los más diferentes escritores, en los países más diversos, y que hubiese llegado a ser la forma por excelencia mediante la cual se haya expresado en el plano literario el contenido de toda una época y no hubiese habido una homología, o una relación significativa entre esta forma y los aspectos más importantes de la vida social.

En nuestra opinión, la forma novelesca es, en efecto, la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado. Existe una homología rigurosa entre la forma literaria de la novela, tal como acabamos de definirla siguiendo a Lukács y a Girard, y la relación cotidiana de los hombres con los bienes en general y, por extensión, de los hombres entre sí, en una sociedad que produce para el mercado.

La relación natural, sana, de los hombres y de los bienes es, en efecto, aquella en que la producción se halla regulada conscientemente por el consumo futuro, por las cualidades concretas de los objetos, por su valor de uso.

Ahora bien, lo que caracteriza la producción para el mercado es, por el contrario, la eliminación de esta relación de la conciencia de los hombres, su reducción a lo implícito gracias a la mediación de la nueva realidad económica creada por esta forma de producción: el valor de cambio.

En las otras formas de la sociedad, cuando un hombre tenía necesidad de un vestido o de una casa, tenía que producirlos por sí mismo u obtenerlos de un individuo capaz de producirlos, quien debía, o podía, proporcionárselos, bien en virtud de ciertas normas tradicionales, bien por razones de autoridad, amistad, etc., o bien como contrapartida de otras prestaciones. [...] Por ello, la sociología literaria, orientada hacia el contenido, tiene con frecuencia un carácter anecdótico, manifestándose, sobre todo, operativa y eficaz cuando estudia obras de nivel medio o corrientes literarias, pero pierde, progresivamente, todo interés a medida que se aproxima a las grandes creaciones.

En este aspecto, el estructuralismo genético ha representado un cambio total de orientación, siendo precisamente su hipótesis fundamental que el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homologas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellos, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de la creación de mundos imaginarios regidos por estas estructuras, el escritor tiene una libertad total. La utilización del aspecto inmediato de su experiencia individual para crear estos universos imaginarios es, sin duda, frecuente y posible, pero, en ninguna forma, esencial, y su puesta en claro no constituye más que una tarea útil, pero secundaria, del análisis literario.

En realidad, la relación entre el grupo creador y la obra se presenta lo más frecuentemente según el modelo siguiente: el grupo constituye un proceso de estructuración que elabora en la conciencia de sus miembros tendencias afectivas, intelectuales y prácticas, hacia una respuesta coherente con los problemas

que plantean sus relaciones con la naturaleza y sus relaciones interhumanas. Salvo excepciones, estas tendencias quedan, sin embargo, alejadas de la coherencia efectiva, en la medida en que son, como hemos dicho antes, contrarrestadas en la conciencia de los individuos por la pertenencia de cada uno a otros numerosos grupos sociales.

Así, pues, las categorías mentales no existen en el grupo más que en la forma de tendencias más o menos avanzadas hacia una coherencia que hemos llamado visión del mundo, visión que el grupo no crea, pero de la que elabora (y sólo él puede elaborar) los elementos constitutivos y la energía que hace posible su reunión. El escritor importante es precisamente el individuo excepcional que consigue crear en cierto campo, el de la obra literaria (o pictórica, o conceptual, o musical, etc.), un universo imaginario, coherente o casi rigurosamente coherente, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiende el conjunto del grupo; en cuanto a la obra, resulta más mediocre o más importante a medida que su estructura se aleja o se aproxima a la coherencia rigurosa.

Puede apreciarse la diferencia considerable que separa la sociología de los contenidos de la sociología estructuralista. La primera ve en la obra un reflejo de la conciencia colectiva; la segunda ve en ella, por el contrario, uno de los elementos constitutivos más importantes de ésta, el que permite a los miembros del grupo tomar conciencia de lo que pensaban, sentían o hacían, sin saber, objetivamente, su significación. Puede comprenderse por qué la sociología de los contenidos se manifiesta más eficaz cuando se trata de obras de nivel medio, en tanto que, a la inversa, la sociología literaria estructuralista-genética se revela más operativa cuando se trata de estudiar las obras maestras de la literatura mundial.

Es preciso señalar aún un problema de epistemología: si bien todos los grupos humanos actúan sobre la conciencia, la afectividad y el comportamiento de sus miembros, sin embargo, sólo ciertos grupos particulares y específicos pueden favorecer, con su acción, la creación cultural. Así, pues, es particularmente importante para la investigación concreta, delimitar estos grupos a fin de saber en qué dirección deben orientarse las investigaciones. La misma naturaleza de las grandes obras culturales indica cuáles deben ser sus características. En efecto, estas obras representan, como hemos dicho, la expresión de visiones del mundo, es decir, de secciones de la realidad, imaginaria o conceptual, estructuradas de tal forma que, sin que sea preciso completar esencialmente su estructura, se les pueda desarrollar en universos globales.

Es decir, que esta estructuración únicamente podría vincularse a aquellos grupos cuya conciencia tiende hacia una visión global del hombre.

Desde el punto de vista de investigación empírica, resulta cierto que durante un período muy largo, las clases sociales han sido los únicos grupos de este género, si bien pueda plantearse la cuestión de saber si esta afirmación es válida también para las sociedades no europeas, para la antigüedad greco-romana y los períodos que la precedieron, así como para ciertamente coherentes, cuya estructura corresponde a aquella hacia la que tiende el conjunto del grupo; en cuanto a la obra, resulta más mediocre o más importante a medida que su estructura se aleja o se aproxima a la coherencia rigurosa.

Puede apreciarse la diferencia considerable que separa la sociología de los contenidos de la sociología estructuralista. La primera ve en la obra un reflejo de la conciencia colectiva; la segunda ve en ella, por el contrario, uno de los elementos constitutivos más importantes de ésta, el que permite a los miembros del grupo tomar conciencia de lo que pensaban, sentían o hacían, sin saber, objetivamente, su significación. Puede comprenderse por qué la sociología de los contenidos se

manifiesta más eficaz cuando se trata de obras de nivel medio, en tanto que, a la inversa, la sociología literaria estructuralista-genética se revela más operativa cuando se trata de estudiar las obras maestras de la literatura mundial.

Es preciso señalar aún un problema de epistemología: si bien todos los grupos humanos actúan sobre la conciencia, la afectividad y el comportamiento de sus miembros, sin embargo, sólo ciertos grupos particulares y específicos pueden favorecer, con su acción, la creación cultural. Así, pues, es particularmente importante para la investigación concreta, delimitar estos grupos a fin de saber en qué dirección deben orientarse las investigaciones. La misma naturaleza de las grandes obras culturales indica cuáles deben ser sus características. En efecto, estas obras representan, como hemos dicho, la expresión de visiones del mundo, es decir, de secciones de la realidad, imaginaria o conceptual, estructuradas de tal forma que, sin que sea preciso completar esencialmente su estructura, se les pueda desarrollar en universos globales. Es decir, que esta estructuración únicamente podría vincularse a aquellos grupos cuya conciencia tiende hacia una visión global del hombre.

(Lucien Goldmann.- fragmentos de *Para una sociología de la literatura*. 1964.
Traducción de Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz)

12. Es necesario retomar por completo el análisis de esos textos críticos desde un nuevo punto de vista: por el momento disponemos de una explicación de la obra de Tolstoi, completa a su manera, completa dentro de los límites de su insuficiencia. Sabemos lo que iremos a buscar en la obra de Tolstoi: su relación con la historia; pero no sabemos cómo tal estudio puede ser conducido, ni sobre qué prácticamente se aplica. Todo sucede, como si en la interpretación que acaba de ser propuesta, se hubiera eliminado la obra en beneficio de su contenido: se ha rendido cuenta de todo, salvo de los libros de Tolstoi y de su propia naturaleza. Saber lo que hay en la obra de Tolstoi no es la misma cosa que saber de qué está hecha.

Es necesario entonces poner en claro lo que en la empresa de Lenin permite rendir cuenta del trabajo del escritor. Esta nueva descripción está evidentemente separada de la primera por razones de comodidad; pero de hecho está mezclada con ella. Los artículos sobre Tolstoi incorporan cierto número de conceptos, importantes que, dilucidados y justificados, podrían ser los conceptos de base de una crítica científica. El problema es que Lenin utiliza esos conceptos pero no plantea el problema de su justificación teórica; los practica, con una gran seguridad, pero sin referirlos a una teoría de la literatura, como si lo haría al contrario con los conceptos de la crítica científica (*Materialismo y empiriocriticismo*). Aparecidos en el campo de la teoría política (los artículos de Lenin son, ya se ha visto, esencialmente políticos), esos conceptos de crítica literaria pueden, sin embargo, ser estudiados fuera del campo de su uso político. Aun cuando la práctica fuera justa en circunstancias dadas, para ser extendida a otras circunstancias es necesario que pase por el desvío de la teoría. Ese es el desvío que hay que tratar de hacer ahora.

Los conceptos críticos en los cuales ha cristalizado esencialmente la eficacia de esos artículos son los de *espejo*, de *reflejo* y de *expresión*. Lenin nos dice, y esa es su definición de la literatura, la obra es un espejo. La proposición recuerda de inmediato cierto espejo colocado en el paseo que sirve de alegoría ritual para

designar una literatura realista. Pero el nombre de espejo, para Lenin, remite a un concepto y no a una imagen. Entonces debe estar rodeado al menos por una definición. En efecto, una precisión viene de inmediato para dedique la «cosa» no está allí por sí misma: «No se puede, sin embargo, llamar espejo de un fenómeno lo que, de toda evidencia, no lo refleja de manera exacta» (p. 121). El espejo no es entonces espejo sino en apariencia; al menos refleja de una manera que no pertenece más que a él. No se trata, pues, de no importa qué superficie reflejante, o de no importa qué vendría, en el gesto de un reflejo, a reproducirse directamente. Más que en la fácil idea de una deformación, es en la de una fragmentación de la imagen en la que piensa Lenin. ¿El espejo sería un espejo roto?

En efecto, la relación del espejo con el objeto que refleja (la realidad histórica) es parcial: el espejo efectúa una escogencia, selecciona, no refleja la totalidad de la realidad que se le ofrece. Esa escogencia no se produce por azar: es característica, y debe por consiguiente ayudarnos a conocer la naturaleza del espejo. Ya sabemos las razones de tal escogencia: por su relación personal e ideológica con la historia de su tiempo. Tolstoi no puede tener de ella sino una visión incompleta. En particular, sabemos que es incapaz de aprehenderla como fase revolucionaria; no es pues porque refleja la revolución que él merece ser llamado espejo de la revolución. Si la obra es un espejo, no es ciertamente en virtud de una relación manifiesta con el período «reflejado». Tolstoi no la ha «manifiestamente comprendido» y se desvió manifiestamente de ella (p. 121). Lo que se verá en el espejo de la obra no es exactamente lo que Tolstoi ha visto por sí mismo y como representante ideológico. La imagen de la historia en el espejo no será entonces un reflejo en el estricto sentido de una reproducción. De otra parte, sabemos que tal reproducción es imposible. Que la época sea en sí misma reconocible a través de la obra de Tolstoi no prueba que él la haya conocido verdaderamente. Tolstoi se encuentra de este modo en la misma relación con su espejo (al menos en una relación análoga) que ciertos obreros de la revolución con su época: participaron en la revolución de manera inmediata y su papel pudo ser eficaz, pero sin que conocieran el alcance y las razones de ella (p. 122).

Esto se explica en primer lugar por el hecho de que la revolución es un fenómeno complejo: no hay un simple conflicto, sino una lucha definida por la multiplicidad de sus determinaciones (ver el análisis precedente); el proceso histórico se desarrolla a la vez sobre varios planos y se anuda de muy diversas maneras. Es así posible participar en él por medio de una de sus partes, permaneciendo inmediatamente extraño al resto (pero esta extrañeza es, como se ha visto, puramente aparente). En la «gran revolución» hay un elemento campesino que es hasta el más manifiesto. Es a través de él como Tolstoi y su obra se sitúan en la historia: «Tolstoi debió reflejar al menos algunos de los lados esenciales de la revolución» (p. 121). Pero se trata precisamente de un elemento; la relación inmediata es por fuerza incompleta, no sólo por su contenido, sino también en cuanto a su forma. Todos los que han encontrado sitio en esta revolución — ¿y quién no encontró sitio en ella? — han entrado en relación inmediata al menos con uno de los elementos de la situación. Pero esa relación no era inmediata sino en apariencia; era necesariamente determinada de hecho por el conjunto de la situación, las nociones de elemento de la situación, de parte tomada en la situación, serían entonces engañosas, si debieran conducirnos a un análisis mecánico. El elemento de reflejo, que se da como inmediatamente fiel, depende de hecho -puesto que está determinado por su lugar en la compleja estructura- de todas las influencias que se ejercen sobre él, no sólo a corto sino también a largo plazo. Su presencia positiva importa menos entonces que el hecho de que está como marcado desde el exterior, porque su inserción supone el desvío a través de las condiciones que indirectamente lo han

suscitado. (Quizás la obra sea un espejo porque justamente registra el reflejo como un reflejo parcial, porque refleja una realidad incompleta, puesto que tomada al nivel de sus únicos elementos -y su privilegio sería que para alcanzarlo no tiene necesidad de desviarse efectivamente a través del conjunto de las condiciones-, muestra de ellos sólo la necesidad, que puede ser leída en ella. A la crítica científica corresponde hacer tal lectura. Si el espejo puede hacernos ver eso, es que no está allí para reproducir de manera mecánica imágenes, necesariamente ciegas (y que solo merecen ser señaladas), ni para desempeñar el papel de un instrumento de conocimiento (el conocimiento tiene sus instrumentos que le son suficientes); es un irremplazable revelador. La función de la crítica es entonces ayudarnos a descifrar las imágenes en el espejo.

Es, pues, en la forma de reflejo, tal como aparece en el espejo, como debe buscarse el secreto del espejo: ¿cómo hace para mostrar, a falta de demostraciones, la realidad histórica, de tal manera que sin denunciar sus encegucimientos los hace visibles?

El concepto de espejo toma entonces un sentido nuevo si se le completa con la idea de análisis (que define el carácter parcial del reflejo). Pero esta idea de análisis es ella misma ambigua, porque tiende a representar la realidad como el producto mecánico de un montaje. Hay que interpretarla de tal manera que no disipe la complejidad real. De hecho, no basta con decir que a través del espejo la realidad aparece en su fragmentación; la imagen dada por el espejo es ella misma fragmentada. Es por su propia complejidad que la imagen evoca las estratificaciones reales. La obra de Tolstoi no es una obra homogénea; no es la continuidad, la limpidez, el carácter indivisible que nos sugiere la imagen del reflejo; no es de un solo tenor. Percibirla así sería idealizarla, negarse a comprenderla, eso mismo que ensaya la crítica liberal y burguesa (p. 147). Encontramos de nuevo la idea de que el espejo no es una simple superficie reflejante: la obra de Tolstoi está en sí misma compuesta de elementos. Y al igual que según Freud el sueño para ser interpretado debe ser previamente descompuesto en sus elementos constitutivos, Lenin nos dice que la obra literaria no puede ser estudiada sino así, no desde el punto de vista de una ilusoria totalidad, sino en su necesaria y verdadera división.

(Pierre Macherey.- fragmento de *Para una teoría de la producción literaria*, 1966.
Traducción de Gustavo Luis Carrera).

13. Nuestra investigación nos ha llevado al punto de reconocer que el automatismo de repetición (*Wiederholungszwang*) toma su principio en lo que hemos llamado la insistencia de la cadena significativa. Esta noción, a su vez, la hemos puesto de manifiesto como correlativa de la *ex-sistencia* (o sea: el lugar excéntrico) donde debemos situar al sujeto del inconsciente, si hemos de tomar en serio el descubrimiento de Freud. Como es sabido, es en la experiencia inaugurada por el psicoanálisis donde puede captarse por qué sesgo de lo imaginario viene a ejercerse, hasta lo más íntimo del organismo humano, ese asimiento de lo simbólico.

La enseñanza de este seminario está hecha para sostener que estas incidencias imaginarias, lejos de representar lo esencial de nuestra experiencia, no entregan de ella sino lo inconsciente, a menos que se las refiera a la cadena simbólica que las conecta y las orienta.

Sin duda sabemos la importancia de las impregnaciones imaginarias (*Prägung*) en esas parcializaciones de la alternativa simbólica que dan a la cadena significativa su andadura. Pero adelantamos que es la ley propia de esta cadena lo que rige los efectos psicoanalíticos determinantes para el sujeto: tales como la preclusión (*forclusion*, *Verwerfung*), la represión (*Verdrängung*), la denegación (*Verneinung*) misma —precisando con el acento que conviene que esos efectos siguen tan fielmente el desplazamiento (*Entstellung*) del significante que los factores imaginarios, a pesar de su inercia, sólo hacen en ellos el papel de sombras y de reflejos.

Y aun ese acento se prodigarla en vano si no sirviese a los ojos de ustedes sino para abstraer una forma general de fenómenos cuya particularidad en nuestra experiencia seguiría siendo para ustedes lo esencial, y cuyo carácter originalmente compuesto no se rompería sin artificio.

Por eso hemos pensado ilustrar para ustedes hoy la verdad que se desprende del momento del pensamiento freudiano que estudiamos, a saber que es el orden simbólico el que es, para el sujeto, constituyente, demostrándoles en una historia la determinación principal que el sujeto recibe del recorrido de un significante.

Es esta verdad, observémoslo, la que hace posible la existencia misma de la ficción. Desde ese momento una fábula es tan propia como otra historia para sacarla a la luz —a reserva de pasar en ella la prueba de su coherencia. Con la salvedad de esta reserva, tiene incluso la ventaja de manifestar la necesidad simbólica de manera tanto más pura cuanto que podríamos crearla gobernada por lo arbitrario.

Por eso, sin ir más lejos, hemos tomado nuestro ejemplo en la historia misma donde se inserta la dialéctica referente al juego de par o impar, del que muy recientemente sacamos provecho. Sin duda no es un azar y esta historia resultó favorable para proseguir un curso de investigación que ya había encontrado en ella apoyo.

Se trata, como ustedes saben, del cuento que Baudelaire tradujo bajo el título de: *La lettre volée* [La carta robada]. Desde un principio, se distinguirá en él un drama, de la narración que de él se hace y de las condiciones de esa narración.

Se ve pronto, por lo demás, lo que hace necesarios esos componentes, y que no pudieron escapar a las intenciones de quien los compuso.

La narración, en efecto, acompaña al drama con un comentario, sin el cual no habría puesta en escena posible. Digamos que su acción permanecería, propiamente hablando, invisible para la sala —además de que el diálogo quedaría, a consecuencia de ello y por las necesidades mismas del drama, vacío expresamente de todo sentido que pudiese referirse a él para un oyente: dicho de otra manera, que nada del drama podría aparecer ni para la toma de vistas, ni para la toma de sonido, sin la iluminación con luz rasante, si así puede decirse, que la narración da a cada escena desde el punto de vista que tenía al representarla uno de los actores. [...]

La obra completa de Freud nos presenta una página de cada tres de referencias filológicas, una página de cada dos de inferencias lógicas, y en todas partes una aprehensión dialéctica de la experiencia, ya que la analítica del lenguaje refuerza en ella más aún sus proporciones a medida que el inconsciente queda más directamente interesado.

Así es como en *La interpretación de los sueños* no se trata en todas las páginas sino de lo que llamamos la letra del discurso, en su textura, en sus empleos, en su inmanencia a la materia en cuestión. Pues ese trabajo abre con la obra su camino real hacia el inconsciente. Y nos lo advierte Freud, cuya confidencia sorprendida cuando lanza ese libro hacia nosotros en los primeros días de este siglo, no hace sino confirmar lo que él proclamó hasta el final: en ese jugarse el todo por el todo de su mensaje está el todo de su descubrimiento.

La primera cláusula articulada desde el capítulo liminar, porque su exposición no puede sufrir retraso, es que el sueño es un *rébus*. Y Freud estipula acto seguido que hay que entenderlo, como dije antes, al pie de la letra. Lo cual se refiere a la instancia en el sueño de esa misma estructura literante (dicho de otra manera, fonemática) donde se articula y se analiza el significante en el discurso. Tal como las figuras no naturales del barco sobre el tejado o del hombre con cabeza de coma expresamente evocadas por Freud, las imágenes del sueño no han de retenerse si no es por su valor de significante, es decir por lo que permiten deletrear del «proverbio» propuesto por el *rébus* del sueño. Esta estructura de lenguaje que hace posible la operación de la lectura, está en el principio de la significancia del sueño, de la *Traumdeutung*.

Freud ejemplifica de todas las maneras posibles que ese valor de significante de la imagen no tiene nada que ver con su significación, poniendo en juego los jeroglíficos de Egipto en los que sería ridículo deducir de la frecuencia del buitre que es un aleph, o del pollito que es un *vau*, para señalar una forma del verbo ser y los plurales, que el texto interese en cualquier medida a esos especímenes ornitológicos. Freud encuentra cómo referirse a ciertos empleos del significante en esa escritura, que están borrados en la nuestra, tales como el empleo del determinativo, añadiendo el exponente de una figura categórica a la figuración literal de un término verbal, pero es para conducirnos mejor al hecho de que estamos en la escritura donde incluso el pretendido «ideograma» es una letra.

Pero no se necesita la confusión corriente sobre ese término para que en el espíritu del psicoanalista que no tiene ninguna formación lingüística prevalezca el prejuicio de un simbolismo que se deriva de la analogía natural, incluso de la imagen coaptativa del instinto. Hasta tal punto que, fuera de la escuela francesa que lo remedia, es sobre la línea: ver en el poso del café no es leer en los jeroglíficos, sobre la que tengo que recordarle sus principios a una técnica cuyas vías nada podría justificar sino el punto de mira del inconsciente.

Hay que decir que esto sólo es aceptado trabajosamente y que el vicio mental denunciado más arriba goza de tal favor que es de esperarse que el psicoanalista de hoy admita que descodifica, antes que resolverse a hacer con Freud las escalas necesarias (contemplan de este lado la estatua de Champollion, dice el guía) para comprender que descifra: lo cual se distingue por el hecho de que un criptograma sólo tiene todas sus dimensiones cuando es el de una lengua perdida.

Hacer estas escalas no es sin embargo más que continuar en la *Traumdeutung*.

La *Entstellung*, traducida: transposición, en la que Freud muestra la precondición general de la función del sueño, es lo que hemos designado más arriba con Saussure como el deslizamiento del significado bajo el significante, siempre en acción (inconsciente, observémoslo) en el discurso.

Pero las dos vertientes de la incidencia del significante sobre el significado vuelven a encontrarse allí.

La *Verdichtung*, condensación, es la estructura de sobreimposición de los significantes donde toma su campo la metáfora, y cuyo nombre, por condensar en sí mismo la *Dichtung* indica la connaturalidad del mecanismo a la poesía, hasta el punto de que envuelve la función propiamente tradicional de ésta.

La *Verschiebung* o desplazamiento es, más cerca del término alemán, ese viraje de la significación que la metonimia demuestra y que, desde su aparición en Freud, se presenta como el medio del inconsciente más apropiado para burlar a la censura.

¿Qué es lo que distingue a esos dos mecanismos que desempeñan en el trabajo del sueño, *Traumarbeit*, un papel privilegiado, de su homóloga función en el discurso? Nada, sino una condición impuesta al material significante, llamada *Rücksicht auf Darstellbarkeit*, que habría que traducir por: deferencia a los medios de la puesta en escena (la traducción por: papel de la posibilidad de figuración, es aquí excesivamente aproximada). Pero esa condición constituye una limitación que se ejerce en el interior del sistema de la escritura, lejos de disolverlo en una semiología figurativa en la que se confundiría con lo» fenómenos de la expresión natural.

(Jacques Lacan.- fragmentos de «El seminario de La carta robada» y «La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud», en *Escritos*. 1966. Traducción Tomás Segovia).

14. De cuanto precede podríamos retener la noción de que la literatura, en tanto que proceso, se caracteriza por un proyecto, un medio y una actitud, enlazándose los tres términos por medio del lenguaje.

El proyecto es la obra en bruto, tal como la concibe, quiere y realiza el escritor. Antes de cualquier tentativa de expresión, la obra y la conciencia del escritor se desbordan ya considerablemente la una a la otra. El proyecto es su encrucijada consciente, y en él lo sociológico predomina sobre lo psicológico, porque para que se realice es preciso que el escritor lo estructure dialécticamente a nivel de la expresión y a nivel del contenido. Los críticos genetistas tradicionales consideran tan sólo el conflicto primario de la «forma» y el «fondo», sin ver que se trata de una suerte de «juego de las cuatro esquinas», en que el escritor debe afrontar, más allá del lenguaje, el problema de situar su obra en el registro de la historia, en la zona de disponibilidad del contenido plantear la unicidad de su visión del mundo ante las estructuras de la situación histórica y, al mismo tiempo, dirigir la dialéctica expresión-contenido en busca de equilibrios sucesivos y, siempre, el todo, puesto en entredicho entre la palabra-cosa y la palabra-signo. Esta contradanza es capaz de producir una infinidad de combinaciones, todas ellas únicas y originales, de las que las más literarias son según los criterios que venimos aceptando, las que unen un máximo de historicidad a un máximo de individualidad y a un máximo de expresividad.

El medio es el libro o por lo menos el documento escrito. A este nivel, la literatura, en tanto que organización mercantil, de la que hablaremos más adelante, recorta la literatura en tanto que proceso. Constituye una especie de laminadora que codifica de manera lineal la obra pluridimensional. La lengua escrita sufre, además, la contaminación de idiomas subsidiarios que, para emplear la terminología de los lingüistas, se expresan en el plano de los «sintagmas» (el libro con su organización material) y de los «sistemas» (tipografía, encuadernación, colección, etc.). Unos y otros llevan el sello de la situación histórica. El *volumen* de papiro, frágil y adaptado a la lectura continua de eruditos u hombres de letras diletantes, el robusto *codex* de pergamino, adaptado a la lectura referencial cotidiana de un lector menos refinado, el libro impreso, producto típico de la industrialización, corresponden a formas de sociedad de las que llevan consigo la marca implícita, independientemente de su contenido textual. Por otro lado, la cubierta, el formato, el precio de un libro le sitúan, independientemente de su significación propia, a un tal o cual nivel de la organización social.

Nos resta la actitud del lector. El acto de lectura reproduce en sus grandes líneas el acto de escribir; pero el lector no tiene un proyecto. Tiene una predisposición. Esta le viene dada por su formación escolar, por sus experiencias de lecturas anteriores,

por su información, pero sobre todo por su problemática personal. Lo psicológico está aquí íntimamente ligado a lo social. La problemática según la cual el lector descodifica el libro y da cima al proceso de creación de la obra en lo que a él le concierne es consciente o inconsciente, formulada o informada, pero es siempre individual. La acción del lector se desarrolla simultáneamente en dos planos: por un lado el del pensamiento conceptual y la imaginación objetiva, las dos socializadas; por otro lado el del ensueño, la obsesión, la frustración. Unos y otros traducen su libertad a una situación que el libro reduce a una experiencia particular. La gran diferencia entre el lector y el escritor radica en que para el último lo psicológico se sitúa antes de la formulación de la obra, y de este modo se encuentra casi completamente fuera del proceso, en tanto que para el primero constituye uno de los elementos esenciales de su predisposición en el momento de abordar la obra, formando así parte del proceso. Se comprende de este modo que debe establecerse un equilibrio —de adecuación o de oposición— entre la predisposición, de una parte, y la proposición general de este producto social que es el libro, de otra. Volvemos a encontrarnos aquí, bajo otra forma, con el «juego de las cuatro esquinas». El lector no puede afrontar un contenido formalizado, situando ante él su pensamiento, si no es de un modo consciente, y sólo conscientemente puede situar su libertad ante su propia predisposición; pero a la vez ha de vivir la dialéctica del consciente y el inconsciente paralelamente a la de la palabra-signo y la palabra-cosa. De todo ello se desprende evidentemente que existen una infinidad de lecturas posibles de una misma obra por un mismo lector.

Estas consideraciones nos llevan a considerar ahora la literatura como organización mercantil. En tanto que tal comprende una *producción*, un *mercado* y un *consumo*.

El productor es aquel a quien denominaremos globalmente el editor; es decir, el empresario que adopta la decisión, responsable de fabricar y poner en venta el libro. De hecho, la especialización del editor (que previamente fue impresor o librero) data del final del siglo XVIII y en nuestros días su función tiende a dividirse entre el editor propiamente dicho, que trata con el escritor, y el distribuidor oligopolístico, que comercializa el producto.

El producto literario es el resultado de una serie de selecciones realizadas a través de diversos filtros sociales, económicos y culturales sobre los proyectos que los escritores han desarrollado hasta el estado de escritos. El proyecto aborta si antes de iniciado su desarrollo no es aceptado por un editor. Lo editorial y lo literario se rebasan, por otro lado, ampliamente uno a otro. Entre los libros publicados en el mundo, solamente del 20 al 25 por 100 de los títulos y del 15 al 20 por 100 de los ejemplares son reputados como literarios, lo que no quiere decir que los otros no participen de la literatura en tanto que proceso.

En los países de economía de mercado el editor aplica a todos los libros un criterio general de selección económica. Compra al escritor aquellas de sus producciones que considera susceptibles de ser absorbidas por el mercado. El movimiento del dinero es regulado por medio de un contrato. Este puede variar desde una compra pura y simple en el caso de pago a tanto alzado hasta un salario enmascarado cuando el escritor posee una marca de fábrica suficientemente sólida para permitir una inversión regular. De este modo el editor ejerce una permanente presión sobre el escritor, que se encuentra en una situación falsa, puesto que, precisamente, su proyecto es el resultado de una dialéctica en que él pone de manifiesto su libertad individual. La contradicción resulta generalmente enmascarada por el lenguaje artificioso, que transforma la relación económica real en aparente relación cultural.

Además, en lo que concierne a los libros literarios, la selección económica se completa mediante una selección-jerarquización que emana de la comunidad elitista de los intelectuales, que delega sus representantes cerca del editor en forma de directores literarios, consejeros, lectores o simples relaciones personales. Ocurre a veces —con resultados generalmente desastrosos— que el editor sea un intelectual. Se reputa como literario lo que es estimado como tal por estos censores previos, que, objetivamente opuestos a ella o no, reproducen los gustos diversos, a veces antinómicos, pero siempre integrantes de un sistema cerrado, de la clase dirigente. En los países socialistas, en general, representan al grupo ideológico en el poder y, además, ostentan los poderes económicos que tenía el editor capitalista.

Este jurado difuso y sin embargo muy coherente no se contenta con seleccionar el producto; lo suscita; lo mejora gracias a sus consejos; lo somete a la domesticidad de las colecciones; llega incluso a tolerar la investigación genética en los laboratorios semioficiales o clandestinos que son denominados «vanguardias», prestos para dejar morir los productos monstruosos, inviables o peligrosos para el orden de la literatura y a incorporar los otros al ganado comercializable.

El mercado literario sería relativamente poco complicado si la literatura no fuese lo que es. Es posible vender un libro del mismo modo que otro producto cualquiera cuando satisface una necesidad social ponderable, como sucede con el libro-objeto o el libro funcional. Es posible hacer investigaciones de mercado, establecer previsiones y adoptar planes para vender enciclopedias, libros es-colares, de cocina o pornográficos. Al estar la respuesta del público a esta clase de libros estereotipada o institucionalizada, queda sometida a las leyes de la estadística. Sin embargo, sabemos que, por desgracia, en el proceso literario el acto de lectura de cada individuo es único e irremplazable. Su conexión con los otros actos de lectura del mismo individuo o con los actos de lectura de otros individuos es contingente en el más alto grado. Se desprende de aquí que aun si traducimos el comportamiento del lector en un lenguaje binario: compra o no compra, es muy difícil deducir conclusiones en cuanto a la compra o no compra de un libro. La edición literaria es, por definición, no programable. Sin embargo, no podría existir una edición sin un mínimo de programación. La consecuencia de esta contradicción es que la edición literaria tiende a captar sus lectores mediante motivaciones no literarias: hábitos, esnobismo, consumo ostentoso, culpabilización cultural o utilización sutil de ese más-allá-del-lenguaje, de esa zona marginal de las estructuras implícitas, en que se inscriben, entre otras, las represiones sociales que crean en el lector la necesidad de calmar las obsesiones semiinconscientes de una inseguridad estadísticamente ponderable: enfermedad, estabilidad en el trabajo, problemas de la pareja, miedo a la guerra, etc.

El consumo literario, tercera articulación de la estructura mercantil del libro, resulta evidentemente condicionado, en lo que se refiere a las obras del pasado, por una cierta visión de la antología oficial y, para las obras del presente, por una cierta visión de la vida literaria. Una y otra son determinadas por varios factores: nivel intelectual, nivel de estudios, status socioprofesional, habitat, etc. Para una gran parte de la población se reducen a dos estereotipos, uno escolar, otro informacional, pero puede haber variantes de tipo ideológico o regional.

(Robert Escarpit.- fragmento de «Lo literario y lo social»
en *Hacia una sociología del hecho literario*, 1970.
Traducción de Luis Antonio Gil López)

15. Dicho más explícitamente: lo que produce el texto literario es fundamentalmente la eficacia de una o varias *contradicciones ideológicas* en tanto que precisamente tales contradicciones no pueden ser realmente resueltas en la *ideología*. Se trata, en último análisis, de la eficacia de posiciones de clase contradictorias en la ideología, y como tales, inconciliables. Bien entendido que tales posiciones ideológicas contradictorias no son, en sí mismas, puramente «literarias»: lo que nos volvería a llevar al círculo cerrado de la «literatura»: son posiciones ideológicas, prácticas o teóricas, que cubren todo el campo de las luchas de clases ideológicas, por ejemplo, el de las posiciones religiosas, jurídicas, políticas, que corresponden a coyunturas determinadas de la lucha de clases propiamente dicha. Sin embargo, sería vano pretender reencontrar en los textos el discurso «original», y como descarnado, de esas posiciones ideológicas, «anteriormente» a su realización literaria: *pues ellas no pueden precisamente ser formuladas más que en la forma material de un texto literario*. Entendemos por tanto que se enuncian bajo la forma que representa al mismo tiempo su solución imaginaria, o mejor: que las desplaza sustituyéndoles las contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología religiosa, política, moral, estética o psicológica.

Tratemos de explicitar este fenómeno un poco más todavía: la literatura, diremos, «comienza» con la solución imaginaria de las contradicciones ideológicas irreconciliables, con la representación de una tal solución: tampoco en este sentido diremos que la literatura represente, es decir, *figure* (por imágenes, alegorías, símbolos o argumentos) una tal solución *realmente* preexistente (repetámoslo, lo que produce la literatura, es justamente que una tal solución real sea imposible), sino en el sentido de la «puesta en escena», de la *presentación como solución de los términos* mismos de una contradicción insalvable, al precio de desplazamientos y de sustituciones más o menos numerosas y complejas. Para que haya literatura, son los términos mismos de la contradicción (y por tanto, elementos ideológicos contradictorios), los que han de ser enunciados de entrada en un lenguaje especial, un lenguaje de «compromiso», que realice desde el principio la ficción de su posible conciliación. O mejor: un lenguaje de «compromiso» que haga surgir tal conciliación como «natural», y finalmente como inevitable y necesaria.

En *Pour una théorie de la production littéraire*, a propósito de Tolstoi (según Lenin), a propósito de Verne y de Balzac, se había intentado ya demostrar, según estos principios materialistas, la contradicción compleja que produce el texto literario: en cada caso, de manera particular, lo que puede identificarse como el proyecto ideológico del autor y que expresa una posición de clase determinada, no es de hecho más que *uno* de los términos de la contradicción, de la que el texto presenta la síntesis imaginaria con posiciones adversas sin poder por otra parte abolir su real alteridad. De ahí la idea de que el texto literario no es tanto la *expresión* de una ideología (su «puesta en palabras»), como su *puesta en escena*, su exhibición, operación en la que la misma ideología se resuelve de alguna manera contra sí misma, puesto que no puede ser exhibida de tal manera sin mostrar sus *límites*, hasta el punto preciso en que se muestra incapaz de asimilar realmente la ideología adversa.

Por este hecho, el efecto literario no es solamente producido en un proceso determinado, sino que se inserta en un proceso de *reproducción* de otros efectos ideológicos; no es ya solamente efecto de causas materiales, sino efecto sobre individuos socialmente determinados, a quienes obliga materialmente a tratar los textos literarios de una manera determinada. Dicho de otra manera,

el efecto literario, como efecto ideológico, no pertenece simplemente al dominio de la «sensación», del «sentimiento» o del «juicio» estéticos, y por consiguiente de *ideas* estéticas y literarias, sino que compromete un comportamiento práctico, a los rituales activos del consumo literario y de la práctica «cultural». [...] Podemos pues decir que el texto literario es el *operador* de una *reproducción* de la ideología en su conjunto. Dicho de otra manera, provoca, por el efecto literario que soporta, la producción de «nuevos» discursos, en los que se realiza siempre (bajo formas constantemente variadas) *la misma* ideología (con sus contradicciones). Permite a los individuos *apropiarse* la ideología y convertirse en los «libres» portadores de ella, es decir, en los «libres» creadores. El texto literario es un operador privilegiado de esta relación práctica de los individuos con la ideología en la sociedad burguesa, que asegura su reproducción: en la medida misma en que provoca el discurso ideológico a partir de su propio contenido, va investido bajo el efecto estético en la forma de obra de arte, ese discurso no aparece como impuesto mecánicamente, revelado (como un dogma religioso) a individuos que deberían repetirlo fielmente, sino como *propuesto* a la interpretación, a la variación selectiva, y finalmente a la apropiación subjetiva, personal, de los individuos. Es un operador privilegiado del sometimiento ideológico en la forma «crítica» y democrática de la «libertad de pensamiento»

En estas condiciones, el efecto estético es siempre también un efecto de *dominación*: sujeción de los individuos a la ideología dominante, y dominación de la ideología de la clase dominante.

(Etienne Balibar y Pierre Macherey.- «Sobre la literatura como forma ideológica» en *Para una crítica del fetichismo literario*, 1974.

Traducción de Juan A. Bellón).

16. 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 a partir 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.

Como la afirmación es abrupta la justificaremos por partes.

I

En efecto: ¿a qué llamamos hoy «literatura»? Sencillamente: llamamos literatura a una serie de discursos caracterizados ante todo por:

a) Ser obras de un autor, esto es, ser un objeto construido por un sujeto. La ideología hoy hegemónica (hoy: quiero decir, a partir del siglo XVIII) considera por supuesto que no sólo los discursos literarios, sino también cualquier otro tipo de discursos (los «teóricos» en general los «científicos» en sentido estricto, los «políticos» en su amplísima gama: como también las «obras artísticas», etc.), son asimismo y ante todo objetos construidos por un sujeto. Lo que diferenciaría, pues, a los textos literarios de todos estos otros discursos paralelos sería precisamente el hecho de que en tales textos se expresaría mejor que en ninguna otra parte la propia verdad interior, la propia intimidad del «sujeto/autor de la obra». En consecuencia, el sujeto literario —y por lo mismo «su» texto— no nos aparecería así como un «sujeto» sin más, sino como aquél en estricto que «habla»

o se «expresa» en nombre siempre de su propia verdad interna (y más allá, por tanto en nombre de la verdad misma de todos los sujetos humanos. Ello independientemente por supuesto tanto de que el autor utilice un género «confesional» o «biográfico», como de que se considere como transmisor de una verdad social popular o nacional etc.).

b) Todas estas categorías son las que se han considerado esencialmente como las que justificarian la existencia de una literatura «eterna»: 1º) la supuesta existencia permanente de que ese sujeto/autor de «su» propia obra, expresando en ella su propia verdad autónoma e interior, y 2º) a la inversa: la creencia en que paralelamente ha tenido también una existencia «eterna» ese tipo de discurso que se constituye como mera expresión de la voz interior de un «autor» y que es colectivamente considerado como válido sólo por existir como expresión de tal «voz».

Este tipo de planteamientos «eternizantes» no revelan obviamente más que un profundo trasfondo a-histórico. Lo que nosotros pretendemos, al contrario, es proponer la tesis de la radical historicidad de la literatura.

II

1. Tomamos el término «historia» muy en serio, y en consecuencia no tratamos de poner parches. No se trata de añadir un contexto histórico (el tan socorrido «contexto») o sociológico a la obra literaria para explicarla desde «afuera» (mientras otros explicarían lo propiamente literario de la obra, lo de dentro, su «en sí»). Por razones que veremos enseguida pretendemos situarnos al margen de tales planteamientos duales (la creencia en que la obra tiene un dentro y un fuera, un interior y un exterior, lo que justifica a la vez la creencia en esa dualidad paralela de métodos: el método propiamente literario -el que bucea en el «interior»- y el método externo o contextual). Entender la obra literaria desde su radical historicidad quiere decir, por el contrario, para nosotros, que tal historicidad constituye la base misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar ni «en sí» ni «fuera de sí»).

Retomando en este sentido nuestro planteamiento inicial: la posibilidad de la literatura (esto es: no sólo la aparición del concepto actual de lo que sea la literatura, sino a la par -y lo que es mucho más importante- la existencia real de ese tipo de discursos que llamamos literarios) solo surge cuando surge la lógica del «sujeto».

Y en estricto: tal lógica (o sea: la imagen de un individuo «libre», «autónomo», origen y fin de sí mismo, poseyendo un «interior» —una mente, una razón, etc.— única fuente —y único responsable- de todas sus ideas, sus juicios, sus sensaciones, sus gustos, sus saberes y sus discursos, etc.) está directa —y únicamente— segregada desde la matriz ideológica burguesa.

(Juan Carlos Rodríguez.- fragmento de la Introducción a *Teoría e historia de la producción ideológica*. 1974).

como simple resultado de «proyectos» o «voluntades» individuales, sino que es un proceso regulado, que se desarrolla en el marco de una estructura social dada, que es la que determina el sentido y la función de las distintas prácticas. Por eso, aunque en dicho proceso se movilicen las energías físicas, intelectuales y psíquicas de individuos singulares, las prácticas de éstos se inscriben siempre dentro de un campo estructuralmente definido que hace que, en las sociedades clasistas por ejemplo, que son las que más interesa estudiar aquí, tales prácticas se conviertan necesariamente en prácticas de clase. Lo que luego se definirá como una práctica específica, la práctica literaria, no podrá ser estudiada por lo tanto sin tomar en cuenta todas aquellas determinaciones, incluido su modo de inserción en un sistema de contradicciones de clase.

El proceso a que vengo refiriéndome constituye, por lo demás, un todo dialécticamente articulado, pero que en virtud de su propia determinación por la estructura social comprende una serie de prácticas diferenciadas, susceptibles de ser agrupadas en tres categorías principales correspondientes a sendos niveles de aquella estructura: las prácticas económicas, que son las destinadas a transformar la naturaleza y producir bienes materiales; las prácticas políticas, que son las directamente encaminadas a transformar (o conservar) las relaciones sociales de producción; y las prácticas teórica y artística, que tienen por objeto la transformación de los sistemas de ideas, imágenes y representaciones y operan, por lo tanto, a nivel de la ideología. Esquema que permite realizar ya una primera aproximación al fenómeno literario, definiéndolo como una forma específica de práctica en la ideología, y tratar de desarrollar este concepto extrayendo de él las consecuencias teóricas y metodológicas pertinentes.

En términos generales, toda práctica moviliza un conjunto de energías humanas en función de un proyecto determinado (digamos desde ahora: social-mente determinado), con el fin de transformar una materia prima natural o social, pero siempre históricamente dada, con instrumentos asimismo determinados. De acuerdo con esto y tratándose del proceso de «creación» literaria (que en adelante denominaré proceso de producción literaria para evitar las connotaciones idealistas del término «creación»), el primer problema radica en la determinación de la materia prima objeto de transformación, la cual, contrariamente a lo que afirma cierta corriente hoy en boga, no está constituida, en última instancia, ni por el lenguaje ni por «la palabra», sino por ciertos conjuntos de ideas, imágenes y representaciones sociales, que el escritor busca plasmar sirviéndose del lenguaje articulado. [...]

En efecto, identificar a los sistemas socialmente determinados de ideas, imágenes y representaciones como materia prima de la práctica literaria y considerar a ésta como una actividad específica que apunta a la reproducción y expresión de una experiencia social, es fundamental en cuanto de ello se derivan consecuencias como la de no olvidar que la experiencia comunicada supone obligadamente una relación dialéctica con la realidad objetiva. Además, el determinar que el empleo de cierto lenguaje y el tratamiento que éste recibe están subordinados a la expresión y comunicación de aquella experiencia (que no por presentarse bajo la forma de «demonios» u «obsesiones» individuales deja de ser social) permite restituir a la literatura su función social, mientras que el privilegiar el lenguaje hasta concebirlo como objeto central del quehacer literario lleva, en el plano teórico, a planteamientos de carácter idealista carentes de validez científica y, en el plano de la investigación concreta, al simple establecimiento de los mecanismos lógico-formales de emisión del mensaje hablado, literario o no, puesto que a este nivel ni siquiera ha sido posible determinar hasta ahora un solo rasgo peculiar del «lenguaje literario» que no se encuentre también en el lenguaje cotidiano, no literario. [...]

17. Aquí partiré, por eso, de un concepto que me parece básico, el de práctica, que considera a la actividad de los hombres como un proceso de transformación permanente de sus condiciones naturales y sociales de existencia. Antes de desarrollar este concepto y analizar sus implicaciones en el terreno de la literatura, conviene sin embargo recordar que tal proceso no se realiza de manera arbitraria y

En una primera aproximación puede decirse que la literatura busca ofrecer una representación-expresión sensible de lo «vivido», lo «sentido», lo «percibido», incluyendo las formas mismas de esa percepción, hecho que no deja de plantear por lo menos dos problemas: primero, el de la índole de esa representación, que no es una representación estrictamente conceptual, como la elaborada por la teoría científica, sino más bien una representación concreto-sensible; y segundo, el de la naturaleza de esas «vivencias», «sentimientos» y «percepciones».

Del primer punto se deriva no solamente la distinción entre la práctica científica, que aprehende directamente el objeto en el nivel de sus propiedades, y la práctica artística (literaria en este caso), que necesariamente lo aprehende a través de sus cualidades sensibles, sino también el problema de saber si por sí sola, la práctica literaria puede producir un resultado gnoseológico similar al de la práctica teórico-científica, es decir, un conocimiento objetivo de las leyes que rigen la conformación, el funcionamiento y desarrollo de determinadas estructuras, o si los efectos de la práctica literaria no son siempre más limitados en este campo y, en todo caso, de otra índole. Por el momento me limitaré a recordar aquella observación de Althusser, en el sentido de que «el arte nos hace 'ver' unas 'conclusiones sin premisas, en tanto que el conocimiento (científico, F. P.) nos permite penetrar en el mecanismo que produce 'conclusiones' a partir de 'premisas'».

El segundo punto ayuda a aclarar más todavía esta cuestión, si se piensa en que esas «vivencias», «sentimientos» y «percepciones» que la práctica literaria se propone representar y expresar, no son en rigor las estructuras sociales mismas (que sólo pueden ser «descubiertas», es decir conocidas, mediante una práctica teórico-científica) sino los efectos objetivos y subjetivos de tales estructuras. Tal o cual obra, escuela o tendencia literaria puede desde luego captar mejor el primer tipo de efectos y ser en este sentido más «realista» que otra que se limite a representar los segundos; ello no implica, sin embargo, la producción de un conocimiento equiparable al científico, aunque fuese con diferentes instrumentos.

(François Perus.- fragmento de *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, 1976).

18. En la mayoría de las descripciones y los análisis, la cultura y la sociedad son expresadas corrientemente en tiempo pasado. La barrera más sólida que se opone al reconocimiento de la actividad cultural humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una serie de productos acabados. Lo que resulta defendible como procedimiento en la historia consciente, en la que sobre la base de ciertos supuestos existe una serie de acciones que pueden ser consideradas definitivamente concluidas, es habitualmente proyectado no sólo a la sustancia siempre movilizadora del pasado, sino a la vida contemporánea, en la cual las relaciones, las instituciones y las formaciones en que nos hallamos involucrados son convertidas por esta modalidad de procedimiento en totalidades formadas antes que en procesos formadores y formativos. En consecuencia, el análisis está centrado en las relaciones existentes entre estas instituciones, formaciones y experiencias producidas, de modo que en la actualidad, como en aquel pasado producido, sólo existen las formas explícitamente fijadas; mientras que la presencia viviente, por definición, resulta permanentemente rechazada.

Cuando comenzamos a comprender el dominio de este procedimiento, a examinar su aspecto central y de ser posible a superar sus márgenes, podemos comprender, de un modo nuevo, la separación existente entre lo social y lo personal, que constituye una modalidad cultural tan poderosa y determinante. Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores. Entonces, si lo social es lo fijo y explícito —las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas— todo lo que es presente y movilizador, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido, es comprendido y «subjetivo».

Existe otra distinción relacionada con lo anterior. Tal como se describe el pensamiento, dentro del mismo y acostumbrado tiempo pasado, es en realidad tan diferente —en sus formas explícitas y acabadas— de todo e incluso de cualquier cosa que podamos reconocer inmediatamente como pensamiento, que oponemos a él los términos más activos, más flexibles, menos singulares —conciencia, experiencia, sentir— y luego los observamos arrojados en torno a las formas fijas, finitas y repelentes. Este punto adquiere una importancia considerable en relación con las obras de arte, que en cierto sentido son formas explícitas y acabadas; objetos verdaderos en las artes visuales y convenciones y notaciones objetivadas (figuras semánticas) en la literatura. Sin embargo, completar su proceso inherente no es sólo eso: debemos hacerlos presentes en «lecturas» específicamente activas. También ocurre que la producción del arte no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico. En diferentes momentos de la historia, y de modos significativamente diferentes, la realidad e incluso la primacía de tales presencias y tales procesos, ese tipo de actualidades tan diverso y sin embargo tan específico, han sido poderosamente afirmados y reivindicados, mientras que en la práctica son permanentemente vividos. Sin embargo, son afirmados a menudo como formas en sí mismas, en disputa con otras formas conocidas: lo subjetivo en oposición a lo objetivo; la experiencia en oposición a la creencia; el sentimiento en oposición al pensamiento; lo inmediato en oposición a lo general; lo personal en oposición a lo social. El poder innegable de dos grandes sistemas ideológicos —el sistema «estético» y el sistema «psicológico»— es, irónicamente, sistemáticamente derivado de estos sentidos, de estas acepciones de instancia y proceso, donde la experiencia, el sentimiento inmediato y luego la subjetividad y la personalidad resultan nuevamente generalizados y reunidos. En oposición a estas formas «personales», los sistemas ideológicos de la generalidad social fija, de los productos categóricos, de las formaciones absolutas resultan relativamente ineficaces dentro de su dimensión específica. Esto es especialmente correcto en relación con una corriente dominante del marxismo y su acostumbrado abuso de lo «subjetivo» y lo «personal».

Sin embargo, es la reducción de lo social a formas fijas lo que continúa siendo el error básico. Marx observó esta situación con bastante frecuencia y algunos marxistas lo citan de un modo fijo antes de retornar a las formas fijas. El error, como ocurre tan a menudo, consiste en tomar los términos de análisis como términos sustanciales. En consecuencia, hablamos de una concepción del mundo o de una ideología dominante o de una perspectiva de clase, a menudo con una evidencia adecuada, aunque en este resbalón regular hacia un tiempo pasado y una forma fija suponemos, o incluso no sabemos que debemos suponer, que aquellas existen y son vividas específica y definitivamente dentro de formas singulares y

en desarrollo. Tal vez la muerte pueda ser reducida a formas fijas, aunque sus registros supervivientes se hallen en su contra. Sin embargo, lo viviente no será reducido, al menos en la primera persona; puede resultar diferente en lo que se refiere a las terceras personas vivas. Todas las complejidades conocidas, las tensiones experimentadas, los cambios y las incertidumbres, las formas intrincadas de la desigualdad y la confusión, se hallan en contra de los términos de la reducción y muy pronto, por extensión, en contra del propio análisis social. Las formas sociales son admitidas a menudo como generalidades, aunque excluidas, desdeñosamente, de toda posible relevancia en relación con esta verdadera e inmediata significación de ser. Y a partir de las abstracciones, formadas a su vez mediante este acto de exclusión —la «imaginación humana», la «psiquis humana», el «inconsciente», con sus «funciones» en el arte, el mito y el sueño—, se desarrollan más o menos prontamente formas nuevas y desplazadas de análisis y categorización social que superan todas las condiciones sociales específicas. [...]

Este proceso puede ser directamente observado en la historia de un idioma. A pesar de las continuidades sustanciales y a ciertos niveles decisivos en la gramática y el vocabulario, ninguna generación habla exactamente el mismo idioma que sus predecesores. La diferencia puede definirse en términos de adiciones, supresiones y modificaciones; sin embargo, éstas no agotan la diferencia. Lo que realmente cambia es algo sumamente general, en una amplia esfera, y la descripción que a menudo se ajusta mejor al cambio es el término literario «estilo». Es más un cambio general que un grupo de elecciones de liberadas, aunque dichas elecciones pueden deducirse de él tanto como sus efectos. Tipos similares de cambio pueden observarse en las costumbres, la vestimenta, la edificación y otras formas similares de la vida social. Es un interrogante abierto —es decir, una serie de interrogantes históricos específicos— si en alguno de estos cambios este o aquel grupo ha sido dominante o influyente o si son resultado de una interacción mucho más general, ya que lo que estamos definiendo es una cualidad particular de la relación y la experiencia social, históricamente distinta de cualquiera otras cualidades particulares, que determina el sentido de una generación o de un período. Las relaciones existentes entre esta cualidad y las demás peculiaridades históricas específicas de las instituciones, las formaciones y las creencias cambiantes, y más allá de ellas, las cambiantes relaciones sociales y económicas entre las clases y dentro de ellas, constituyen nuevamente un interrogante abierto; es decir, una serie de interrogantes históricos específicos. La consecuencia metodológica de una definición de este tipo, no obstante, es que los cambios cualitativos específicos no son asumidos como epifenómenos de instituciones, formaciones y creencias modificadas, o simplemente como una evidencia secundaria de relaciones económicas y sociales modificadas entre las clases y dentro de ellas. Al mismo tiempo son asumidos desde el principio como experiencia social antes que como experiencia «personal» o como el «pequeño cambio» simplemente superficial o incidental de la sociedad. Son sociales de dos maneras que las distinguen de los sentidos reducidos de lo social, considerado esto como lo institucional y lo formal; primero, en el hecho de que son cambios de presencia (mientras son vividos esto resulta obvio; cuando han sido vividos, todavía sigue siendo su característica esencial); segundo, en el hecho de que aunque son emergentes o pre-emergentes, no necesitan esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción.

Tales cambios pueden ser definidos como cambios en las estructuras del sentir. El término resulta difícil; sin embargo, «sentir» ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de «concepción del mundo» o «ideología». No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas, aunque siempre debamos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales, en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada existente entre las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas. Una definición alternativa sería la de estructuras de la experiencia, que ofrece en cierto sentido una palabra mejor y más amplia, pero con la dificultad de que uno de sus sentidos involucra ese tiempo pasado que significa el obstáculo más importante para el reconocimiento del área de la experiencia social, que es la que está siendo definida. Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una «estructura»: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas. Éstas son a menudo mejor reconocidas en un estadio posterior, cuando han sido (como ocurre a menudo) formalizadas, clasificadas y en muchos casos convertidas en instituciones y formaciones. En ese momento el caso es diferente; normalmente, ya habrá comenzado a formarse una nueva estructura del sentimiento dentro del verdadero presente social.

Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una «estructura del sentir» es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia.

(Raymond Williams.- fragmento del ensayo *Marxismo y literatura*. 1977.

Traducción de Pablo di Masso).

19. Sociología de la Literatura es la ciencia que tiene por objeto la producción histórica y la materialización social de las obras literarias, en su génesis, estructura y funcionamiento, y en relación con las visiones del mundo (conciencias, mentalidades, etc.) que las comprenden y explican.

Ciencia: ciencia del Hombre, es decir, que no está basada en el concepto de leyes fisicomatemáticas. Una ciencia del Hombre no posee leyes sino tendencias; o de otra manera, sus «leyes» una vez conocidas pueden ser conculcadas y desaparecer así, como tales «leyes». Ni la Sociología General puede ser una ciencia exacta, como quería Durkheim, ni menos aún, la Sociología de la Literatura puede pretender este estatuto de ciencia que no le corresponde.

La Sociología de la Literatura como ciencia del hombre pertenece a la Sociología General.

Objeto: qué tiene por objeto, o qué estudia: se trata de designar el objeto de la ciencia que intentamos instituir. Puede hablarse de delimitación y de objetivación, delimitar el terreno en el que ha de efectuarse la praxis de la ciencia, con todos los problemas anejos a la delimitación; objetivar, significaría pura y simplemente «crear» el objeto, pero no hay duda de que esta «creación objetiva» ha de corresponder a una realidad (la Literatura en este caso, que se toma ya como existente, como objetiva).

Producción histórica: la Literatura se toma, en este primer momento, como una producción dentro de una historia; toda Literatura es histórica; necesidad de acotar o describir (constatación) el tiempo y el lugar del objeto, que se pretende estudiar. Se trata también de tener en cuenta el devenir histórico, es decir, las obligadas transformaciones históricas del objeto.

Materialización social: la Literatura, el objeto de esta ciencia, no solamente aparece en un momento histórico, sino que es producido históricamente; aún más, esta producción social es una materialización de la sociedad. La sociedad no engendra un objeto, que una vez engendrado o producido queda fuera de la misma, sino que la sociedad se manifiesta, encarna, materializa también a través de la Literatura. No hay, pues, ninguna posibilidad de separar la historia de la sociedad (todo hecho es histórico y social). Toda Literatura, todo objeto, no solamente tiene historia, sino que es sociedad. La sociedad existe a través y por medio de sus manifestaciones que aquí llamamos materializaciones.

Obras literarias: no existe ninguna definición ni objetivación de lo que se entiende por Literatura. Existe, sí, un consenso unánime que reconoce el estatuto literario a una serie de obras del hombre. Necesidad, pues, de adoptar, aunque sólo sea provisionalmente y como hipótesis de trabajo, una definición mínima de obra literaria. Esta definición, sea completa o no, no invalida el funcionamiento de la Sociología de la Literatura, ya que más adelante (estructura) el sociólogo de la literatura se verá obligado a fijar una delimitación o definición más estricta del objeto literario.

Génesis: la Sociología de la Literatura estudia en primer lugar la génesis, necesariamente social, de la obra literaria; para ello parte, sobre todo, del concepto de sujeto colectivo (conciencia de clase, de grupo, mentalidades, estructuras categoriales goldmannianas, etc.). Al ser el sujeto de toda obra literaria un sujeto colectivo, solamente la Sociología de la Literatura es capaz de explicitarlo. Aquí nuestra ciencia se separa epistemológicamente del Psicoanálisis (sujeto individual y no colectivo) y de la Lingüística (leyes lingüísticas sin necesidad de sujeto), aunque ha de mantener con estas dos ciencias relaciones estrechas. No hay que olvidar que, aunque la génesis de una obra, parte del sujeto colectivo, toda obra literaria suele tener un sujeto individual y está construida con un material lingüístico.

Estructura: toda obra literaria, cualquiera que haya sido la definición adoptada del concepto de Literatura, es una estructura. Como tal posee una serie de reglas internas que conviene explicitar y enumerar descriptivamente. Posee también una serie de relaciones entre los diferentes elementos de la estructura y un funcionamiento o existencia o vida de estas mismas relaciones. Nuestra ciencia tiene en cuenta, pues, la especificación literaria, estructura literaria, de la obra, a fin, más tarde, de ponerla en relación con la sociedad.

Funcionamiento: toda obra literaria funciona socialmente, se comunica socialmente con la sociedad, a través del tiempo y del espacio (nivel diacrónico). Toda obra literaria tiene una vida social. Solamente nuestra ciencia puede dar cuenta de los cambios de función sociales, habidos en la vida social, en el funcionamiento de

una obra, puesto que ésta no es tomada jamás como obra «acabada» en sí, sino como una estructura que nace, vive, se desarrolla o no se desarrolla y muere. La función de una obra literaria corresponde a lo que se ha llamado Historia social de la Literatura.

En relación: indudablemente, el estudio del objeto literario no puede acabarse en la explicitación de la génesis, estructura y función del mismo, sino que, y precisamente porque nos encontramos en el campo de la Sociología, ha de poner en relación este triple estudio con la Sociedad entera, y, en particular, con un nuevo sujeto colectivo que trasciende al sujeto colectivo estudiado o explicitado en la génesis. En ésta, tomábamos al sujeto colectivo como autor o creador de una obra literaria; se trata ahora de explicitar y «ampliar» este sujeto, que no solamente se ha manifestado en el nivel literario, sino que necesariamente ha tenido que manifestarse en otros campos de materialización social.

Visiones del mundo o conciencias colectivas, de grupo, de clase, mentalidades, «ideologías», etc. Cualquiera que sea el nombre que se adopte, el concepto ha de ser siempre el mismo: el modo de pensar, esperar, proyectar, temer, calcular, etc., de un grupo, obligatoriamente colectivo, de hombres inmersos en una sociedad bien caracterizada. Este grupo se manifiesta en todos los niveles de la realidad social, es realidad social, es sociedad, es el verdadero y auténtico sujeto, puesto que el hombre es siempre el sujeto de la Historia, aunque la haga en determinadas o determinables condiciones. Solamente la Sociología puede poner en claro, descubrir este sujeto, autor y realidad de la Historia, puesto que nos encontramos ante un sujeto esencialmente social; y solamente la Sociología de la Literatura puede poner en claro, descubrir y describir la relación que existe entre este sujeto colectivo y la materialización literaria del mismo. No nos encontramos, sin embargo, ante una Sociología de las Ideas, o ante una Historia de las mismas, puesto que nuestra ciencia ha tenido buen cuidado de especificar, desde el primer momento, el objeto literario que se propone estudiar. Una Sociología de las Ideas o de las mentalidades, no tiene por qué tener en cuenta la especificidad del hecho literario, su estructura; una Sociología de la Literatura ha de partir también, para existir como ciencia, de esta especificidad o estructura.

Comprensión y explicación: la Sociología de la Literatura parte del supuesto siguiente: alcanzar la significación de una obra literaria significa alcanzar su comprensión y su explicación; y solamente después de haber puesto en claro la especificidad de la obra, y de haber descrito el sujeto colectivo de la misma, puede alcanzarse la significación deseada. Comprender y explicar una obra, no son dos procesos diferentes sino dos momentos del mismo proceso: se parte de una primera comprensión y se inserta ésta, en una comprensión más englobante, consiguiéndose así la explicación. Todo el intento de nuestra ciencia está dirigido a dotar de una significación al objeto de la misma. Sin embargo, no hay que entender aquí que la significación última, o la significación que puede alcanzar la Sociología de la Literatura, se encuentra únicamente en la comprensión y explicación alcanzadas a partir del auténtico sujeto colectivo desentrañado; no hay que olvidar que el modo de hacer, de materializarse, de existir, de este sujeto social ha sido estudiado a partir de una estructura específica. La materialización sujeto en una obra literaria no es, pues, un proceso automático, sino una relación dialéctica (interacción, devenir, movimiento histórico, etc.); por eso es necesaria una Sociología de la Literatura, y no es suficiente una Historia o una Sociología de las Ideas. La estructura literaria posee su propia especificidad, que puede oponerse, a veces, y siempre resistirse, a la materialización del sujeto social. No hay, pues, una relación determinante del sujeto social-estructura literaria, sino una doble mediación: el sujeto social media el objeto literario y, éste a su vez, media al sujeto social.

(Juan Ignacio Ferreras.- *Fundamentos de sociología de la literatura*. 1988).

20. La novela es el fin del género en el sentido en que lo hemos definido en el capítulo precedente: un ideograma narrativo cuya forma externa, secretada como una concha o exoesqueleto, sigue emitiendo su mensaje ideológico después de la extinción de su huésped. Pues la novela, cuando explora sus posibilidades maduras y originales durante el siglo XIX, no es una forma exterior y convencional de esa clase. Más bien esas formas, y sus restos —los paradigmas narrativos heredados, los esquemas actanciales o proairéticos convencionales— son la materia prima sobre la que trabaja la novela, transformando su «decir» en un «mostrar», dando extrañeza a los lugares comunes contra el frescor de alguna «realidad» inesperada, poniendo en primer plano la convención misma como aquello a través de lo cual los lectores han recibido la experiencia, el espacio y el tiempo.

La «novela» como proceso más bien que como forma: tal es la intuición a la que se han visto arrastrados una y otra vez los apologistas de esa estructura narrativa, en un esfuerzo por caracterizarla como algo que sucede a sus materias primas, como un conjunto específico pero muy exactamente interminable de operaciones y procedimientos de programación, más que como un objeto terminado cuya «estructura» podríamos modelar y contemplar. Este proceso puede valorarse de manera doble, como la transformación de las actitudes subjetivas del lector que es simultáneamente la producción de una nueva clase de objetividad.

En efecto, como la afirman gran número de «definiciones», y como el antepasado totémico de la novela, *Don Quijote*, lo demuestra emblemáticamente, esa operación procesadora llamada según los casos mimesis narrativa o representación realista, tiene como función histórica minar y demistificar sistemáticamente, en una secular «descodificación», aquellos paradigmas narrativos tradicionales o sagrados, preexistentes y heredados, que son sus datos iniciales. En este sentido, la novela desempeña un papel significativo que puede llamarse una revolución cultural propiamente burguesa: ese inmenso proceso de transformación por el cual unas poblaciones cuyos hábitos de vida fueron moldeados por otros modos de producción, ahora arcaicos, son efectivamente reprogramados para la vida y operan en el nuevo mundo de capitalismo de mercado. La función «objetiva» de la novela queda con ello implicada: a su misión subjetiva y crítica, analítica, corrosiva, debe añadirse ahora la tarea de producir, como si fuera por primera vez, el mundo mismo de la vida, ese «referente» mismo: el espacio recién cuantificable de la extensión y la equivalencia mercantil, los nuevos ritmos de tiempo medible, el nuevo mundo-objeto secular y «desencantado» del sistema mercantil, con su vida cotidiana post-tradicional y su desconcertante *Umwelt* empírico, «insignificante» y contingente —del que este nuevo discurso narrativo pretenderá entonces ser el reflejo «realista». El problema del sujeto es claramente estratégico para ambas dimensiones del proceso novelístico, en particular si se afirma, como afirma el marxismo, que las formas de la conciencia humana y los mecanismos de la psicología humana no son intemporales y esencialmente los mismos en todas partes, sino específicos de la situación y producidos históricamente. Se sigue de ello entonces que ni la recepción por el lector de un relato particular, ni la representación actancial de las figuras o agentes humanos, pueden tomarse como constantes del análisis narrativo, sino que tienen que ser a su vez historizados sin piedad. La terminología y la temática lacanianas en que se ha moldeado gran parte del presente capítulo ofrecen aquí una ventaja táctica. La obra de Lacan, con su insistencia en la «constitución del sujeto», desplaza la problemática del freudismo ortodoxo de los modelos de los procesos o bloqueos inconscientes a una descripción de la formación del sujeto y sus ilusiones constitutivas que, aunque sigue siendo genética en el propio Lacan y expresada en los términos del sujeto individual, no es

incompatible con un marco histórico más amplio. Además, el impulso polémico de la teoría lacaniana, con su descentramiento del yo, sujeto consciente de la actividad, la personalidad, o «sujeto» del cogito cartesiano —todo lo cual se aprehende ahora como un «efecto» de la subjetividad—, y su repudio de los diversos ideales de unificación de la personalidad o de conquista mítica de la identidad personal plantea nuevos problemas de gran utilidad para el análisis narrativo, que sigue trabajando con las categorías ingenuas y de sentido común del «personaje», el «protagonista», el «héroe», y con «conceptos» psicológicos como los de identificación, simpatía o empatía.

(Fredric Jameson.- fragmento de *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. 1989. Traducción de Tomás Segovia)

21. La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (etc.) en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los hábitos de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo).

El lector podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir *escritor por pintor, filósofo, científico, etc., y literario, por artístico, filosófico, científico, etc.* (Para recordárselo todas las veces que sea necesario, es decir todas las veces que no hayamos podido recurrir a la designación genérica de *productor cultural*, escogida, sin placer particular alguno, para señalar la ruptura con la ideología carismática del «creador», la palabra *escritor* irá seguida de etc.) Lo que no significa que ignoremos las diferencias entre los campos. Así por ejemplo, la intensidad de la lucha varía sin duda según los géneros, y según la escasez de la competencia específica que requieren en cada época, es decir según la probabilidad de la «competencia desleal» o del «ejercicio ilegal» (cosa que sin duda explica que el campo intelectual, incesantemente bajo la amenaza de la heteronomía y de los productores heterónomos, constituya uno de los lugares privilegiados para aprehender la lógica de luchas omnipresentes en todos los campos).

Así, la jerarquía real de los factores explicativos exige invertir el proceso que suelen adoptar los analistas: hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue —corriendo el peligro de caer en la trampa de la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida— sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones (por ejemplo, en el caso de Flaubert, las contradicciones inherentes al arte por el arte y, más generalmente, a la condición de artista).

(Pierre Bourdieu.- fragmento de *Las reglas del arte*. 1992. Traducción de Thomas Kauf).

22. Una novela puede definirse como un fragmento de ficción escrito en prosa que posee una longitud razonable. Incluso una definición tan poco incisiva como ésta, resulta, sin embargo, excesivamente restrictiva. La razón es que no todas las novelas están escritas en prosa. Existen novelas en verso, como *Eugenio Oneguin*, de Pushkin, o *El puente dorado*, de Vikram Seth. Y en lo que atañe al carácter nocional, la distinción entre lo que es algo ficticio y lo que constituye un hecho no siempre está clara. ¿Y qué deberíamos entender por «longitud razonable»? ¿En qué punto una novela breve o un relato de larga extensión pueden considerarse como una novela por propio derecho? Así, por ejemplo, *El inmoral*, de André Gide, suele caracterizarse habitualmente como una novela, mientras que «El duelo», de Antón Chéjov, suele describirse como un relato breve, a pesar de que ambas narraciones cuentan con una extensión semejante.

Lo cierto es que la novela es un género literario que se resiste a ser definido con precisión. Este hecho en sí no debería resultar particularmente sorprendente, puesto que muchas cosas («juego», por ejemplo, o «peludo») se resisten también a una definición exacta. Resulta complicado determinar en qué medida uno debe asemejarse a un mono para poder ser calificado de peludo. Sin embargo, lo que sucede en el caso concreto de la novela no es sólo que eluda ser definida, sino que socava de forma activa cualquier intento por alcanzar una definición. Más que un género literario podría considerarse un antigénero. La novela canibaliza otras formas literarias y mezcla sus elementos constituyentes o sus fragmentos de forma indiscriminada. En una novela es posible encontrar poesía y diálogos propios del teatro, así como elementos procedentes de los géneros épico, pastoral, satírico, histórico, elegíaco, trágico, o de cualquier otro tipo. Virginia Woolf caracterizó la novela como «la más flexible de todas las formas literarias». La novela cita, parodia y transforma al resto de los géneros, convirtiendo a sus ancestros literarios en meros elementos integrantes de sí misma, en una suerte de venganza de carácter edípico. La novela es la reina de los géneros literarios, pero una reina en un sentido del término bastante menos elevado del que se suele conferir a esta palabra en los alrededores del palacio de Buckingham.

La novela es una suerte de crisol o de perro mestizo que procede del cruce de géneros literarios de pura raza. No hay nada que le resulte imposible a la novela. Puede indagar en la conciencia de un único ser humano durante ochocientas páginas. O puede contar las aventuras de una cebolla, rastrear la historia de una familia a lo largo de seis generaciones o recrear las guerras napoleónicas. Y si es una forma literaria que se asocia particularmente con las clases medias, lo es, en parte, porque la ideología de dicha clase social se centra en el sueño de una libertad total frente a cualquier tipo de restricción. En un mundo en el que Dios ha muerto, todo está permitido, como subrayó Dostoievski. Y lo mismo resulta válido para un mundo en el que el antiguo orden autocrático también ha muerto y la clase media reina triunfante. La novela es un género anárquico desde el momento en que la regla que la gobierna es la ausencia de reglas. Un anarquista no es simplemente una persona que quebranta determinadas normas sino alguien que tiene como norma el hecho de quebrantarlas, y eso es también lo que hace la novela. Mientras que los mitos poseen un carácter cíclico y repetitivo, la novela se nos presenta como algo emocionantemente impredecible. En realidad, la novela posee un repertorio finito de formas y de motivos. Pero al mismo tiempo, se trata de un inventario extraordinariamente amplio.

Dado que resulta complicado decir qué es una novela, se vuelve igualmente complejo establecer cuándo surge esta forma literaria. Son varios los autores que podrían considerarse plausiblemente como los primeros novelistas (y entre ellos figurarían Miguel de Cervantes y Daniel Defoe). Sin embargo, jugar a tratar de establecer el origen de algo siempre acaba resultando peligroso. Si un determinado conferenciante afirma que el clip para sujetar papeles se inventó en 1905, siempre acaba levantándose alguien al fondo de la sala para hacernos saber que acaba de descubrirse uno en un antiguo enterramiento etrusco. El teórico de la cultura ruso Mijaíl Bajtin ha retrotraído el origen de la novela a las narraciones épicas de la Roma imperial y de la época helenística, mientras que Margaret Anne Doody, en su obra *La verdadera historia de la novela* sitúa su lugar de nacimiento en las antiguas culturas mediterráneas. Es cierto que si uno propone una definición lo suficientemente imprecisa de un automóvil puede resultar fácil situar los orígenes del BMW en los carros de la antigua Roma (esta circunstancia también ayudaría a explicar las razones por las que resultan tan frecuentes los anuncios de la muerte de la novela; lo que realmente indica este tipo de presagios es que ha muerto una determinada clase de novela, mientras que al mismo tiempo otra diferente ha visto la luz). Sea como fuere, lo cierto es que algo parecido a la actual novela pueda encontrarse, de hecho, en la Antigüedad. En lo que concierne a la Edad Moderna, su origen se ha asociado, como hemos visto, a la aparición de la clase media, si bien cabría preguntarse cuándo se produjo exactamente este fenómeno. Algunos historiadores situarían este acontecimiento en un momento tan temprano como los siglos XII y XIII.

La mayoría de los críticos está de acuerdo en que la novela hunde sus raíces en la forma literaria que conocemos como narración épica (en inglés, romance). De hecho, se trata de un vínculo que nunca ha terminado de romperse por completo. Las novelas son narraciones épicas que han de transigir con la prosaica realidad de la civilización moderna. Siguen existiendo en ellas héroes y villanos románticos, los deseos terminan cumpliéndose y cuentan con finales felices propios de los cuentos de hadas, pero en la actualidad todo este tipo de cosas debe ser remodelado en términos de sexo y propiedad, de dinero y de matrimonio, de movilidad social y de familias nucleares. Podría aducirse que el sexo y la propiedad son los verdaderos temas de cualquier novela moderna desde la primera a la última página. Así pues, la novela inglesa, desde Daniel Defoe a Virginia Woolf, sigue siendo una suerte de narración épica. En realidad, resultarán precisos como poco todos los recursos mágicos de este tipo de ficción si, al igual que hicieron los novelistas de la época victoriana, se pretende que los recalcitrantes problemas del mundo moderno tengan un final feliz. En las novelas de las hermanas Bronte, de George Eliot, de Thomas Hardy o de Henry James resulta posible encontrar vestigios de formas literarias «pre-modernas», como el mito, la fábula, el cuento popular y la narración épica, las cuales aparecen mezcladas con otras de factura moderna, como la narración realista, el reportaje, la indagación psicológica y otros componentes de naturaleza semejante. La novela puede ser una narración épica, pero se tratará, en todo caso, de una narración épica desencantada, que se muestra sabedora ya de todo lo relacionado con deseos incumplidos y problemas no resueltos.

Las narraciones épicas están llenas de maravillas, mientras que la novela moderna es, ante todo, mundana. Retrata un mundo profano, empírico, y no un mundo mítico o metafísico. Se centra en lo cultural y no en la naturaleza o en lo sobrenatural. Se muestra cautelosa ante lo abstracto o lo eterno, y sólo cree en lo que puede tocar, saborear, aprehender. Es posible que conserve aún determinadas creencias religiosas, pero se siente tan incómoda al tratar este tipo de asuntos como el dueño de un pub. La novela se nos presenta como una historia cambiante, concreta y abierta, y no

como un universo simbólico cerrado. Su esencia está constituida por lo temporal y lo narrativo. En la época actual cada vez menos cosas son inmutables y cualquier fenómeno, incluyendo el propio yo, parece revestir un carácter histórico. La novela es la forma mediante la cual la historia acaba de poner por completo los pies sobre la tierra. [...] Si la novela es el género que constituye una afirmación de la vida corriente, es al mismo tiempo la forma literaria en la que los valores resultan más diversos y entran en conflicto entre sí en mayor medida. La novela que va desde Daniel Defoe a Virginia Woolf es un producto de la modernidad y la modernidad es el periodo en el que se cuestionan incluso las certezas más fundamentales. Nuestros valores y nuestras creencias se fragmentan, resultan discordantes, y la novela refleja este estado de cosas. Se trata de la más híbrida de las formas literarias, de un espacio en el que diferentes voces, idiomas y sistemas de creencias colisionan de forma continua. Por esta razón, ninguno de ellos puede prevalecer sobre los restantes sin que se produzca una confrontación. Con bastante frecuencia la novela realista descansa sobre una determinada manera de ver el mundo, pero en lo que concierne a la forma literaria en sí, siempre posee un carácter «relativizador», de modo que cambia de una perspectiva a otra, deja la narración en manos de diferentes personajes y, al representarlos de forma tan vivida, hace que simpaticemos con situaciones y protagonistas con los que nos sentimos en realidad incómodos. De hecho, ésta es una de las razones por las que originalmente la aparición de esta forma literaria se contempló con tantas reservas. El realismo imaginativo puede hacer buenas migas con el propio diablo. [...] Hegel vio en la novela la forma épica del prosaico mundo moderno. Posee la amplitud y el elenco propios de la épica tradicional, aunque en la mayoría de los casos carece de su dimensión sobrenatural. La novela se asemeja a la épica clásica en su acendrado interés por lo narrativo, por la acción dramática y por el mundo material. Sin embargo, se diferencia de ella en que se trata de un discurso acerca del presente y no sobre el pasado. La novela es, ante todo, una forma contemporánea en el sentido literal del término, de modo que tiene más en común con *The Times* que con Homero. Cuando trata el pasado, lo hace generalmente en tanto que prehistoria del presente. Incluso la novela histórica viene a ser, en líneas generales, una reflexión en clave sobre el presente. La novela es la mitología de una civilización fascinada por sus propias vivencias cotidianas. No se halla retrasada ni adelantada con respecto a su época, sino que marcha al compás de ella. Se limita a reflejarla sin ningún tipo de mórbida nostalgia, ni de falsas esperanzas. En este sentido el realismo literario es también un realismo político. Este rechazo tanto de lo nostálgico como de lo utópico significa que la novela realista, hablando en términos políticos, no es, en la mayor parte de los casos, ni reaccionaria ni revolucionaria. Su espíritu es, por el contrario, típicamente reformista. Se halla entregada al presente, pero a un presente que se encuentra sometido a un proceso de cambio permanente. Se trata de un fenómeno propio de «este mundo» y no tanto del «otro», pero, puesto que el cambio es una característica inherente al primero de estos mundos, tampoco reviste un carácter retrógrado. [...]

La novela es, por consiguiente, la forma literaria que rompe con todos los modelos tradicionales. Ya no puede seguir basándose en los paradigmas que proporcionan la costumbre, la mitología, la Naturaleza, la Antigüedad, la religión o la comunidad. Y esta circunstancia se halla estrechamente ligada al surgimiento de un nuevo tipo de individualismo que encuentra este tipo de paradigmas demasiado restrictivos. Mientras que la épica se caracteriza por no llevar la firma de ningún autor concreto, en la novela se encuentran siempre

las huellas de uno determinado: lo que conocemos como estilo. Su falta de comprensión hacia los modelos tradicionales se encuentra relacionada, asimismo, con el ascenso del pluralismo, desde el momento en que nos encontramos en un periodo en el que los valores se han vuelto demasiado diversos como para poder ser unificados. Cuantos más valores existen, más problemático se vuelve el concepto de «valer» en sí mismo.

La novela nace al mismo tiempo que la ciencia moderna y comparte con ella su carácter austero, secular, realista, inquisitivo, así como su suspicacia frente a la autoridad clásica. Pero esto significa al mismo tiempo que, no existiendo autoridad alguna más allá de sí misma, debe encontrar dicha autoridad dentro de sus propios límites. O dicho de otro modo, habiéndose despojado de cualquier forma tradicional de autoridad, debe convertirse ahora en la fuente de autoridad para sí misma. [...]

El único problema a este respecto es que el mundo moderno «se ha vuelto no narrativo».

Una de las formas en las que la novela busca solventar este problema es mediante la idea del personaje. El «personaje» agrupa en torno a sí y confiere unidad a un amplio espectro de sucesos o experiencias. Lo que mantiene unidas a todas estas experiencias tan diversas es el hecho de que todas les suceden a una persona determinada. Otra forma de solventar dicho problema es mediante el acto de narrar en sí mismo, que, a la vez que implica la creación de determinados patrones y de una continuidad, admite el cambio y la diferencia. La narrativa supone una suerte de necesidad, por cuanto causa y efecto, acción y reacción, se hallan ligados entre sí de forma lógica. La narrativa ordena el mundo dotándolo de una forma que parece surgir de él de manera espontánea.

Sin embargo, la narrativa implica también la posibilidad de que uno pueda contar una determinada historia de modo diferente a como lo ha hecho previamente, de manera que a pesar de su aparente carácter causal, cada narración es en realidad contingente. La realidad se acomodará siempre a multitud de historias diferentes acerca de sí misma y no elevará la voz para separar lo verdadero de lo falso. Nunca podrá haber una única historia, del mismo modo que nunca podrá haber una única palabra o un único número. Para numerosos artistas modernos, ha perdido su valor la idea de que existiría una única narración de gran calado embebida en la realidad, la cual podría descifrarse contando simplemente con la capacidad necesaria para ello.

(Terry Eagleton.- fragmentos del Capítulo 1 de *La novela inglesa*. 2005.
Traducción de Antonio Benítez Burraco).

23. Conviene ahora subrayar la distinción lacaniana entre la realidad (trama significativa en la que el sujeto puede encontrar un lugar de identificación en relación a los demás) y lo Real, lo que permite entender que no se trata de una realidad traumática que priva al sujeto de ingresar al mundo compartido de sus semejantes, sino de un fenómeno de otro orden. La realidad nunca es traumática porque el trauma está del lado de lo Real. Y es justamente lo Real lo que Don Quijote ve en la realidad cotidiana. Dicho en palabras de Gracián: «Hacen falta ojos sobre los ojos, ojos para ver cómo miran los ojos». La escópica se relaciona con la *mise en abyme* que supone una reflexión, de la obra sobre y para ella misma. No se trata tanto de la copia, o de la reconducción de un reflejo material del objeto, sino de una especulación sobre su propia existencia. La obra de arte especula sobre su propia teoría.

Escópica, mirada, espejos deformantes, realidad, lo Real... todo un entramado que nos lleva de la mano a la realidad, la ficción y lo Real. El problema de dónde termina la ficción y dónde comienza la realidad obsesionó a Freud, y luego a Lacan: «La verdad tiene la estructura de una ficción», en palabras del filósofo francés. Desde esta perspectiva, la borradura o difuminación narrativa plantea muchos enigmas que nos invitan a una interpretación en nuestro hoy, en la línea abierta por Freud con sus teorías sobre la interpretación de los sueños. Cervantes se concentra en las ficciones, ni más ni menos: del poder que ejercen las fantasías, del poder que nos impulsa a escenificar fantasías; y la línea divisoria que separa la realidad de la ficción tiende a tornarse más y más difusa. Decimos que no conviene confundir la ficción con la realidad; recuérdese la doxa postmoderna de acuerdo con la cual «realidad» es un producto discursivo, una ficción simbólica que mal percibimos como entidad sustancial autónoma. Roland Barthes lo llamaba *l'effet du réel*, «efecto de lo Real», que significa que el texto nos lleva a aceptar como «real» su producto ficticio. En síntesis: Cervantes no explica, implica.

Sigamos por estos derroteros. Si, como nos recuerda Lacan, lo verdadero es la historia, es decir, que se volvió verdadero a lo que se le dio un sentido, es preciso discernir, en lo que experimentamos como ficción, el meollo duro e irreductible de lo Real, que sólo seremos capaces de sustentar si lo ficcionalizamos. En otras palabras, es necesario discernir qué parte de la realidad se «transfuncionaliza» mediante la fantasía, de modo que, aunque sea parte de la realidad, se percibe bajo el modo de la ficción. Mucho más difícil que denunciar o desenmascarar la realidad travestida de ficción es reconocer en la realidad «real» el ingrediente de ficción que comporta. Como nos recuerda Žižek, volvemos así a la antigua idea lacaniana de que, si los animales pueden engañar mediante la presentación de lo que es falso como si fuera verdadero, sólo el ser humano, entidad habitante del espacio simbólico, puede engañar mediante la presentación de lo verdadero como si fuera falso. Dicho de otro modo, en contraste con el barthesiano *effet du réel*, en el que el texto nos lleva a aceptar como «real» su producto ficticio, aquí, lo Real mismo se percibe como un espectro irreal y pesa. [...] Esta es la «realidad» cervantina... lo Real que retorna tiene el estatus de lo verosímil, precisamente por ser Real, es decir, en función de su carácter traumático/excesivo somos incapaces de integrarlo a lo que entendemos y vivimos como nuestra realidad, y nos vemos por consiguiente necesitados de experimentarlo como una aparición de pesadilla. ¿No se encuentra Don Quijote muchas veces con lo Real en sus aventuras, y necesita transformarlo en sueño o pesadilla? Lo Real, aquello que escapa a la significación, lo que está fuera del orden simbólico; la instancia vivida fuera de la construcción simbólica. Recordemos el famoso episodio del cuerpo muerto (I, XIX). Y, ¿qué significaría interpretar como encuentro con lo Real las visiones de la Cueva de Montesinos? Podríamos decir que Cervantes transfuncionaliza la sociedad de su época, y experimenta como sueño o pesadilla la idea de que el amor por la mujer constituye en la lógica falocéntrica un «trauma en potencia», es decir, lo que está «fuera», capaz de producir una ruptura o desestabilización. ¿No debemos traducir así el capítulo de Marcela? Representa una ruptura con el orden simbólico, no cede en su deseo, y no acepta el papel impuesto. A partir del cuerpo (su vivencia de la identidad), la mujer puede dejar atrás el espacio asignado como falta, como vacío, como vuelta del orden constitutivo de la cultura patriarcal, para no sólo minar desde las grietas ese orden, sino construir en ese «otro lugar», una cultura que articule su lógica desde el propio cuerpo a modo de una suma de posibilidades inéditas. *Don Quijote* nos seduce, pero no para que

tomemos lo ficticio por lo Real, sino para hacernos percibir los aspectos ficticios de la realidad misma, y experimentar la propia realidad como si fuera ficción. Aquella que ya había percibido Cellorigo: «República de hombres encantados». Finalmente, no se le escapa el goce femenino, que es la excitación que radica en el propio lenguaje: de modo que la frontera elemental y constitutiva entre la lengua y el goce se derrumbe y desaparezca. Éste es el verdadero exceso, y remito a Marcela —pero el goce femenino se percibe en cada una de las mujeres. [...]

En las palabras de *Don Quijote* emerge una realidad encantada, o una ficción hecha con la realidad; y este mundo de ideales, encantamientos, hechizos en que todo es otra cosa, y en el que un hidalgo loco sale a recorrer los campos de España, y nos va perfilando la existencia de un mundo fantástico construido de la misma materia que el Real. Antes que Borges, nos descubre que toda la literatura es fantástica, ya que el propio universo es fantástico. *Don Quijote* indaga sobre la naturaleza de lo considerado verdad. Nos revela el universo en su naturaleza ilusoria, y los itinerantes como «encantados». Encantados, y todo un mundo de lo sobrenatural aparece y reaparece constantemente: encantamientos, magos, brujas... ¿Hemos de olvidar aquellas brujas, cuervos y grajos que aparecen y reaparecen ante su mirada? Y repitamos que entre los pliegues de este nudo de encantamientos se desliza una ética... Eros y ética, en la sublimación del arte.

(Iris M. Zavala.- fragmento de *Leer El Quijote*, 2005).

B. Comentarios de texto

A partir de la lectura atenta de cada uno de los textos, elige un fragmento y **a)** establece cuáles son las ideas principales del texto, **b)** elabora un comentario argumentado del mismo; **c)** expón, también, tu opinión personal.

Si, por el contrario, prefieres trabajar con varios textos que planteen cuestiones comunes:

- a)** señala las diferencias en la conformación de las ideas entre unos y otros fragmentos;
- b)** explica las razones históricas para esas diferencias; y **c)** describe los cambios que se han dado en esas ideas.

C. Cuestiones sobre el contenido del tema

Responde con tus palabras y en pocas líneas a estas preguntas y planteamientos.

- a. ¿Qué aporta la sociología de la literatura al estudio de la narrativa?
- b. ¿Qué es una novela de tendencia? ¿Es lo mismo que una novela de tesis?
- c. ¿Qué plantea el realismo socialista?
- d. ¿Qué significa que la narrativa es un *acto socialmente simbólico*?

- e. Teniendo en cuenta distintos textos, ¿cómo explicarías el concepto de reflejo?
- f. ¿Qué supone, como plantea Trotski, que la literatura es una alteración?
- g. ¿Cómo podrías demostrar la relación entre la estructura de la obra y el mundo social. Pon un ejemplo.
- h. ¿Qué diferencia hay entre autor y productor?
- i. ¿Cómo explicarías el *ideologema*?
- j. ¿Qué es la *estructura del sentir*?
- k. ¿Qué significa la afirmación: «con la burguesía triunfa la novela»?
- l. ¿Cómo influyen las clases sociales en la producción narrativa?
- m. Ejemplifica los tipos psicológicos de Jung y compáralos con otros que se hayan elaborado.
- n. ¿Cómo explicarías el paso de la épica a la novela?

- ñ. Ejemplifica la afirmación de Frye de que las estructuras literarias tienen una conexión directa con la mitología y la religión.
- o. Analiza las relaciones entre significante y significado.
- p. ¿Qué busca la crítica psicoanalítica en el relato?
- q. ¿Qué tipos de narrativas existen hoy? ¿Qué relación tienen con nuestras sociedades?

D. Microensayo.

Elige uno de los aspectos que consideres más interesantes del tema y escribe un pequeño ensayo de entre 2 y 5 folios en el que se consideren: **a)** cómo es el problema planteado en su momento histórico; **b)** cómo es tratado ese problema en nuestro tiempo; **c)** qué consideras que sería necesario desarrollar para comprenderlo mejor. Puedes, si lo prefieres, elegir realizar una comparación entre las ideas de las teorías narrativas vistas y su traslación a cualquiera de las otras formas estéticas: música, pintura, cine, etc.

E. Mapa conceptual y cronológico.

Después de haber leído el tema, elabora un cuadro cronológico en el que se den cuenta de las ideas fundamentales sobre la narrativa, las autorías que las elaboran y sitúalas en una época determinada.

F. Vocabulario.

A partir de los conceptos y nociones que han aparecido en el tema, elabora un vocabulario estableciendo una definición con tus propias palabras de cada uno de los términos.

G. Fragmentos complementarios.

El estudio de las ideas sobre la narrativa expuestas en este tercer cuaderno pueden estudiarse a la luz de ideas desarrolladas en las últimas décadas por autorías que han elaborado sus propias teorías o críticas sobre el relato, el lenguaje, la verdad, la historia, etc. Se trataría de pensar en las diferencias y similitudes entre lo planteado en los siglos que abarca este tercer cuaderno y otras teorías.

Pueden servir de base estas propuestas:

BÉRTOLO, Constantino. *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica, 2008.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris. M. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Akal, 2000, 2 vv.

CARR, Nicholas. *Superficiales*. Madrid: Taurus, 2020.

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Debolsillo, 2020, 2 vv.

WOLF, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Akal, 1998.

IV.

TEORÍAS LINGÜÍSTICAS Y SEMIÓTICAS DE LA NARRATIVA

El desarrollo en el siglo xx de la lingüística moderna ha contribuido a privilegiar un tipo de estudio inmanente del hecho literario centrado en su consideración de producto lingüístico, que se ha constituido en uno de los horizontes teórico-literarios dominantes en esta centuria y ha influido notablemente en otras teorías que, como el marxismo estructuralista, el psicoanálisis lacaniano o la misma estilística estructural, han recogido la influencia de esta disciplina que, por otro lado, pese al nexo común de entender la obra como una estructuración de la lengua literaria, no muestra un enfoque único del texto literario sino que este se concibe como objeto distinto según las diferentes perspectivas teóricas de partida, esencialmente el estructuralismo saussureano, la glosemática hjelmsleviana funcionalista y la gramática generativa chomskyana.

El peso de las formulaciones lingüísticas en la teoría y análisis de la narrativa ha tenido un desarrollo especial en la narratología del llamado *estructuralismo francés* que, pese a compartir muchos de los supuestos teóricos sobre la estructuración del relato y sobre la posibilidad de construir su gramática desde el reconocimiento de la invariabilidad de sus elementos y el carácter lingüístico de sus signos, no constituye un todo absolutamente homogéneo sino que encubre una gran diversidad de planteamientos (Wahnón, 1991: 98) y apunta rápidamente hacia la crisis que generaría el postestructuralismo. Del mismo modo, tampoco las aportaciones de otras teorías lingüísticas ni semióticas que posteriormente examinaremos más despacio, pese a compartir determinados supuestos fundamentales, ofrecen una homogeneidad absoluta sino que evidencian también diversas concepciones de la narrativa como objeto de estudio.

1. Narratología estructuralista francesa

En los años sesenta se produce en Francia un nuevo tipo de crítica literaria, conocida como *nouvelle critique*, que no sólo se opone a la crítica tradicional académica francesa, heredera del positivismo lansoniano y que se pretendía objetiva y a ideológica —la polémica se sintetiza bien en los ataques de Barthes en «Histoire ou littérature?» y la respuesta de Picard en *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*—, sino que, recogiendo el sentido inmanentista de los planteamientos previos de Valéry y Thibaudet y rechazando la fenomenología y el existencialismo dominantes, plantea la posibilidad de un estudio interno y científico de la obra literaria, sobre todo del relato, sirviéndose de las tesis previas de la antropología estructural y el formalismo ruso y cimentándose fundamentalmente de modo teórico en el estructuralismo lingüístico «para intentar determinar la naturaleza del sistema subyacente al fenómeno literario» (Culler, 1975: 54).

Con respecto a las bases lingüísticas, destaca no sólo la importancia del *Cours de linguistique générale* de Saussure difundido por la Escuela de Ginebra, sino también de la gramática generativa que, a partir del conocimiento de las ideas chomskianas con la publicación de *Syntactic Structures* en 1957, influyó con sus consideraciones sobre la gramática y los universales lingüísticos en el intento narratológico de construir las reglas del relato y sus elementos constantes y, en menor medida, del funcionalismo glosemático que también conocían ya teóricos como Todorov o Barthes. Antes de los *Elementos de semiología* de 1964 de este último, ya habían aparecido los *Elementos de lingüística general* de Martinet, el famoso análisis estructural del poema de Baudelaire *Les chats* por Jakobson y Lévi-Strauss y la traducción de Ruwet de los *Ensayos de lingüística general* del primero, donde en el trabajo «Lingüística y poética» Jakobson, quebrando los criterios más abiertos y menos colonizados lingüísticamente de estructuralistas checos como Mukarovsky, incardinaba la poética en la lingüística, establecía su concepto de *función poética* y deslindaba entre la sustitución metafórica y la combinación metonímica (Jakobson, 1960), claves todas ellas recogidas por la narratología estructuralista. Junto a ellas, conceptos claves como el de estructura, sistema,

signo, significante/significado o relaciones sintagmáticas y paradigmáticas constituyen el principal armazón teórico del estructuralismo francés (Viñas, 2002: 431-436).

El conocimiento del formalismo ruso en Francia fue uno de los sostenes principales del estructuralismo francés. Aunque previamente se conocieran por ediciones inglesas, fue Todorov, que más adelante intentaría también un análisis funcional de los relatos de Boccaccio aplicando su concepto de *oración* en su *Gramática del Decamerón* (1969), quien en su *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965) introdujo verdaderamente a estos críticos en Francia, prelujiendo la recuperación que posteriormente haría la también búlgara Kristeva de los estudios de Bajtin. En este desarrollo de la teoría literaria centrado esencialmente en el análisis narrativo, ya el número 4 de *Communications* de 1964 incluía un análisis de Bremond que seguía los pasos de Propp, una aplicación de Todorov de la glosemática a la literatura o los mismos *Elementos de Semiología* de Barthes; la obra emblemática de la narratología, el número 8 de la misma revista (Barthes *et alii*, 1966), se dedica íntegramente al estudio del relato y se endeuda desde el mismo trabajo preliminar de Barthes con las aportaciones formalistas³⁰.

Los estudios de antropología estructural de Lévi-Strauss, que ya había celebrado el *Cours* de Saussure y reprochado a sus maestros la continua preocupación por el trabajo de Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience*, constituyeron otra de las peanas de la narratología estructuralista. El temprano trabajo de 1945 «L'analyse structurale en linguistique et anthropologie» ya había planteado las regularidades estructurales de los fenómenos antropológicos ensalzando el sistema dicotómico de la reciente fonología, cuyo modelo de oposiciones binarias (crudo/cocido, fresco/podrido, húmedo/seco, etc.) utilizará en sus análisis de los mitos elaborando el concepto de *mitema*, unidad del mito, sobre el de fonema; en su deseo de búsqueda de regularidades desde esa concepción anima en su *Antropología estructural* a descubrir «la estructura inconsciente que subyace a cada institución y cada uso para obtener un principio de interpretación válido para otras instituciones y otros usos» (cfr. Fokkema-Ibsch, 1981: 82). El propio

30 Otros números importantes de *Communications* son el 11, *Lo verosímil*, sobre las leyes que crean la ilusión de realidad en la obra, y el 16, *Investigaciones retóricas*, donde se intenta recuperar la retórica como nueva teoría contemporánea del discurso literario. Pese a ser una revista más bien propia del postestructuralismo que incorpora a la lingüística aportaciones del marxismo y el psicoanálisis, todavía en *Tel Quel* e incluso en la misma *Poétique*, dirigida por Todorov, Genette y Cixous, se puede rastrear en los análisis literarios la importante herencia de la narratología estructural francesa.

Lévi-Strauss reseñaría también posteriormente la traducción inglesa de la *Morfología del cuento* de Propp y realizaría con Jakobson el famoso análisis sobre *Les chats* de Baudelaire señalando todas las estructuras presentes en el texto.

Aunque la verdadera figura cimera de la *nouvelle critique* tanto en su oposición a la crítica académica dominante como en la formulación de una serie de principios de hondo calado en la narratología estructuralista fue probablemente Roland Barthes³¹, la influencia de Lévi-Strauss en la narratología fue bastante notable³² y algunos de los estudiosos del relato atendieron después, siguiendo sus pasos, al análisis del mito. Así, Greimas estudió los «Elementos para una teoría del relato mítico» en el famoso número 8 de *Communications* que, en el amplio concepto de relato de los narratólogos franceses, incluía también, aparte de las aportaciones de Barthes, Bremond, Todorov y Genette, un trabajo de Christian Metz sobre la narración fílmica, otro de Jules Gritti sobre artículos periódicos y finalmente otro de Violette Morin sobre el chiste.

Pasamos a continuación a resumir brevemente algunas de las principales aportaciones de la narratología estructural francesa al estudio del relato, que será completada más ulteriormente por los desarrollos semióticos y lingüísticos del análisis narrativo.

En la narratología estructuralista tiene especial importancia la división **historia/discurso**, que recoge la distinción de los formalistas rusos entre fábula y sujeto, entre ordenación lógica causotemporal de los acontecimientos y su disposición literaria concreta. Ya el propio Benveniste distinguía en sus *Problemas de lingüística general* entre dos sistemas distintos y complementarios, el de la *historia* y el del *discurso*³³, a partir del uso de los tiempos verbales que tienen referencia al momento del acontecimiento (indefinido) o al del habla (presente, pretérito perfecto) y de

otras formas (pronombres personales de primera y segunda persona, deícticos) que también aluden sólo al tiempo del discurso, y, sobre todo, por la necesaria presencia de una voz narrativa en el campo del discurso (Culler, 1975: 281-282).

Todorov distingue asimismo entre *historia* y *discurso*, entre lo que se cuenta y cómo se cuenta, y los relaciona respectivamente con la oposición formalista entre *fábula* y *sujeto* (Fokkema-Ibsch, 1981: 88-89) y la retórica de *inventio* y *dispositio*. La obra literaria es historia en la medida en que representa una realidad en la que ocurren unos acontecimientos e intervienen unos personajes, y es discurso al ser referida la historia por un narrador que la organiza de una determinada manera. Escribe Todorov: «Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real [...] Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer» (Todorov, 1966: 157). La historia, además, recogería los planos semánticos —lo que representa el relato— y sintáctico —relaciones entre las unidades narrativas— de la obra; el discurso, en cambio, se conectaría con el plano verbal —propiedades estilísticas y punto de vista—.

Antes de ocuparse de los intentos de la retórica clásica por fijar una relación cerrada de figuras frente a lo que es un sistema que se rige por sí mismo (Scholes, 1974: 227) en sus *Figures I y II*, G. Genette se ocupó también de las oposiciones entre diferentes estratos del relato. Así, en «Fronteras del relato» el teórico francés, tras definir el relato como «la representación de un acontecimiento, o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito» (Genette, 1966: 193), examinó y disolvió sucesivamente la distinción clásica entre *diégesis* y *mimesis* puesto que la mimesis puede ser narrativa también, la diferenciación entre *narración* y *descripción*, un aspecto activo relacionado con los acontecimientos y otro contemplativo vinculado a objetos y personajes dentro del relato, porque los elementos fundamentalmente activos como los verbos también tienen resonancias descriptivas y la conmutación de cualquier elemento alteraría la descripción, y la dualidad *relato (o historia)* y *discurso* de Benveniste ya que, pese a reconocerla Genette como una dicotomía operativamente válida, piensa que en la historia de la escritura narrativa difícilmente —salvo en el realismo decimonónico— se ha mantenido puramente la objetividad del relato en

31 Barthes no solo fue el orientador de la *nouvelle critique* sino también su teórico y defensor, particularmente en *Critique et vérité* (1972), como destaca Viñas (2002: 438-439). Fue además un ejemplo de evolución permanente: véanse sus aportaciones, en sus distintas obras y etapas, en Domínguez, 2002: 275-294.

32 Precisamente Jonathan Culler (1975: 55-85) ejemplifica el desarrollo del método estructuralista en dos trabajos de estos dos investigadores: el *Système de la mode* de R. Barthes, donde ya se observan algunos elementos que avisan la evolución de Barthes hacia el postestructuralismo, y *Mythologies de Lévi-Strauss*, vasto proyecto en cuatro volúmenes que intenta descubrir las unidades y reglas de combinación de un sistema simbólico cuya parole son precisamente los mitos.

33 A propósito de la división de Benveniste, Culler cita el ejemplo de *Exercices de style* de Raymond Quenau, en que una misma historia se cuenta de noventa y cinco formas distintas.

la narración, que siempre se tiñe de una coloración subjetiva incluso con la máxima ausencia de una voz narradora directa (Genette, 1966: 193-208; Albaladejo, 1984: 181; Selden, 1985: 78-79).

Más adelante, en *Figures III*, Genette replanteará las oposiciones binarias formuladas por los formalistas, Benveniste o Todorov separando la segunda —sujeto o discurso— en dos niveles y proponiendo distinguir así tres planos distintos dentro del discurso narrativo: la *historia* o argumento que se cuenta, el *relato* —ya textual y concreto— de ese argumento y la *narración* o disposición concreta del relato a través del narrador, que a su vez se relacionarían con las principales categorías derivadas del verbo —tiempo, modo y voz— al definir las dos primeras las relaciones entre la historia y el relato y operar la voz en las conexiones entre la narración y los otros dos niveles (Genette, 1972: 76; Scholes, 1974: 231-232; Selden, 1985: 78).

La distinción historia/discurso ha tenido numerosas aplicaciones y ha sido objeto de distintos replanteamientos. Fuera del ámbito francés, Seymour Chatman (1978: 11) mantiene la distinción de dos niveles en el texto narrativo, el *qué* o *historia* y el *cómo* o *discurso*. Los semióticos Cesare Segre y Carmen Bobes presentan una parecida propuesta organizativa de los niveles narrativos textuales triple. Segre, que entiende que la cronología y la causalidad estructuran la intriga y alteran la fábula (Albaladejo, 1984: 179-180), distingue precisamente la *fábula* —«el contenido, o mejor sus elementos esenciales, colocado en un orden lógico y cronológico»—, la *intriga* —«el contenido del texto en el mismo orden en que se presenta» y el *discurso* —«el texto narrativo significante» (Segre, 1974: 14). Bobes diferencia en un sentido puramente metodológico la *historia*, o conjunto de motivos, el *argumento*, o forma y orden en que se exponen los motivos y el *discurso*, o signos lingüísticos que los expresan (Bobes, 1993: 50-51 y 141).

También el concepto proppiano de **función** fue objeto de atención y replanteamiento en la narratología estructural. Precisamente Barthes, en su famosa «Introducción al análisis estructural de los relatos» (Barthes, 1966: 16-23), diferencia entre:

- *funciones distribucionales* o funciones por antonomasia, que comprenden las operaciones narrativas, y que se subdividen en primarias o *cardinales*, que constituyen acontecimientos centrales en la progresión de la acción, y secundarias o *catálisis*, que son acciones menos relevantes subordinadas a las anteriores, notas subsidiarias, y

- *funciones integrativas*, que se incluyen en el estrato superior, con valor significativo, y comprenden los *indicios* que sólo sugieren significados de manera implícita y las *informaciones* que aportan significaciones explícitas espaciotemporales y de caracterización de los personajes.

Claude Bremond agrupa las funciones en haces triádicos de relaciones lógicas a los que llama **secuencias**, que conforman la lógica estructural del relato. Según Bremond, que acepta el principio proppiano de función pero otorgándole también el sentido de «actuación de un personaje» y no planteando su necesaria continuidad, todo relato se puede dividir en una serie de macroestructuras narrativas básicas —secuencias— que agrupan tres unidades menores integradas en ellas —funciones—, que se corresponderían con las fases de eventualidad, paso al acto (posible) y conclusión (posible) de un proceso³⁴; a su vez, estas secuencias elementales integradas por tres términos pueden combinarse sintagmáticamente en secuencias complejas mediante *encadenamiento* —la conclusión de una secuencia constituye también el inicio de otra—, *enclave* —una secuencia se incluye dentro de otra como medio necesario para lograr un fin y que la primera se cierre— y *enlace* —un mismo proceso funcionando simultáneamente de forma distinta para dos o más personajes (Bremond, 1966: 87-89; 1973: 131-133).

Todorov, que caracteriza a la Poética como teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario distinguiéndola de la interpretación y de la ciencia (Todorov, 1968), establece en *Gramática del Decamerón* como unidad básica de la sintaxis narrativa la **oración**, organización sintáctica mínima de una acción integrada por un *agente* o sujeto de un predicado y por el *predicado* o acción dicha o realizada dicha del agente. Estas funciones pueden venir representadas por las tres «categorías primarias» que distingue Todorov: el *nombre propio*, sujeto de la oración, y, como elementos que pueden funcionar dentro del predicado, el *adjetivo*, que puede indicar estados (feliz/infeliz), propiedades (virtudes/defectos) o condiciones (masculino/femenino), y el *verbo*, que puede servir para modificar la situación, cometer alguna infracción o castigar. Las oraciones estarán en uno de los cinco posibles modos (indicativo, obligatorio, optativo, condicional y predictivo) y

34 García Berrio (1988: 15 y 150) y Albaladejo (1984: 178) señalan la conexión de los procesos de degradación y restitución, como elementos estructuradores fundamentales de la acción narrativa, con el esquema de interés descrito por Aristóteles para explicar la tragedia.

pueden combinarse entre ellas manteniendo relaciones lógico-implicativas, temporales y espaciales (Todorov, 1969: 39-40 y 55-57; Albaladejo, 1984: 178-179; Culler, 1975: 304-305; Selden, 1985: 76-77).

Las oraciones se combinan, según Todorov, en *secuencias* o series de oraciones que se perciben como acabadas y, según su función en ellas, las oraciones mantendrán relaciones obligatorias, facultativas o alternativas según deban, puedan o se autoexcluyan de aparecer en todas las secuencias. Si la secuencia simple siempre tiene dos relaciones obligatorias —deseo y modificación—, relaciones facultativas y una relación alternativa (Todorov, 1969: 103-114; Albaladejo, 1984: 179), con respecto al enlace sintagmático de secuencias en el relato o secuencias complejas Todorov distingue el encadenamiento, la inserción y la alternancia siguiendo prácticamente el esquema de Bremond³⁵ (Todorov, 1966: 161-162; 1968: 83-85; 1969: 130 y ss.)

Aunque recogen numerosos conceptos de los formalistas rusos, Todorov, Bremond y Greimas se muestran en desacuerdo con los análisis propianos especialmente en referencia al papel subsidiario otorgado por este a los **personajes**, a los que consideran que la novela moderna les ha dado una especial relevancia. Sin embargo, aunque el estructuralismo lo conciba «como un participante y no como un ser» (cfr. Culler, 1975: 328), ni primeramente las *esferas de acción* distinguidas por Propp ni ulteriormente los análisis de los personajes de Barthes en *S/Z* o su primera sistematización estructural por Todorov según el esquema del deseo, la comunicación y la participación en «Las categorías del relato literario» para luego ser olvidados en detrimento de la oración en *Gramática del Decamerón*, aportaron un estudio comparable al de otros aspectos de la narración. No obstante Bremond en su *Logique du récit* realizó una clasificación en oposiciones binarias de los personajes desde su papel de fuerzas actuantes distinguiendo primero entre *agentes* y *pacientes*, según

35 Como Todorov, también P. Larivaille y H. Isenberg inciden en el aspecto de la lógica semántica del relato intentando completar el concepto triádico de secuencia de Claude Bremond. En «L'Analyse (morpho)logique du récit» (*Poétique*, 19, 1974) Larivaille distingue lo que precede (estado inicial) o continúa (estado final) al inicio o cierre respectivo de los acontecimientos, mediando entre ambos un proceso de transformaciones en tres etapas consecutivas (Provocación-Acción-Sanción). Isenberg se apoya en la sociolingüística y la psicolingüística americana para establecer un esquema quinario (Orientación-Complicación-Evaluación-Resolución-Moraleja-) en el que sucesivamente se ordenan la presentación de constituyentes del relato, aparición del conflicto, reflexión de los protagonistas, final del proceso narrativo y lección o consecuencias (vid. Garrido Domínguez, 1993: 56-59).

inicien o estén afectados por los procesos modificadores o conservadores, y después, en el caso de los agentes, según la acción que realicen entre *influenciadores* (informadores-disimuladores, obligadores-vedadores, seductores-intimidadores y consejeros-no consejeros), *modificadores* (mejoradores-degradadores) y *conservadores* (protectores-frustradores) (Bremond, 1973: 135).

Ya antes, en 1950, E. Souriau en *Las doscientas mil situaciones dramáticas* diferenció seis grandes funciones del texto dramático (fuerza temática, valor orientador, obtentor, oponente, árbitro y ayuda —Reis, 1989—), que Bourneuf y Ouellet transforman para el texto narrativo, como antes había hecho Greimas, distinguiendo seis fuerzas o roles funcionales: protagonista, antagonista, objeto, destinador, destinatario, ayudante (Bourneuf-Ouellet, 1972: 183-185).

A.J. Greimas, basándose en el modelo de Propp, en los análisis de los actantes oracionales de Tesnière y en el arriba visto de las fuerzas dramáticas de Souriau, había establecido la tipología más famosa de sus papeles actanciales al distinguir en su *Semántica estructural* (1966: 263-293) los *actores*, que son personajes concretos del relato y conceptos para él sobre todo de orden semántico, de los *actantes*, más bien clases de actores, papeles funcionales o sintácticos que desempeñan distintas entidades —entre ellas algunos personajes— en cada relato. Más adelante, Greimas añadiría asimismo el concepto de *figura* o papel temático —por ejemplo, el de investigador—, susceptible de encarnarse en diversos actantes y actores en el nivel narrativo y discursivo respectivamente (Greimas, 1973: 194-199), e incluso dentro de la misma clasificación de los actantes añadiría también, como Propp, en *Du Sens* un séptimo, el *traidor*, que derivaría del falso destinador y el oponente.

Greimas establece una tipología de los actantes invariables estableciendo tres niveles de oposiciones binarias (sujeto/objeto, destinador/destinatario, ayudantes/opponentes) que se relacionan internamente por los ejes del querer, el hacer y el poder respectivamente (Abad, 1985: 574; Albaladejo, 1984: 172; Brioschi-Girolamo, 1984: 225; Culler, 1975: 329; Reis, 1981: 307; Selden, 1985: 75). En esquema la tipología actancial inicial de esos papeles funcionales quedaría así:

destinador ----- objeto ----- destinatario
ayudante ----- sujeto ----- oponente

El concepto de **punto de vista** fue otro de los aspectos destacados en los estudios estructuralistas sirviendo ya, como vimos, para deslindar la historia del discurso. Todorov (1966: 177-179; 1973: 66-74) define la *visión* como la óptica a partir de la cual son presentados los hechos y deslinda entre los *tipos de conocimiento* subjetivo y objetivo, según informe sobre el perceptor o se centre en el objeto de la percepción y la *cantidad de información*, que engloba la extensión o mayor o menor apertura del ángulo de visión y la profundidad o grado de penetración. En este sentido, apoyándose y modificando ligeramente la tripartición de Pouillon en *Tiempo y novela* (1946) y reconociendo la posibilidad de un punto de vista fijo o cambiante en el relato, Todorov distingue tres posibilidades: la *visión por detrás* —narrador > personaje—, que se presenta cuando el narrador sabe más que el personaje pudiendo conocer sus pensamientos, sentimientos y hasta su futuro; la *visión con* —narrador = personaje—, cuando ambos saben lo mismo por coincidir las dos instancias, por lo que se relata en primera persona; la *visión desde fuera* —narrador < personaje—, cuando el narrador sabe menos que los personajes siendo un mero testigo que relata objetiva y externamente los hechos sin entrar en las conciencias. Posteriormente, Todorov añade también a esas visiones su concepto de *registro*, que permite diferenciar entre la distinción ya platónica, popularizada por Lubbock con el *showing* y *telling*, de representación y narración, del modo escénico y narrativo: «A estos registros es a los que hacemos referencia cuando decimos que un escritor ‘muestra’ las cosas, mientras que otro no hace más que ‘decirlas’. Existen dos registros principales: la representación y la narración» (cfr. Villanueva, 1977: 24).

Pero será Genette quien, analizando la *Recherche du temps perdu* de Proust en *Figures III*, distinga dos realidades, dos series de problemas confundidos bajo la misma noción de punto de vista: el teórico francés diferencia así el *modo*, esto es, *quién ve*, de la *voz*, *quién cuenta* (Genette, 1972: 183-224 y 225-267; Bourneuf-Ouellet, 1972: 100; Brioschi-Girolamo, 1984: 228; Garrido Domínguez, 1993: 134-155; Scholes, 1974: 234; Reis, 1981: 316-327), y, dentro del primero, el *modo*, distingue básicamente la distancia y la focalización. Según la *distancia*, que estaría relacionada con los problemas y distinciones previas de diégesis/mimesis o *telling/showing* y donde propone la diferenciación terminológica entre relato de acontecimientos y relato de palabras según la primacía del relato del narrador o el directo de los personajes, Genette habla de tres estados de discurso del personaje expuestos desde la mayor a menor manipulación

del narrador y, por tanto, de menor a mayor mimetismo: el más lejano y reductor que es el *discurso narrativizado* o contado, el *discurso transpuesto* al estilo indirecto y, por fin, el *discurso mimético* —el más cercano— en que el narrador cede directamente la palabra a los personajes (Genette, 1972: 191-193). En cuanto a la *focalización*, distingue entre la *focalización cero*, propia del relato tradicional —que correspondería a la modalidad comúnmente conocida como omnisciencia—, la *externa* u objetivista y la *interna* o de personaje, que, a su vez, puede ser fija, variable o múltiple³⁶ (*ibid.*: 206-207), y toma de la Retórica las nociones de *paralepsis* y *paralipsis* para aludir a los desajustes con el estatuto focalizador según el narrador sobrepase el grado de conocimiento de los hechos que le es propio o bien omita informaciones que conoce (*El asesinato de Rogelio Ackroyd*).

La cuestión de la voz o quién habla, que marcaría las relaciones entre la narración y la historia o el relato, incluiría una serie de aspectos relativos a la instancia narrativa, distinta a la persona gramatical, al tiempo de la narración, a los niveles narrativos, a la posición del narrador con respecto a la historia que cuenta y a la instancia a que se dirige el narrador. Según la situación temporal de la instancia narrativa con relación a la historia que cuenta, el relato puede ser ulterior —en pasado—, anterior —normalmente en futuro—, simultáneo —en presente— o intercalado —entre los momentos de la acción— (*ibid.*: 229). Por su situación con respecto a la historia contada, el relator puede ser *heterodiegético* u *homodiegético*, según intervenga o no en la historia que cuenta, denominándose *autodiegético* cuando, además de intervenir, es el personaje principal (*ibid.*: 252-253). Finalmente Genette habla del *narratario* como correlato e instancia a la que se dirige el narrador advirtiendo que se sitúa siempre en su mismo nivel narrativo (*ibid.*: 265-266), sea intra o extradiegético, una instancia aludida directamente en el relato o exterior y sin marcas efectivas, en cuyo caso se confunde con el lector virtual; ha sido, sin embargo, Gerald Prince (1973) quien, un año después de la salida del libro de Genette, distingue en su «Introduction à l'étude du narrataire» el *narratario* como correlato y entidad a que se dirige el narrador en el texto del *lector real*, el *lector virtual* o imagen del lector que tiene el autor en mente

36 Mieke Bal ratifica el término pero matiza el concepto de focalización de Genette inscribiéndolo concretamente en el plano de la historia y distinguiendo entre el focalizador o sujeto de la percepción y el *focalizado* u objeto percibido, por lo que todo relato estaría siempre focalizado sea interna o externamente, por medio de un personaje o no (Bal, 1977: 107-116).

cuando escribe y el *lector ideal* o lector hipotético perfecto que entiende cada paso del escritor (Selden, 1985: 130-131).

También es sustancial la aportación al estudio del **tiempo** en la narrativa en ese mismo trabajo de Genette, *Figures III*. Si ya J. Ricardou había diferenciado entre el tiempo de la ficción y el de la narración (Albaladejo, 1984: 180) y Todorov había considerado, en su breve análisis del tiempo en el relato, que en el discurso este es «en cierto sentido un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional» y su sucesión *natural* de acontecimientos se altera en el discurso (Todorov, 1966: 174) y había diferenciado —a partir de la distinción de G. Müller entre *tiempo narrante* y *tiempo narrado*— entre el tiempo interno del relato, de la escritura y de la lectura, Genette señalará mucho más detenidamente las posibles relaciones entre la historia y el relato con su análisis de las alteraciones del tiempo en la *Recherche du temps perdu* de Proust que centra en el orden, la duración y la frecuencia (Genette, 1972: 77-121, 122-144 y 145-182; Garrido Domínguez, 1993: 166-193; Reis, 1981: 313-316; Romera, 1978: 145-146; Villanueva, 1977: 33-35).

En el *orden* destaca, ante todo, las rupturas de la sucesividad lineal del tiempo de la historia mediante el uso en el relato de *analepsis* o retrospectivas temporales y *prolepsis* o proyecciones, de retrocesos hacia el tiempo anterior o *flash-back* y avances temporales, una distinción que ya había recogido, como vimos, Tomashevski con la distinción entre *vorgeschichte* y *nachgeschichte*. La *duración* del discurso, planteada en íntima conexión con las posibilidades de alternancia entre narración—descripción—representación y la velocidad narrativa, rige la presencia de *elipsis* (omisiones de tiempo de la historia), *pausas* (detenciones temporales descriptivas o incluso digresiones reflexivas), *sumarios* (resúmenes narrativos) y *escenas* (sincronías temporales, normalmente representaciones dramáticas o dialogadas) según se elimine, detenga, condense o coincida respectivamente el tiempo del relato con el de la historia. Según la relación de *frecuencia* o repetición de los hechos narrados —historia— y los enunciados narrativos —relato—, los relatos pueden ser *singulativos* si cuentan una vez lo que ha ocurrido sólo una vez (1R/1H) o diversas veces lo que ha sucedido exactamente el mismo número de ocasiones (nR/nH), *repetitivos* si narran varias veces lo sucedido sólo en una ocasión en la historia (nR/1H) o *iterativos* si cuentan únicamente una vez lo ocurrido en varias ocasiones (1R/nH).

2. El postestructuralismo

La crisis del estructuralismo, influida por esa «mezcla de euforia y desilusión» de mayo del 68 (Eagleton, 1983: 172), desembocaría a finales de los años sesenta y en los setenta en el llamado postestructuralismo, un marco teórico que rechazaba la transhistoricidad de las estructuras proclamada por la narratología y la cerrazón de su visión de la literatura para unir las aportaciones de la lingüística a las del marxismo y el psicoanálisis en un enfoque más abierto y pluridisciplinar del hecho literario que abre paso al desarrollo de la semiótica centrándose, en términos de Benveniste, no en el *lenguaje* sino en el *discurso*, no en la cadena signíca objetiva, transhistórica y sin sujeto sino en el lenguaje concebido como manifestación que también implica pragmáticamente a los usuarios del mismo y a la realidad extraliteraria.

En los primeros años el núcleo postestructuralista fundamental estuvo en el grupo de vanguardia en la fusión de marxismo y psicoanálisis (Domínguez, 2002: 262) aglutinado en torno a la revista *Tel Quel*, que en la «División del Conjunto» que introducía su *Teoría de Conjunto* ya citaba los nombres de Althusser, Lacan, Foucault, Derrida y Barthes como ejes del nuevo planteamiento y determinaba las líneas maestras de la nueva visión de la literatura negando que la escritura fuera una representación y un signo de la verdad y señalando su capacidad de escandir la historia (*Tel Quel*, 1968: 7-11). En ese volumen colectivo Barthes estudiaba la novela *Drame* de Sollers en «Drama, poema, novela», Jean Thibaudeau enlazaba con el psicoanálisis planteando en «La novela como autobiografía» que «el texto debe ser reconocido como el producto de un deseo individual (siendo la escritura el mismo deseo)» (Thibaudeau, *cfr.* *Tel Quel*, 1968: 253), Marcelin Pleyne abordaba las bases ideológicas y epistemológicas de las novelas de Sade en «La lectura de Sade» y Jean Ricardou hacía un excelente estudio en «El oro del escarabajo» del cuento de E.A. Poe.

El propio Barthes, crítico en permanente evolución que reconoció tomar elementos de las cuatro grandes filosofías del siglo XX —estructuralismo, marxismo, existencialismo y psicoanálisis— (Yllera, 1996: 331) recibía en *S/Z* (1970), y otros escritos semióticos posteriores, la notoria influencia de su mezcla en el postestructuralismo al analizar el cuento balzaquiano *Sarrasine* dividiéndolo

en unidades de lectura determinadas por los posibles sentidos o «lexías» —561— y distinguiendo en él cinco códigos distintos: el proairético o de las acciones narrativas, el hermenéutico o de las incógnitas y respuestas, el sémico o de los rasgos semánticos caracterizadores de los personajes, el simbólico o de las claves ideológicas, retóricas y especialmente psicoanalíticas y sexuales que vertebran el texto y el referencial o conjunto de conocimientos socioculturales a que recurre la obra (Culler, 1975: 288; Eagleton, 1983: 168; Scholes, 1974: 217-218; Selden, 1985: 95-96).

Al principio de este mismo trabajo el teórico francés criticaba el intento de aplicar una sola estructura modélica a todos los relatos ignorando la particularidad de cada texto (Barthes, 1970: 9), aludía a la inexistencia de la originalidad literaria frente a la *intertextualidad* de toda obra por su continua reescritura y referencia a otros textos y establecía como concepto funcional la oposición entre texto *legible* y *escribible*, entre los textos que reclaman un lector-consumidor desde su significado cerrado y los textos abiertos que constituyen una galaxia de significantes sin jerarquía de niveles y, por ello, exigen un lector-productor de sentido y desconciertan asimismo al crítico que se ve obligado a generar arbitrariamente su significado (Culler, 1975: 271-275; Eagleton, 1983: 166-167; Selden, 1985: 93-94). Precisamente tres años después, en *El placer del texto*, replanteaba esta misma oposición al hablar del *texto de placer* frente al *texto de goce*, de la novela realista tradicional legible frente a la novela moderna ilegible —por ejemplo, el *nouveau roman*—, planteando la necesidad de que el primero, para superar su general predicibilidad, «desafíe al lector de algún modo e induzca a una nueva interpretación del yo y del mundo» (Culler, 1975: 272) y de que el segundo —el de goce—, para transformar su esterilidad, incorpore «su sombra», alguna ideología, tema o mimesis.

La propuesta del *semanálisis* de Kristeva unificaba el marxismo, la lingüística y el psicoanálisis con la semiótica y, al igual que la propuesta de Barthes en *S/Z*, nacía de la perspectiva pluridisciplinar del postestructuralismo de fines de los 60 que se explica «por el mismo carácter de una práctica que, aunque específica y diferenciada, sólo existe en tanto que articulada a, superpuesta y cruzada por otras prácticas, en una formación social determinada» (Talens, 1978: 31). Su concepción de la semiótica como teoría de las prácticas significantes, de las prácticas signicas que producen sentido, aunque definida así ulteriormente, se aprecia ya en *El texto de la novela* (1970), obra central donde expone sus concepciones de la narrativa a partir del análisis de la novela *Jehan de Saintré* de Antoine de la Sale.

Kristeva diferencia ahí entre el texto novelesco, el enunciado novelesco y el complejo narrativo. El texto narrativo es «un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos» (Kristeva, 1970: 15); se trata pues de una práctica semiótica o significante que engloba la totalidad novelesca y que integra múltiples enunciados. El enunciado novelesco sería el «segmento discursivo por el que se expresan las distintas instancias del discurso (autor, 'personajes', etc.)» (Kristeva, 1970: 17), una operación o movimiento que constituye los argumentos de la operación creadora de palabras o series de palabras en el texto. El enunciado se podría descomponer a su vez en múltiples complejos narrativos, que corresponderían a las distintas unidades lingüísticas de las frases tradicionales —sintagma nominal o predicado y proposiciones complejas—: las categorías primarias serían el verbo (adjunto predicativo), el adjetivo (adjunto calificativo), el identificador (indicador espacial, temporal o modal unido a un predicado) y el sujeto o actante.

Para Kristeva, siguiendo el concepto originario de Bajtin, el texto se concibe esencialmente como un *ideologema*, como la inseparable relación dialéctica en y fuera del texto entre este y la cultura en la que surge y que se integra en el propio texto: «el ideologema de un texto es el hogar en el que la racionalidad concedora integra la transformación de los enunciados —a los que el texto es irreducible— en un todo —el texto—, así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social» (Kristeva, 1970: 16). En tanto que la novela es transformación, Kristeva diferencia dos niveles en el texto: el de la generación textual o *geno-texto*, correspondiente a la competencia de la gramática generativa, y el del fenómeno textual o *fenó-texto*, relacionado con la actuación, y hace corresponder los elementos básicos del *geno-texto* (generador de actantes, *intertextualidad* y generador de complejos narrativos) con la respectiva presencia en el *fenó-texto* de actores, citas o plagios y situaciones narrativas (Kristeva, 1970: 95 y 98).

Como la noción de ideologema, Kristeva toma también de Bajtin el concepto de *intertextualidad* dándole en *Semeiotiké* y *La revolución del lenguaje poético* el sentido de la inevitable relación de un texto con los otros de la misma cultura, de presencia efectiva de otros textos en el texto, e intenta, como también hará Barthes, deslindarlo de la cuestión de las fuentes o influencias. La noción de *intertextualidad*, aun no siendo exclusiva del texto narrativo, se muestra así capital para la comprensión del mismo. Con este mismo término pero centrándose especialmente en el aspecto

de la constitución del sentido por parte del lector, M. Riffaterre concibe en *La production du texte* (1979) la intertextualidad únicamente en su faceta receptiva, como la percepción por parte del lector de las relaciones entre un texto y otros, precedentes o subsiguientes. En cambio, ante la amplitud del concepto y el amplio criterio de miras de Kristeva y, sobre todo, Barthes, C. Segre propone en «Intertextuale/Interdiscorsivo» (1982) hablar de *intertextualidad* para referirse a las relaciones concretas establecidas entre texto y texto y de *interdiscursividad* para aludir a las conexiones entre el texto y todos los discursos o enunciados registrados en la correspondiente cultura. Pero es G. Genette quien, tras trabajar previamente en otro libro sobre las categorías generales architextuales en las que se encuadra el texto, formula en *Palimpsestos* (1982) una teoría desarrollada de la *transtextualidad* —como diversidad de relaciones de trascendencia textual— que subsume y redefine la intertextualidad como uno de los cinco tipos básicos de imbricaciones transtextuales que pueden presentarse entre uno y otros textos concretos según el carácter de los vínculos establecidos entre ellos. Genette distingue así la *intertextualidad* o copresencia textual, muy frecuentemente la referencia o inclusión de partes de un texto en otro de forma más o menos patente, la *paratextualidad* o conexión del texto con el entorno textual, principalmente editorial (cubierta, título, epígrafes, ilustraciones, prólogo, etc.), la *metatextualidad* o relación esencialmente crítica entre un texto y sus metatextos, la *hipertextualidad* o vinculación que une el texto a otro anterior —hipotexto— en el que se basa por transformación o imitación y la *architextualidad* o ligazón del texto con las categorías generales (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación) de las que depende (Genette, 1982: 9-20).

Pero, además de la evolución hacia la semiótica de Barthes y de Kristeva, también de los mismos Bremond, Greimas, Todorov y otros estructuralistas previos (Domínguez, 2002: 263-273), el horizonte postestructuralista produciría, también en Francia, dos de las teorías más modernas y críticas que cuestionan no sólo el hecho literario sino las mismas bases del horizonte epistemológico contemporáneo, la desconstrucción derridiana y la evidenciación del poder como tela de araña que implica la propia literatura, la crítica política de Foucault, a las cuales nos referiremos en el último capítulo.

3. Teorías narrativas lingüísticas y semióticas

Dentro de los análisis narrativos originados desde teorías lingüísticas, al margen del estructuralismo narratológico ya examinado y de la misma semiolingüística, cobran particular importancia los trabajos de la lingüística generativo-transformacional, la lingüística textual y el funcionalismo glosemático.

En el campo de la teoría literaria derivada del funcionalismo glosemático, cuyas aportaciones más interesantes (Asensi, 2003: 260-262) se centran en el estudio del texto poemático, cabe citar particularmente el trabajo «Sustancias y formas de contenido en la narrativa» (1979) de Gregorio Salvador, que propone un modelo de aplicación a la teoría de la narrativa de la propuesta hjelmsleviana sobre la división en sustancia y forma de los planos de la expresión y del contenido e insiste en la necesidad de no confundir los elementos propios de la sustancia con los correspondientes a la forma pues, del mismo modo que el uso específico de la lengua en un texto (forma de la expresión) debe distinguirse de la misma lengua (sustancia), también serían diferenciables, aunque se relacionen, ambas cuestiones en el plano del contenido. A la sustancia corresponderían aspectos temáticos (novela picaresca, policiaca, etc.) que permiten establecer clasificaciones o referencias a cuestiones extraliterarias (ideología, costumbres, conocimiento, realidad) que son formalizados en su contenido de manera distinta en cada novela. También pertenecerían a la sustancia del contenido constantes estructurales como el espacio, el tiempo y el personaje; los dos últimos serían los únicos ingredientes absolutamente imprescindibles e ineludibles en la épica ya que ambos —a diferencia del espacio— se constituirían asimismo en concretas e individuales formas de contenido en cada relato. Igualmente sería necesario diferenciar los aspectos relativos a la forma de la expresión y del contenido: el otro gran pilar de la forma del contenido, el perspectivismo o punto de vista, podría distinguirse así de la persona gramatical concreta del relato, factor relacionado básicamente con la forma de la expresión (Salvador, 1979: 259-265).

La línea de la lingüística generativo-transformacional, sustentada en las teorías de Chomsky y la aplicación fundamental al estudio literario de los conceptos de competencia/actuación y estructura profunda/superficial,

además de en Van Dijk y Kristeva (Asensi, 2003: 277-302), ha encontrado en los trabajos de Hendricks e Ihwe y en los de Thorne y Ohmann sobre el estilo los desarrollos más importantes del análisis del texto narrativo, aunque su influencia se ha dejado sentir también en diversas teorías semióticas narrativas como la ya vista de Kristeva.

Dentro de una estilística generativa³⁷, tanto Thorne como Ohmann intentan determinar los principales rasgos del estilo de un autor estudiando las transformaciones operadas desde la estructura profunda a la superficial. En el trabajo de 1970 de J.P. Thorne «Gramática Generativa y análisis estilístico», donde, enlazando con el intento de distinción de Samuel Levin y su teoría de los *emparejamientos*, diferencia poesía y prosa en función sobre todo de las regularidades fonológicas y gramaticales y la mayor frecuencia de oraciones agramaticales en la primera, Thorne relaciona el carácter lingüístico repetitivo de la estructura profunda con el clima de agitación nerviosa de un pasaje del novelista americano Raymond Chandler.

Ohmann, que ha dedicado más atención a la prosa analizando distintos fragmentos narrativos donde intenta estudiar el estilo de un autor como elección de determinadas formulaciones verbales (Abad, 1985: 588), se ocupa de J. Conrad en «Literature as Sentence» (1966) y de fragmentos textuales de Faulkner, Hemingway, Henry James y D.H. Lawrence en «Generative Grammars and the Concept of Literary Style» (1964). En este último trabajo, considerando las distintas transformaciones de la estructura profunda a la superficial, Ohmann argumenta que las transformaciones de relativización —supresión de *que* y *ser* en beneficio de determinantes postnominales, conjuntivas y comparativas— determinan la dificultad e ininteligibilidad del estilo de Faulkner, dominado por la complejidad de la subordinación, y estudia asimismo las frases encajadas de Henry James, la supresión como base transformadora en D.H. Lawrence y la pronominalización y el estilo indirecto como operaciones transformadoras básicas que marcan la prosa de Hemingway (Domínguez Caparrós, 1982: XXX, 10; Paz Gago, 1993: 92).

37 Cabe citar aquí el intento de conformación de una *semioestilística* de Blanchard, fusión de los planteamientos semióticos greimasianos con la estilística funcional, que en nuestro país encontró su representación en Paz Gago aunque este ahora opte más por un estudio pragmático de la literatura (Paz Gago, 1993: 112 y 124 y ss.)

William O. Hendricks, que recibe una mayor influencia de la crítica estructuralista, se liga a la lingüística generativa por su concepción de la estructura narrativa como estructura subyacente. En su *Semiología del discurso literario* (1973), en concreto en el capítulo en que analiza una parte de *La feria de las tinieblas* de Ray Bradbury y el cuento de Ambrose Bierce *Aceite de perro*, Hendricks plantea que la base del texto narrativo es esta estructura subyacente que difiere del texto narrativo en sí por cuanto este contiene tanto narración como exposición, descripción y metanarración o comentario, porque algunas narraciones pueden presentar el modo dramático o expresiones directas de los personajes y porque la misma narración pura se presenta y detalla en diversos grados; para determinar la estructura subyacente, se necesitan, pues, unas operaciones de *normalización* que, separando los elementos no narrativos y reconvirtiendo los no explícitamente narrativos, presenten la serie de acontecimientos que conforman la narración pura, que lleven del texto al *relato puro* (Hendricks, 1973: 182-183; Meijer, 1981: 181). Escribe Hendricks: «[...] entre las operaciones de normalización necesarias se encuentran las siguientes. El material narrativo propiamente dicho debe separarse del descriptivo y expositivo. El diálogo (en estilo directo) se debe interpretar y relacionar como acción, es decir: se debe determinar qué acción representa el habla de un personaje. La narración minuciosa y detallada de un acontecimiento o episodio se debe condensar, mientras que la narración global de otros episodios se debe expandir en ciertas ocasiones para que se pongan de manifiesto los modelos simétricos» (Hendricks, 1973: 182-183). Más adelante, en «The semiolinguistic Theory of Narrative Structures» (1980), pretendiendo fijar aún la estructura narrativa en relación con el lenguaje del discurso narrativo e introduciendo ya otras referencias que empiezan a conducir a la semiolingüística, Hendricks se apoya especialmente en los planteamientos hejelsmlevianos sobre la superposición de dos sistemas en el sistema complejo de la semiótica connotativa verbal para esquematizar, en tres niveles superpuestos e internamente organizados en plano de la expresión y del contenido, las relaciones entre la estructura lingüística, determinada por el lenguaje del texto —1—, y la estructura narrativa, constituida por personajes y trama —2— de un lado y tema —3— de otro.

Jens Ihwe, en cambio, propone en «On the Foundations of a General Theory of Narrative Structure» (1974) el término de *narrativics* para designar la teoría general de la estructura narrativa y distingue dentro de ella su estructura, integrada por el lenguaje teórico y el descriptivo, y su objeto, conformado por la competencia y la actuación narrativa y textualmente dividido

—a partir de las aportaciones de la lingüística textual— en la macroestructura que determina la coherencia global y la microestructura u organización textual concreta, que estaría abierta ya a las variaciones estilísticas.

La lingüística textual, desarrollada desde las bases de la gramática generativo-transformacional y las aportaciones del estructuralismo, el formalismo y la Poética y Retórica clásicas (Albaladejo, 1984: 186), ha propuesto un modelo de análisis textual que combina fructíferamente la lingüística con la crítica literaria y que, sustentándose en los trabajos primeros de fundamento generativo de Van Dijk y los ulteriores de Janos Petöfi que desarrollan el modelo lingüístico-textual, ha encontrado en España, en concreto en los estudios de Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo, uno de los principales núcleos geográficos de sus aplicaciones.

Con respecto al texto narrativo, conviene citar primeramente el trabajo «Action, Action Description and Narrative» (1974) de T. Van Dijk, en el que se diferencia entre narrativa natural y artificial puesto que, si bien ambas describen acciones, la primera se refiere a eventos presentados como realmente acontecidos mientras la segunda atribuye los hechos a mundos posibles distintos al de nuestra experiencia (Eco, 1979: 100). Desde *Algunos aspectos de la gramática del texto* (1972) hasta *Texto y contexto* (1977), Van Dijk abre paso así a la lingüística textual y a toda la teoría de los mundos posibles desarrollando un modelo deudor de la tradición anglosajona en el que se privilegian especialmente los aspectos extensionales y los procesos pragmáticos.

Más integrador de cuestiones semánticas y pragmáticas y referencias extensionales y sentidos intensionales se muestra la TeSWeST³⁸ de Janos Petöfi, que plantea que la *base textual* o dimensión macroestructural del texto es el resultado del «inventario de representaciones semánticas» del texto vertebradas en el mismo mediante un «bloque de informaciones» que establece y regula la naturaleza y el orden de las transformaciones (Petöfi, 1979; García Berrio-Hernández Fernández, 1988: 152) y que relaciona a través del componente léxico la Gramática Textual y la Semántica del Mundo. Dentro de su desarrollo español por parte de García Berrio y Albaladejo, interesan especialmente a nuestro tema los estudios *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín* (1986) y *Semántica de la narración: la*

ficción realista (1991) de este último, donde expone la teoría de los modelos de mundo y la ley de máximos semánticos. Albaladejo distingue entre tres posibles modelos de mundo —el de lo verdadero, lo ficcional verosímil y lo ficcional inverosímil— según el texto se construya respectivamente con instrucciones de la realidad efectiva, semejantes o distintas a ella, y elabora la *ley de máximos semánticos*, que consta de 7 secciones y está determinada por 5 restricciones, para establecer el modelo de mundo básico que surge de la combinación de instrucciones propias de cualquiera de los tres modelos de mundo (Albaladejo, 1986: 58-62; 1991: 52-58).

El checo Lubomir Doležel criticó desde sus primeros planteamientos estilísticos la teoría estructural de la narrativa —a propósito de Propp— por su reducción al estudio de las invariantes, centradas además en el nivel de la fábula y no del *sjuzet*, planteó la dialéctica entre repetición y variación de la norma de todo acto narrativo y propuso en consonancia con su crítica anterior un desplazamiento de lo que llama *motivemas* siguiendo a Alan Dundes (Fokkema-Ibsch, 1981: 48) hacia los motivos, de un centramiento en los acontecimientos del discurso frente a las funciones de la historia (Doležel, 1972). Más adelante, Doležel, que diferencia binariamente —como hacía Genette con el relato de acontecimientos y de palabras— el discurso del narrador y el discurso de los personajes y atribuye la función de autenticación textual del hablar narrativo al primero (Pozuelo, 1993: 115), se interesará desde las posiciones de la lingüística textual por cuestiones relativas a la semántica narrativa, que considera debe ser totalmente diferente a la lógica y que vincula con los mundos ficcionales literarios³⁹, cuyos rasgos específicos serían los de ser incompletos, semánticamente no homogéneos y surgir como constructos de la actividad textual (Pozuelo, 1993: 140-141).

Así, en «Narrative Semantics» (1976: 143 y ss.), considera que, en la medida en que un relato simple cuenta a partir de un operador modal, es posible distinguir cuatro grandes tipos de relatos simples sobre la base de las cuatro modalidades posibles: el relato alético contará el paso de una imposibilidad a una posibilidad o al revés, el relato deóntico el de una prohibición a un permiso o viceversa, el relato axiológico el de un estado no satisfactorio

38 o TETEM, Teoría de la Estructura del Texto y Estructura del Mundo.

39 José M^a Pozuelo (1993) resume perfectamente los avances de los estudios sobre la ficcionalidad y de la semántica literaria y, en concreto, los planteamientos al respecto de Doležel, Mignolo, Eco, Martínez Bonati, etc. y formula tres tesis básicas: los mundos ficcionales son posibles estados de cosas, la serie de mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible, los mundos posibles son accesibles desde el mundo real (*ibid.*: 138-140).

a un estado satisfactorio o al revés y el relato epistémico el de una ignorancia a un conocimiento o viceversa (Meijer, 1981: 186). Igualmente, en «Extensional and Intensional Narrative Worlds» (1979), Doležel propone considerar las macroestructuras narrativas en términos de mundos narrativos y plantea que el mundo extensional primario de referencia se proyecta a un mundo intensional secundario en la narrativa a través de una serie de funciones de individuación que permiten una interpretación genérica o tipológica del mundo de referencia y se corresponden con la macroorganización textual del sentido; las dos funciones intensionales básicas que operarían con respecto a los mundos narrativos serían la de autentificación, vinculada al problema de la verdad textual, y la de explicitación/implicitación, usada para explicar la diferencia entre los mundos visibles e invisibles.

Walter Mignolo, en «Semantización de la ficción narrativa» (1981), analiza los aspectos pragmáticos y semánticos de la misma. Desde el primer punto de vista la convención de ficcionalidad tiene como marca distintiva la correferencialidad entre las fuentes ficticia y no ficticia de enunciación, narrador y autor, que se insertan claramente en una cultura literaria de modo que el discurso literario ficcional se semiotiza al inscribirse en la convención de ficcionalidad y las pautas de la institución literaria y se ofrece como verdadero en el pacto de lectura. Pero previamente es necesario que el discurso semantice el espacio enunciativo, proceso que Mignolo estudia en tres niveles: el de la semantización pronominal y temporal, el de la semantización del contexto de situación y el de la semantización denotativa y modal (cfr. Pozuelo, 1993: 117-120).

En *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979) el mismo Umberto Eco, además de centrarse en las isotopías, los mundos posibles y las estructuras narrativas, actanciales e ideológicas del texto narrativo, hace hincapié especialmente en su aspecto comunicativo y, fusionando personalmente las ideas lotmanianas y de la estética de la recepción con las de la lingüística textual estudia las estrategias intratextuales destinadas a lo que llama un *lector modelo* así como la cooperación textual que «requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector» (Eco, 1979: 74) en la configuración del sentido textual. Partiendo básicamente del modelo de Petőfi, Eco traza así un cuadro de modelo del texto narrativo desde la perspectiva de la cooperación interpretativa, cuyo contenido actualizado está conformado por las intensiones (estructuras ideológicas, actanciales, narrativas y

discursivas) y las extensiones (estructuras de mundos, previsiones y paseos inferenciales y extensiones parentetizadas) y la expresión o manifestación lineal del texto por los distintos códigos y subcódigos textuales y las diversas condiciones pragmáticas de enunciación del mismo (*ibid.*, 103).

El desarrollo y extensión de la **semiótica**⁴⁰, tanto narrativa como textual, ha auspiciado también el avance y la proliferación de estudios ceñidos a los textos narrativos aun con diferentes enfoques. En el campo de la semiótica literaria, a partir de las tesis lotmanianas sobre el lenguaje artístico como *sistema modelizante secundario* (Lotman, 1970; Talens, 1978), matizadas por Mignolo en el sentido de restringirlas a lo literario e introducir el concepto de *metalengua* (Mignolo, 1978: 54-55 y 58), los numerosos y diversos estudios sobre la narración tienen en común la consideración de que el lenguaje literario no es lingüístico sino semiótico, una práctica signica productora de sentido que se cimienta en la lengua natural pero es distinta a ella al tener un funcionamiento semiótico y no lingüístico. La enorme influencia de la semiótica lotmaniana y de la Escuela estona de Tartu, que acentúa también el papel fundamental pragmático-comunicativo de los textos artísticos, se evidencia en conceptos tan importantes como el de *sistema modelizante secundario*, el de *semiosfera* como universo signico que permite la significación o el de la misma *cultura* concebida como texto de textos (Cáceres, 1992 y 1993; Rodríguez Pequeño, 1995: 117-136).

Desde esta Semiótica de la Cultura se ha abundado también en cuestiones relativas a la narrativa y, en particular, sobre todo en el punto de vista. Iuri Lotman lo vincula al concepto de estructura y al sujeto perceptor, asociándose a la actividad modelizadora del mundo de los sistemas secundarios y a la propia conciencia perceptora. El punto de vista, que es implícito a la forma que tiene toda conciencia de percibir y representar el mundo, se convierte en *centro focal* de la obra imponiendo una determinada visión y modo de conocimiento del objeto o universo narrativo (incluso, en otro nivel superior, puede coincidir totalmente o no con el propio de los sistemas artísticos epocales —Renacimiento, etc.— en una estética de la identidad o la negación), pero además este modo de representación del mundo novelesco, especialmente en el arte moderno, suele convivir con otros puntos de vista sobre tal mundo que aparecen jerarquizados (Lotman, 1970: 320-335).

40 Vid. también los trabajos semióticos sobre la novela de Barthes y Kristeva y el concepto de *transtextualidad* de Genette comentados en el epígrafe anterior sobre el postestructuralismo.

Boris Uspensky desarrolla aún más el concepto hasta convertirlo en punto central de la narración que marca la organización del relato en sus cuatro diferentes niveles: la correspondencia del punto de vista con el autor, narrador o personaje, teniendo en cuenta la posibilidad de cambio del mismo o de convivencia dialógica de varios de ellos, en el plano evaluativo-ideológico; la aparición de la actitud del narrador, por ejemplo en el estilo indirecto, y su relación con el punto de vista y su expresión o modificación en los aspectos discursivos del estrato fraseológico; la posición sincrónica, externa o pancrónica del narrador según se asimile a la de un personaje, esté al margen o se mueva en la omnisciencia en el nivel espacio-temporal; la presencia de un punto de vista externo o interno respecto a la historia y fijo, si se presenta desde fuera, o variable, si se hace a través de uno o varios personajes, en el plano psicológico (Uspensky, 1973: 17-52 y 18-75).

Cesare Segre critica la concepción del texto como construcción independiente de la realidad sociohistórica y de la cultura y propone un modelo de relación de texto narrativo y contexto vinculando los niveles textuales con los correspondientes planos contextuales culturales: en un sentido horizontal, los cuatro niveles textuales narrativos (discurso, intriga, fábula y modelo narrativo se correlacionan directa y respectivamente con los cuatro del contexto cultural (lengua, técnicas expositivas, materiales antropológicos y conceptos clave y lógica de la acción), y en una dirección vertical el receptor construiría el sentido en el orden marcado y el emisor produciría inventivamente el texto en orden inverso al expuesto (Segre, 1977: 39-45; 1985: 147 y ss.).

Otra de las notables aportaciones al estudio semiótico, más vinculada en este caso a la lingüística, es la de A.J. Greimas quien, después de su estudio ya comentado de la semántica estructural y los actantes del relato, ha elaborado conceptos como el de *isotopía*, la reiteración de una unidad lingüística, la «iteratividad —a lo largo de una cadena sintagmática— de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad» (Greimas, 1979: 230). La noción, que fue luego desarrollada por F. Rastier en el sentido de «recurrencias de categorías sémicas, sean estas temáticas o figurativas» (*ibid.*), sirve a Greimas para caracterizar al texto poético, aunque no en exclusiva, a causa de la peculiar lectura pluri-isotópica del mismo. Otro concepto importante de Greimas para el estudio del texto narrativo es el de *desembrague* u «operación por la que la instancia de la enunciación disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su

estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso» (*ibid.*: 113), sea este desembrague de índole espacial (no-aquí), temporal (no-ahora) o actancial (no-yo), este último especialmente interesante como vertebración de la cesión enunciativa y enunciva de la voz narrativa y cuyo proceso inverso sería el *embrague*. El teórico francés distingue también las *modalidades veridictorias* (verdad, falsedad, secreto, mentira) como marco semántico-textual veridictorio y las *modalidades epistémicas* (certidumbre, incertidumbre, probabilidad, improbabilidad) que conciernen a la posición de la competencia cognitiva del enunciatario con respecto a las propuestas del enunciadore. Tanto el concepto de isotopías como el de desembrague o las modalidades se encuentran aplicados por Greimas en *La semiótica del texto* (1976) al análisis semiotextual textual del cuento *Dos amigos* de Maupassant donde, siguiendo el método de fragmentación textual en lexías de Barthes, divide el cuento en 12 secuencias que estudia detenida y separadamente.

En España⁴¹, Carmen Bobes, que utiliza el modelo triádico morrisiano de distinción metodológica de los planos sintáctico, semiótico y pragmático en el análisis del texto narrativo (1985; 1993: 24), considera desde esta perspectiva que la novela presenta unos rasgos constantes, el primero y cuarto de los cuales la diferencian de otros macrogéneros y el segundo y tercero de los mismos la distinguen en su planteamiento particular de otras modalidades narrativas. Estos serían el discurso polifónico, las unidades sintácticas (funciones, actantes, cronotopo), el esquema que mantiene en determinadas relaciones esas categorías y las organiza en torno a la unidad dominante, sea funcional, actancial o cronotópica, y la presencia de un narrador que centra el punto de vista, las voces, distancia y tono narrativo (Bobes, 1993: 25). De otro lado, apoyándose en la diferenciación de la significación y el sentido y del texto y del lector, Talens y Company distinguen entre el *espacio textual*, que remite al objeto dado, como lugar portador de la significación objetiva, y el *texto*, relacionado con el receptor, como sentido subjetivo que se otorga a ese lugar y que

41 Dentro de los primeros estudios semionarrativos españoles cabe destacar *Semiología y narración: el discurso literario* de F. Ayala (1981) de Alberto Alvarez Sanagustín, «Teoría y técnica del análisis narrativo» (1978) y *El comentario semiótico de textos* (1980) de José Romera Castillo y, probablemente el más conocido y arriba citado, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»* (1985) de M. Carmen Bobes Naves, que analiza detenidamente la sintaxis y semántica de la famosa novela de Clarín. Para una nómina más completa de los trabajos de semiótica narrativa y otras realizados en España, vid. ROMERA CASTILLO, J. (1988), *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger; (1990), «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica (I y II)», en *Investigaciones semióticas III, II*, Madrid, UNED, pp.537-561; (1991), «Semiótica literaria y teatral en España: Addenda bibliográfica III», en *Discurso*, 6, pp.107-134.

se constituye diferentemente en cada lectura. De los tres posibles espacios textuales —con unos límites precisos de principio y fin, como propuesta abierta a diversas posibilidades de organización y fijación o sin ningún tipo de organización o fijación predeterminada—, la novela se inscribiría en el primero de ellos, estaría previamente fijada como espacio textual entre dos límites (Talens, 1986: 21-22; Cáceres, 1991: 28-30).

Precisamente, el desarrollo de la pragmática —S.J. Schmidt y NIKOL, Mignolo, Van Dijk, la teoría de los *speech acts*, etc.— ha permitido reconsiderar en amplitud la dimensión comunicativa del hecho literario y también, consecuentemente, del propio texto narrativo.

Dentro de la teoría de los *speech acts*, de los *actos de habla* [o discursivos] locutivos, ilocutivos y perlocutivos de Austin y Searle (Asensi, 2003: 322-324), este último considera que los actos de habla literarios no son tales, sino cuasi-actos porque el autor simula realizar actos ilocutivos que en realidad son fingidos; a propósito del texto narrativo, Searle distingue entre el comportamiento del autor en los relatos en primera y tercera persona, puesto que en el primer caso el autor fingiría ser el personaje que está hablando mientras que en el segundo fingiría realizar actos ilocutivos. E. Forastieri-Braschi, a partir de la división chomskyana entre competencia y actuación, la distinción enunciado/enunciación de Benveniste y la misma teoría de los *actos de habla*, plantea en 5 proposiciones en «The Pragmatics of Absence of Narrative Discourse» (1980) cómo la propia competencia, puesto que determina a la actuación pragmática, funciona asimismo pragmáticamente y cómo pueden darse en según qué condiciones comunicativas (generalmente, oralidad/escritura) de los textos narrativos una pragmática de la presencia y una pragmática de la ausencia, en la actualidad cuantitativamente mayoritaria. La primera se caracteriza por la copresencia de emisor y receptor en el contexto de enunciación, por la conversión actualizada del acto de habla en acto comunicativo y por la actuación performativa que se aprecia tanto en la conciencia performativa del hablante como en la propia presuposición del mismo de la competencia performativa del oyente; en cambio, la pragmática de la ausencia, propia de la ficcionalidad narrativa y en general literaria, está determinada por el conocimiento de un enunciado fuera del contexto de enunciación y funciona, en tanto que convención, como un tipo de comunicación basado en la mutua connivencia de autores y lectores de utilizar tal comunicación literaria como una ilusión referencial.

4. Otras aportaciones al estudio del relato

Ligados a toda la tradición previa de la preocupación por las técnicas narrativas y en su mayor parte muy influidos por el desarrollo de las teorías de base lingüística sobre la literatura, especialmente del estructuralismo, pero fuera de la propia narratología francesa y de los enfoques lingüísticos generativos o textuales y de la semiótica, se encuentran otros trabajos sobre los elementos, estructura y técnicas de los textos narrativos, algunas de cuyas más destacadas aportaciones conviene comentar aquí aunque sea brevemente. Si, como indica Jean-Yves Tadié, «l'étude de l'architecture de l'oeuvre est celle de l'organisation de l'espace et du temps en fonction du je» (Tadié, 1971: 236), son precisamente esos conceptos claves en la estructuración narrativa del tiempo, el espacio y el punto de vista, junto con los personajes, los aspectos más desarrollados por la teoría y crítica de los textos narrativos.

En lo referente a los **personajes** —a cuya tipología, papel y rasgos destacados por numerosos estudiosos y novelistas ya nos hemos referido en los epígrafes pertinentes de este trabajo—, partiendo de la idea de Barthes en *S/Z* de ser una combinación de semas regulados por distintos códigos, S. Chatman en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978) defiende su autonomía respecto a la historia y, uniendo los avances psicológicos al enfoque narratológico estructural, intenta establecer una tipología desde el concepto de *rasgo*. Para Chatman un rasgo es un adjetivo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje; este último sería, pues, un conjunto de rasgos unidos por un individualizador —nombre propio o común, deíctico— que van conformándose a medida que avanzan los acontecimientos, y por tanto se constituye sintagmática y progresivamente en un haz de atributos que configuran su identidad paradigmática (Chatman, 1978: 126-141).

En *Teoría de la narrativa* (1977: 87-88) Mieke Bal, partiendo de la distinción greimasiana entre actores y actantes, considera a estos dentro del plano de la fábula y los diferencia de los personajes, que estarían en el nivel de la historia y que aparecerían como unidades semánticas completas dotadas de rasgos o atributos humanos, como actores que, contruidos a imitación de las personas, aparecen configurados por una serie de atributos de diversa

índole. Philippe Hamon se apoya en la división triádica morrisiana de sintáctica, semántica y pragmática para distinguir entre *personajes-anáfora* que, dentro de la cohesión y economía intratextual, remiten a otro personaje mediante sueños, premoniciones, etc., *personajes-deíctico* que se definen por su papel en el discurso al funcionar como representantes o portavoces del emisor o receptor hipotético y *personajes-referenciales* que remiten a una realidad extratextual, sea social, histórica, mitológica, etc. pero siempre vinculándose al funcionamiento de los códigos ideoculturales (Hamon, 1972: 94-96).

También desde la esfera semiótica morrisiana, Carmen Bobes, reciente autora de un completo estudio sobre el personaje literario en el relato (2018), diferencia a propósito de la forma de caracterización y funcionamiento de los personajes entre los *signos del ser*, generalmente estáticos y manifestados mediante sustantivos y adjetivos, que identifican o caracterizan perenne o circunstancialmente al personaje tanto física como psicológica, cultural o socialmente, los *signos de acción o situación*, generalmente dinámicos y manifestados mediante verbos, que cambian a través del discurso en consonancia con la actuación y dinamismo del personaje, y los *signos de relación*, que oponen funcionalmente a los personajes (esquema actancial u oposiciones binarias héroe/malvado, agresor/agredido, etc.) (1985: 502; 1993: 159-161).

En cuanto al **tiempo**, numerosos estudiosos han puesto de relieve su trascendente papel como determinante no sólo de los integrantes —autor, texto, lector— de la estructura comunicativa (Castagnino, 1967: 15-22) sino de la propia *gramática del relato* (Pérez Gallego, 1973: 276). Los mismos personajes dependen, según algunos críticos especialmente del tiempo: Feliciano Delgado (1973: 65) ha puesto de manifiesto su dependencia del tiempo en cuanto artífice de su maduración y evolución a lo largo de la novela; Jean Pouillon considera que «los personajes son vistos en el tiempo, pero este es más que el lugar, su descripción es la revelación de ellos (Pouillon, 1946: 29). El tiempo organiza asimismo la propia disposición de la estructura narrada y plantea, como vimos en Genette, alteraciones con respecto a la historia; Cesare Segre, que distingue según observamos los tres niveles narrativos de la fábula, la intriga y el discurso (Segre, 1974: 14; Albaladejo, 1984: 179-180), considera que la cronología y la causalidad estructuran la intriga y alteran la fábula.

Si, frente a la posición examinada de Hamburger, Günther Müller en 1947 ya había opuesto el *erzählzeit*, el tiempo del proceso expresivo de la

novela, del significante o del enunciado, algo intrínseco a la obra, y el *erzählte zeit*, tiempo del significado o la enunciación narrativa, el tiempo exterior en que transcurren los hechos representados en ella (cfr. Villanueva, 1977: 32), Baquero Goyanes, autor de una de las aportaciones estructurales españolas más consistentes al estudio novelístico, de modo parecido escribía que «existe un tiempo novelesco —el de la acción imaginaria— y otro real —el de la andadura narrativa» (Baquero, 1974: 231) y, siguiendo los pasos de Forster que ya había tratado del ritmo novelesco como factor constructivo (Baquero, 1970: 84-87), hacía hincapié en las relaciones del ritmo narrativo⁴² con el *tempo* y la estructura musical (Baquero, 1974; 1970: 89-107). Paul Ricoeur diferenciará con respecto a su replanteamiento de la mimesis, como veremos, el tiempo prefigurado, del configurado y refigurado, el tiempo real de la creación literaria del tiempo textual y el de la recepción lectora respectivamente (Ricoeur, 1983: 87-117).

Harald Weinrich relaciona el tiempo narrativo con las formas verbales oponiendo los tiempos gramaticales según su uso para el mundo comentado y el mundo narrado (Albaladejo, 1984: 181). Weinrich entiende que la verdadera expresión de tiempo en la narración se ofrece a través de los adverbios, mientras que las formas verbales expresan la situación del hablante ante el objeto enunciado. Así, en relación a los tiempos del español, aparecen el grupo temporal I del *mundo comentado* —cantará, habrá cantado, va a cantar, acaba de cantar, ha cantado, canta—, que implica una potenciación de la subjetividad, y el grupo temporal II del *mundo narrado* —cantaría, habría cantado, iba a cantar, acababa de cantar, había cantado, hubo cantado, cantaba, cantó—, que marca más un distanciamiento afectivo y una posición objetiva (Weinrich, 1964: 93).

Jean Onimus intenta clasificar las novelas según cinco posibilidades de la organización del tiempo en ellas: la *duración lineal* cuando no se altera el orden natural de los acontecimientos narrados, la *duración múltiple* si se hacen presentes a la vez en alternancia las duraciones simultáneas de diversos individuos o grupos, la *duración íntima* cuando el tiempo físico objetivo se sustituye por el tiempo psicológico o vivido, subjetivo⁴³, la *duración abierta* y la

42 A.A. Mendilow alude también a esta cuestión diferenciando la lentitud (*ralenti*) o la rapidez (*speed-up*) del ritmo narrativo (cfr. Villanueva, 1977: 32).

43 Aquí habría que ubicar el monólogo interior y el flujo de la conciencia —*stream of consciousness*— que, por ejemplo, aparece en el *Ulises* de Joyce. El primero sería, en principio, cualquier soliloquio mental lógicamente estructurado, mientras que el segundo tiende a reproducir el pensamiento irreflexivo (cfr. Brioschi-Girolamo, 1984: 230).

penetración en el pasado si la novela se construye desde la analepsis o retrospectión temporal (cfr. Villanueva, 1977: 35-36; Delgado, 1973: 72).

Darío Villanueva considera tres modos renovadores de tratamiento del tiempo en la novela contemporánea, la ausencia de tiempo o *ucronía*, la *ruptura de la linealidad* temporal mediante analepsis y prolepsis y la *reducción temporal* —a cuya utilización en la novela española de postguerra dedica la segunda parte de su trabajo—, forma ya considerada entre otros por Auerbach, Albéres, Kurz, Mendilow o Sanz Villanueva en la que caben tres posibilidades distintas: la *reducción temporal lineal* si se produce la mera narración de un solo momento al que la obra entera presta todo su desarrollo diegético, la *reducción temporal rememorativa* cuando se utilizan frecuentes analepsis que amplían hacia el pasado la línea diegética del relato y la *reducción temporal simultaneística* si hay una duración múltiple, la localización de un mismo tiempo en diversos puntos del espacio (Villanueva, 1977: 62-67).

Con respecto a la **espacialización** narrativa, cuestión no sólo menos desarrollada por los estudios formalistas y estructuralistas, sino también por todos en general, ha sido tónica común modernamente el relacionarla directamente con el tiempo como consecuencia de las interrelaciones que ha demostrado la física entre ambas dimensiones (Gullón, 1980: 1) y por la necesaria ubicación tempoespacial de la acción. En ese sentido, Charles Grivel plantea esa necesidad de temporalización y espacialización para el desarrollo del relato: «Le récit [...] exige à la fois local (localité) et temporalité. Il doit dire *quand*, il doit dire *où* (qui, quoi). L'événement narratif no se propose que muni de toutes ses cordonnées. Sans données temporelles, spatiales (conjointes à d'autres) le message narratif ne peut être délivré» (cfr. Villanueva, 1977: 38).

Sin embargo, desde Aristóteles la teoría literaria venía concibiendo tradicionalmente el espacio literario en general en un sentido básicamente ontológico, como un marco o lugar físico donde se desarrollaba la acción (Bobes, 1983: 117; 1985: 196). Desde la visión platónica como receptáculo en el *Timeo* (Gullón, 1980: 1) o las conexiones aristotélicas de los lugares con la *mimesis* hasta la preocupación balzaquiana y del realismo por el retrato del medio social pasando por las prescripciones de los tratados clasicistas sobre la unidad de lugar, el espacio se ha venido considerando en ese sentido tradicional como algo desligado del tiempo, como un ámbito topográfico de la historia narrativa donde suceden los acontecimientos y se localizan los personajes, y de hecho la función de

tangibilidad y acentuación realista del espacio es evidente (Albaladejo, 1991; Villanueva, 1977). Es este carácter de trascendencia del espacio de la historia narrativa, especialmente acentuado en algunos relatos, el que ha llevado incluso a conceptualizaciones como la de *novela urbana/rural* o a apoyarse en la trascendencia de este elemento para distinguir tipológicamente distintas modalidades narrativas: *novela de situaciones* para Müller o *de espacio* para Kayser (1948: 482), por citar sólo algunos ejemplos.

La relación del espacio con el tiempo empezó a vislumbrarse en sentido moderno con Leibniz y Kant. Ya Leibniz afirmaba que «el espacio es un orden de coexistencia de los datos» y el propio Kant, aunque distinguiendo claramente ambas intuiciones y situándolas en la esfera subjetiva, los presentó conjuntamente en la «Estética trascendental» de la *Crítica de la razón pura* y los definió como *intuiciones puras* y «formas a priori de la sensibilidad», esto es, como coordenadas vacías donde se ordenan todas las impresiones, como forma o modo de percepción de todas las sensaciones que precede y organiza las impresiones sensibles. También Hegel y Bergson conectaron con distintos razonamientos ambos conceptos: para Hegel el espacio es como realidad concreta una abstracción y sólo tiene real existencia en tanto que *punto* en el espacio, que constituye también un *ahora*, por lo que coinciden tiempo y espacio; Bergson relaciona ambas nociones como conceptos de nuestra conciencia que únicamente existen allí organizando como sucesión lo que sólo existe exteriormente como simultaneidad de fenómenos físicos (Nieto, 1984: 103-104). El desarrollo de las ciencias experimentales ha venido también a reforzar aún más definitivamente la conexión de ambas entidades: la teoría de la relatividad de Einstein estableció las íntimas relaciones de espacio y tiempo y Samuel Alexander incidió en 1920 en la interdependencia de ambos conceptos en la física, la matemática y la metafísica (Gullón, 1980: 1).

Precisamente de la terminología científica y la fundamentación del mismo en la teoría de la relatividad tomó Mijail Bajtin la hoy conocida noción de *cronotopo*, de tiempo-espacio, pues, después de asistir en 1925 a una conferencia de A.A. Ujtomski sobre el cronotopo en biología donde se aludió también a cuestiones artísticas, el teórico ruso aplicó el concepto a la teoría de la literatura en su estudio «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», realizado entre 1937 y 1938 y recogido en su *Teoría y estética de la novela*, para intentar establecer «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtin, 1937-38: 237) y estudiar la novela clásica —distinguiendo dentro de ella entre la novela griega a la que llama «novela de aventuras y de la prueba», la «novela

de aventuras costumbrista» latina y la «novela biográfica»—, la obra de Rabelais y la novela caballerescas, determinada esencialmente por la presentación de «un mundo milagroso en el tiempo de la aventura».

Muy distinto es el sentido de otra de las nociones que, sin excesiva resonancia en el ámbito europeo, sí ha tenido no obstante una importante acogida, tanto en su desarrollo como en su crítica, en los estudios literarios sobre todo norteamericanos: se trata del concepto de *forma espacial* de Joseph Frank, que no enlaza tanto con la propia espacialización narrativa cuanto con la existencia de nuevas formas de construcción literaria que él denomina espaciales (Gullón, 1980: 12). Joseph Frank planteó la noción en el clásico artículo de 1945 «Spatial Form in Modern Literature» que luego revisó para una reedición en 1963 (*The Widening Gyre*). Allí rechaza no tanto la idea expuesta por Lessing en el *Laocoonte* de la especial vinculación de la pintura con el espacio y de la poesía con el tiempo cuanto su vigencia para la literatura actual y —conectando como dice Jeffrey Smitten (1981: 17) lenguaje, estructura y percepción lectora— observa cómo gran parte de la literatura moderna se caracteriza por lo que llama *forma espacial*, por la «socavación de la inherente consecutividad del lenguaje forzando al lector a percibir los elementos no en su desarrollo temporal sino en su yuxtaposición espacial, principalmente mediante la supresión de los conectivos causales y temporales» (cfr. Smitten, 1981: 17). Como ejemplo de esta organización discursiva de concentración en el tiempo de acciones que se yuxtaponen en el espacio y no pueden ser percibidas en su consecutividad temporal sino sólo espacial por el lector, Frank cita el del *Ulises* de Joyce, una escena —*les comices agrícolas*— de *Madame Bovary* donde la acción se simultanea en tres planos y la obra de Djuna Barnes *Nightwood*, cuya carencia de acción y continuas alusiones a imágenes y símbolos se entretajan en una trama espacial y no en una fábula desarrollada en el tiempo (Frank, 1945; Gullón, 1980: 13; Smitten, 1981).

El concepto del profesor estadounidense de Literatura Comparada ha tenido una desigual fortuna no tanto en su difusión cuanto en su aceptación. Así, Giovannini, Frank Kermode (*The Sense of an Ending*, 1966) o Hillis Miller (*The Form of Victorian Fiction*, 1968) entre otros se han mostrado en desacuerdo con la noción y a la refutación de las tesis de algunos de ellos dedicó Frank su artículo ulterior «Spatial Form: an Answer to Critics» (1977). La propuesta de Frank, en cambio, ha sido aplicada en numerosos trabajos norteamericanos, entre los que cabe destacar los contenidos en el volumen colectivo editado por J.R. Smitten y A. Daghistany *Spatial Form in*

Narrative (1981), donde se incluyen, entre otros, un examen de la aplicación de la noción a la teoría de la narrativa en el texto preliminar de Smitten, un estudio de David Mickelsen sobre los tipos de estructura espacial, un análisis de Eric Rabkin de las relaciones entre *spatial form* y *plot* y una nueva recapitulación de Frank, «Spatial Form: Thirty Years After», sobre la vigencia y recepción crítica de su concepto (cfr. Smitten y Daghistany, 1981). W.J.T. Mitchell incluso ha llegado a precisar en su artículo «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory» (1980) algunas cuestiones del concepto negando la dimensión literalmente espacial de las formas literarias y distinguiendo entre dos tipos de estructuras o formas literarias, la lineal y la tectónica. Ninguna sería propia y literalmente espacial ni tampoco ninguna sería ajena a la narrativa aunque predomine la primera —la lineal—, sino que se trataría de dos diferentes formas literarias básicas de organización del *espacio-tiempo* en una imagen coherente: la primera o lineal, representada por una línea ondulada en forma de serpentina, respondería a la forma literaria vinculada al predominio de la continuidad temporal; la segunda, tectónica o simétrica, esquematizada en un rombo dividido en cuatro partes iguales, al predominio de la percepción de los efectos de yuxtaposición espacial (Mitchell, 1980).

En realidad, la formulación metafórica de la similitud de las estructuras narrativas con distintas formas geométrico-espaciales ha tenido distintos planteamientos en este siglo y distintos novelistas y críticos, como Bolle, Albères, Butor, Poulet, etc. han establecido símiles entre la estructura narrativa y formas como el poliedro, la espiral o el círculo. Ya al hablar de las técnicas narrativas, Shklovski utilizaba en «La construcción de la 'nouvelle' y de la novela» (1925a) imágenes como la de la construcción circular o en anillo o la estructura en escalera para aludir a distintos tipos de procedimientos de organización narrativa. El novelista inglés E.M. Forster, en la última de sus conferencias leídas en 1927 en el Trinity College y publicada en el libro *Aspectos de la novela* con el título de «Pattern and Rythm» («Forma y Ritmo»), citaba como ejemplos de organización formal de la novela el caso de *Roman Pictures* de Percy Lubbock, cuyo tejido de episodios semejava un encadenamiento, y *Thaïs* de Anatole France, cuya final inversión de papeles de los dos personajes principales le hacía tener forma de reloj de arena (Forster, 1927: 149-152).

En España, Baquero Goyanes, haciéndose eco tanto del concepto de *spatial form* de Frank como del de *pattern* de Forster, que agudamente relacionó con la entidad de espacio frente a la conexión del *rythm* con el tiempo, incluyó en su libro *Estructuras de la novela actual* (1970) dos capítulos relacionados con estas cuestiones. En «Estructuras geométricas» a partir de la idea

de «forma» de Forster y las figuras citadas por otros críticos menciona distintos tipos de organización estructural narrativa mediante metáforas geométricas: la circular (*Finnegan's Wake*, según Butor), la espiral (*Recherche*, según Bolle), la dispuesta en círculos concéntricos (*Ulysses*, según Schorer), la poliédrica (*Cuarteto de Alejandría*, según Albérès), etc.; en «Espacio y visualidad», más cerca del concepto de Frank, distingue entre los efectos espaciales narrativos la presentación básicamente en díptico (*Auto de fe* de Carlos Rojas), en tríptico (*Una mujer para el apocalipsis* de Vintila Horia), en álbum fotográfico (*Recherche* de Proust, según Poulet) y en caleidoscopio (*nouveau roman*, según Albérès) (Baquero, 1970).

Aunque utilizando también un símil geométrico, más relacionada con la espacialización de la historia narrativa se encuentra el estudio de Georges Poulet sobre *Les métamorphoses du circle* (1961), donde la figura del círculo permitiría descubrir el significado de la obra al representar visualmente de modo adecuado las relaciones del hombre con su entorno y observar, a través de los cambios de esta figura, las variaciones producidas en la conciencia sobre el espacio y el tiempo. De este modo Poulet simboliza cómo el círculo oprime al individuo en la novelística de Balzac y este bien resiste o bien pone en peligro su entorno, cómo en el universo psíquico de las novelas de Nerval el personaje se diluye en el espacio o cómo el círculo dividido en multitud de sectores contiguos representa el aislamiento e incomunicación del personaje en los relatos de Henry James (Poulet, 1961).

G. Matoré, en cambio, en su trabajo *L'espace humain* (1967) se centra en concebir el espacio en sus relaciones con narrador y personajes en tanto que ámbito captado sensorialmente, principalmente mediante sensaciones visuales —mirada— y auditivas —audición—, aunque también otras menos usuales que implican inaprehensión —olfativas— o máxima cercanía —táctiles, gustativas— (Matoré, 1967). De la *descripción* (pausa temporal que aporta estaticidad en oposición al dinamismo narrativo y que contribuye a acentuar el efecto de localización espacial de la acción y auspiciar el realismo y que se caracteriza de modo muy diverso por ciertos usos específicos lingüísticos —adjetivos, sustantivos, cardinales, imperfecto— y retóricos —metáfora, metonimia, enumeración, comparación—) se ha ocupado Philippe Hamon en su *Introduction à l'analyse du descriptif* (1981), considerándola como un sistema basado en una serie de equivalencias jerarquizadas entre una *denominación* (casa) y una *expansión* o relación de términos coordinados o subordinados, entre los que

cabe distinguir la *nomenclatura* o listado de elementos integrantes (tejado, habitación, escaleras) y la *predicación* o nómina de calificaciones (habitabile, blanca, cómoda, moderna)⁴⁴.

El libro clásico de Gaston Bachelard *La poética del espacio* (1957) se centra en un estudio sobre lo que él mismo califica de *topofilia* —de lugares felices ensalzados, ansiados o amados— desde una perspectiva explícita fenomenológica que encuentra en las imágenes o efectos de la imaginación subjetiva creadora el objeto del análisis de lo que él llama «fenomenología de la imaginación poética» y que, en su entrecruzamiento concreto en el trabajo aplicado a este tema con el psicoanálisis, fundamentalmente de base junguiana, él mismo califica de «topoanálisis» (1957). En su estudio fenomenológico de los espacios felices Bachelard repasa a través de diversos textos poéticos las relaciones del habitante con la casa desde la perspectiva de que las imágenes de esta se encuentran en sus moradores tanto como estos en ella, la fenomenología de lo oculto presente en el cajón, los cofres y los armarios —la casa de las cosas—, los ensueños imaginativos conectados a las moradas aéreas o acuáticas de los nidos y las conchas, la vinculación del refugio y la protección con el agazapamiento y los rincones, la dialéctica de lo pequeño —la miniatura— y lo grande —la inmensidad— en relación con el juguete de la infancia y la impresión de inmensidad ante la naturaleza, o finalmente la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera, de lo cerrado y lo abierto, en conexión con la oposición entre espacio y ser (Bachelard, 1957).

El estudio de Ricardo Gullón *Espacio y novela* (1980) es también uno de los trabajos básicos sobre el tema. El libro se abre con un capítulo, inicialmente publicado en *Critical Inquiry* y en la compilación de Germán y Agnes Gullón *Teoría de la novela*, donde, aun faltando ciertas referencias como la del cronotopo bajtiniano, se repasan las principales aportaciones —Frank, Bachelard, Poulet— realizadas sobre el espacio narrativo. En los siguientes tres capítulos Gullón desarrolla fundamentalmente algunos de los diferentes espacios simbólicos típicos de la narrativa (detrás y delante, islas y rincones, espacios fantásticos —féretro, caparazón, laberinto— u oníricos y metafóricos —la «niebla» de Unamuno—) y examina asimismo la configuración y

44 Basándose en las tesis de Hamon, Mieke Bal define la descripción y la motivación, diferencia entre tema, subtemas y predicados y, apoyándose en las relaciones metonímicas o metafóricas generadas entre los elementos de una descripción concreta pertenecientes a las mencionadas categorías, distingue seis tipos generales de descripción: referencial enciclopédica, retórica-referencial, metonimia metafórica, metáfora sistematizada, metáfora metonímica y serie de metáforas (Bal, 1977; 134-140).

funcionamiento del espacio en novelas como el *Lazarillo*, *Tirano Banderas*, *Niebla*, *El Jarama*, *Volverás a Región* o el *Ulises* por citar algunos ejemplos. Además, en su perspectiva estructural, Gullón plantea algunas claves del funcionamiento discursivo del espacio en su relación con otros elementos narrativos: el valor simbólico de ciertos lugares y posiciones, la trascendencia del movimiento —el viaje, el camino—, la relación metafórica de algunos espacios privados con el carácter o profesión de su ocupante, el espacio de la lectura como extensión de lo narrado a la lectura actualizante y dilatación del propio espacio del texto, su conexión con el narrador a propósito del funcionamiento del espacio en la narración, el diálogo, el monólogo y la acotación y finalmente su vinculación con la focalización narrativa, especialmente con la cuestión de la distancia, en la percepción y descripción del espacio (Gullón, 1980).

Más recientemente, en un extenso artículo aparecido en *Poetics Today* en 1984 —donde probablemente mejor se ha sistematizado el funcionamiento del espacio en el texto narrativo—, «Towards a Theory of Space in Narrative», Gabriel Zoran se hace eco de algunas de las aportaciones previas sobre el tema, principalmente de Bajtin y Forster, y plantea cómo la conexión del espacio con el tiempo es sólo uno de los aspectos de un funcionamiento complejo y variado. Zoran propone distinguir tres niveles de estructuración del espacio en el texto en conexión respectiva con la realidad, la trama y la organización textual: a) el nivel topográfico, donde el espacio aparece como una entidad estática, como un mapa que estructura el espacio en oposiciones binarias sobre la base de criterios ontológicos (dentro-fuera, ciudad-campo, centro-periferia, etc., que se convierte si se semiotiza en exponente de relaciones axiológicas de índole ideológico-cultural o psicológica -Lotman, 1970: 281-); b) el nivel de la estructura cronotópica, concebida no estrictamente en el sentido bajtiniano sino como integración tempoespacial referida concretamente al movimiento y el cambio, donde habría que situar el movimiento y el reposo en unas relaciones sincrónicas y las direcciones, ejes e impulsos en unas relaciones diacrónicas; c) el nivel textual o estructura impuesta en la configuración espacial por la organización textual, en el que habría que precisar la determinación de tal configuración según tres criterios: los efectos de la selectividad del lenguaje que impiden la presentación de todos los aspectos de los objetos dados, la ordenación y duración del tiempo y la visión y percepción del espacio mediante el punto de vista. Además, en correspondencia con esos mismos tres niveles pero desde

una perspectiva horizontal, Zoran diferencia tres unidades de espacio distintas: los lugares, correspondientes al nivel topográfico, la zona de acción, relacionada con el plano cronotópico y definida no tanto por el lugar como por la extensión y amplitud del acontecimiento que ocurre en ella, y el campo de visión, vinculado al nivel textual y donde se sitúan cuestiones como la de la narración/descripción y la de la identificación y distinción de las dos unidades previas, que Zoran define como «la parte del mundo percibida como existente aquí» en oposición a la «existencia allí» vinculada a otros campos de visión anteriores o posteriores (Zoran, 1984).

Pero sin duda el aspecto más estudiado de la narrativa desde las primeras preocupaciones de los escritores realistas, sobre todo en la tradición angloamericana, es el del **punto de vista**, al que ya hicieron importantes aportaciones que vimos en sus correspondientes epígrafes, los formalistas rusos, distintos novelistas y críticos alemanes y americanos —Spielhagen, James, Lubbock, Brooks y Penn Warren— o distintos narratólogos franceses —Pouillon, Todorov, Genette— y semióticos —Lotman, Uspenski, Reis—.

Robert Scholes y Robert Kellog abordan también esta cuestión en *The Nature of Narrative* (1966) y el sueco Bertil Romberg diferencia en su estudio sobre la narración en primera persona, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (1962), cuatro posibilidades básicas de focalización: relato de autor omnisciente y visible, relato desde el punto de vista de uno o más personajes, relato *behaviorista* u objetivo y relato en primera persona. Pero la tipología más famosa y completa de la tradición anglosajona sobre el concepto del punto de vista —numerosas veces abordado pero con aportaciones poco novedosas en la mayoría de los casos⁴⁵— es probablemente la de Norman Friedman, expuesta en el artículo de 1955 «Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept». Integrando también los aspectos narrativos —voz— y los representativos —visión o focalización— y sin mencionar las personas gramaticales y modalidades tempoespectuales que implica la elección de una de las actitudes narrativas, Friedman distingue ocho tipos de punto de vista: *Editorial Omniscience* donde no sólo existe omnisciencia sino que aparece la voz del autor para criticar, valorar o comentar las ideas de los personajes y los acontecimientos; *Neutral Omniscience*, una suprasciencia que no incluye la palabra valorativa del autor; *Multiple Selective*

45 Es el caso de trabajos monográficos más recientes como el de Susan Lanser *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction* (Princeton, Princeton University Press, 1981) o el de Jaap Lintvelt *Essai de typologie narrative. Le point de vue* (Paris, José Corti, 1981) entre otros.

Omniscience, cuando la historia se muestra directamente desde la conciencia de varios personajes sin presencia explícita de autor y narrador; *Selective Omniscience*, si se muestra desde la conciencia de sólo un personaje; *I as Witness*, en que la historia es narrada por un personaje testigo u observador de los hechos; *I as Protagonist* donde la narración la efectúa el héroe; *Dramatic Mode* cuando la narración se plantea únicamente a partir del diálogo de los personajes, escénicamente; *The Camera* o modo cinematográfico, donde la narración se efectúa externa y objetivamente, conductualmente (cfr. Villanueva, 1977: 26-28).

La aportación de Wayne C. Booth, seguidor en su neoaristotelismo de la Escuela de Chicago, se centra a partir de su insatisfacción con las clasificaciones tradicionales del punto de vista especialmente en los conceptos de *distancia* y de *autor implícito* —*implied author*—. Yendo más allá de la distinción ya clásica y generalmente reconocida entre narrador y autor que, por ejemplo, comentan Butor (1967: 79) o Martínez Bonati (1972: 76) y que Segre (1985) o Barthes deslindan claramente en un grado aún más amplio diferenciando narrador/autor/hombre⁴⁶, el trascendental concepto de *autor implícito* de Booth planteado en *La retórica de la ficción* (1961) alude no al escritor del relato como escritor empírico —autor biográfico—, sino a la presencia tácita del autor en el texto narrativo en cuanto imagen segregada por él, a la voz autoral que puede deducirse de las particulares elecciones operadas en el texto novelesco (Rabinowitz, 1989: 84), a «esa voz del autor que se expresa a través de la máscara de la ficción» (Borneuf-Ouellet, 1972: 99). En su artículo «Distance and Point-of-View» y en ese mismo libro plantea Booth asimismo la noción de *distancia*, también utilizada por Genette, para indicar que entre el autor implícito, el narrador, los personajes y el lector existe una separación, una distancia de índole temporal, espacial y existencial (moral, de lenguaje, clase social, experiencias, etc.)

Precisamente la cuestión de la *distancia* planteada por Genette y Booth, que se relaciona con las oposiciones diégesis/mimesis, *telling/showing* o modo narrativo/escénico, ha sufrido un notable desarrollo en distintos planteamientos recientes sobre la tipología del discurso narrativo. McHale se basa en la distinción del discurso narrativizado, transpuesto y

restituido de Genette para distinguir las siete posibilidades del sumario diegético y menos diegético, discurso indirecto conceptual, mimético y libre y discurso directo y directo libre. Chatman utiliza los criterios de voz (discurso directo/indirecto) y rección (regido/libre) para diferenciar las cuatro modalidades del discurso directo libre y regido y el discurso indirecto libre y regido (Chatman, 1978: 214 y ss.). Doležel distingue, como vimos, entre discurso del personaje (DP) y del narrador (DN) y engloba en el primero el discurso directo, el discurso directo libre y el discurso indirecto libre y en el segundo el estilo indirecto regido y caracteriza tales discursos en función de la persona gramatical, el tiempo verbal, la deixis, las funciones expresiva y apelativa, los elementos modalizantes y los rasgos idiolectales. Mario Rojas parte de la propuesta de Doležel añadiendo los rasgos regido y oblicuo para presentar en un cuadro la presencia/ausencia de cada rasgo en las modalidades discursivas del discurso directo, directo libre, indirecto libre e indirecto. Beltrán Almería, a quien sigue Garrido Domínguez, diferencia la narrativa impersonal y la personal para enclavar dentro de ambas las formas de reproducción de palabras y de reproducción del pensamiento, tanto directas como indirectas en los dos casos, añadiendo en la personal los monólogos autónomos (Beltrán Almería, 1992; Garrido Domínguez, 1993: 251-291).

En Alemania, después de los planteamientos ya vistos de Spielhagen en el siglo XIX sobre la necesaria objetividad narrativa y la conveniencia de la desaparición del autor en favor de la voz directa de los personajes y de la crítica de estas posiciones y la defensa del modo narrativo por Oskar Walzel y Käte Friedmann, que ya habló del *blickpunkt* o punto de vista, este ha sido abordado también según vimos por Käte Hamburger y, sobre todo, por el austriaco Franz Stanzel que, en su estudio de 1955 *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, diferencia tres modalidades narrativas —«Die auktoriale Erzählsituation», «Die Ich Erzählsituation» y «Die Personale Erzählsituation»— según el narrador sea una figura autónoma que se manifiesta en valoraciones y comentarios, un personaje de la novela o desaparezca en beneficio del diálogo de los personajes (Gnutzmann, 1994: 206-207; Villanueva, 1977: 23-24). En un trabajo ulterior de 1979, *Theorie des Erzählens*, Stanzel revisa algunos de sus planteamientos a la luz de otras investigaciones narratológicas y, partiendo de su categoría de *mediación* entre la historia y cómo es contada, refleja en el llamado *círculo tipológico* (Stanzel, 1979: XI y XVI) —que no marca fronteras estrictas sino límites graduales de transición— tres *situaciones narrativas* y tres diferentes *categorías* en oposiciones binarias que se combinan en tal círculo. Las *categorías* son las de *modo* (narrador/reflector), *persona*

46 «Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien es» (Barthes, 1966: 34).

(identidad/no identidad entre narrador y personaje ficticio) y *perspectiva* (perspectivismo/aperspectivismo o interna/externa) y las tres *situaciones narrativas*, en las que prevalece siempre como dominante una categoría, son: en *primera persona*, en que el narrador pertenece al mundo ficticio y prima la identidad del mundo de narrador y personaje; *auctorial*, en que el narrador no pertenece al mundo ficticio y prima la perspectiva externa; *figural*, en que el narrador es sustituido por un *reflector* —elemento dominante— que siente y observa pero no cuenta (Stanzel, 1979; Gnutzmann, 1994: 207-213).

En el ámbito hispánico, pese a las primeras formulaciones de Clarín, el estudio del punto de vista no ha tenido un excesivo desarrollo aunque muchos de los trabajos sobre la novela se han hecho eco de las distinciones clásicas (Villanueva, 1977: 25). Tras la introducción del concepto por Raúl H. Castagnino, han tratado de él, entre otros, el novelista Francisco Ayala en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa* —donde de alguna manera prefigura también de pasada la implicidad autoral en el texto (1970: 27)—, Anderson Imbert distinguiendo entre el narrador omnisciente, observador, testigo y protagonista en «Formas en la novela contemporánea» (1961: 146-147), Andrés Amorós diferenciando entre autor omnisciente, narración en primera persona, monólogo interior, narración en segunda persona y objetivismo en «Perspectiva y novela» (1971: 151-152), Baquero Goyanes estudiando la estructura dialogada, las personas y tiempos y el perspectivismo novelesco (1970: 43-64, 126-136 y 161-180), Santos Sanz Villanueva considerando las posiciones de Lubbock, Forster, Booth y Stanton en *Tendencias de la novela española actual* (1972: 236-239), Feliciano Delgado examinando las tesis de Pouillon y Friedman en *Técnicas del relato y modos de novelar* (1973: 36-37) o Varela Jácome que distingue cinco aspectos en el narrador: sus conocimientos con respecto al protagonismo, su posición respecto a la fábula (exterior-interior, distancia-identificación, participación-contemplación), el modo de intervención en la fábula (subjetivo-objetivo), su actividad (transitiva-reflexiva) y su número (único-múltiple) (Varela Jácome, 1985: 700).

Entre las aportaciones más novedosas a la cuestión del punto de vista en el mundo hispánico cabe citar las de Oscar Tacca, Francisco Ynduráin y Darío Villanueva. En *Las voces de la novela* Oscar Tacca diferencia, sin mencionarlas, la omnisciencia autoral clásica y el autor implícito con sus conceptos de autor-relator y autor-transcriptor o *fautor* y distingue entre el narrador —primera persona— situado dentro de la historia

que cuenta, siempre con visión infrasciente, y el que está fuera de ella —tercera persona— que permite las modalidades de omnisciencia, equisciencia o deficiencia según el grado de conocimiento de los hechos mayor, igual o menor al de los personajes (Tacca, 1973: 34-63 y 72-87). El uso de la segunda persona narrativa ha sido detenidamente estudiado por Francisco Ynduráin en «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», donde rastrea diversos usos literarios de esta fórmula, demuestra su rendimiento narrativo al provocar la identificación del lector y el *tú* y considera que «resulta de tomar la persona gramatical *tú* para un relato atribuido a la *persona ficta, yo*», es decir, que se trata de una «narración desde la segunda [persona] en función de primera, un *tú*, desdoblamiento reflejo del *yo*» (Ynduráin, 1974: 199-200). Darío Villanueva es probablemente quien más atención ha prestado a la cuestión del punto de vista, adoptando en general la completa tipología de Friedman pero ordenándola, incluyendo las personas gramaticales posibles y, sobre todo, actualizándola con las aportaciones sobre la visión y la voz, el autor y lector implícito y el narratorio de Genette, Booth, Iser y Prince respectivamente (Villanueva, 1977: 26-28; 1989: 22-41).

SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES

A. Textos

1. ¿Por qué esta importancia, por qué esta importancia, por qué este callejón sin salida en que estaba encerrada la ciencia del cuento en los años veinte? [...] Mientras que las ciencias físico-matemáticas poseen una clasificación armoniosa, una terminología unificada adoptada por congresos especiales, un método perfeccionado por maestros y discípulos, nosotros no tenemos nada de eso. Lo abigarrado, la diversidad colorista del material que constituyen los cuentos, hace que sólo con muchas dificultades se obtengan la claridad y la precisión cuando se trata de plantear y de resolver los problemas. [...]

Es incontestable que se pueden estudiar los fenómenos y los objetos que nos rodean desde el punto de vista de su composición y de su estructura, desde el punto de vista de su origen, o desde el punto de vista de los procesos y de las transformaciones a que están sometidos. Hay otra evidencia más, que no precisa de demostración alguna: no se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir este fenómeno.

Sin embargo, el estudio del cuento era abordado sobre todo en una perspectiva genética, y en la mayoría de los casos sin la menor tentativa de descripción sistemática previa. No hablaremos todavía del estudio histórico de los cuentos; nos limitaremos a hablar de su descripción, porque hablar de génesis sin consagrar una atención particular al problema de la descripción, como se hace habitualmente, es absolutamente vano. Antes de elucidar la cuestión del origen del cuento, es evidente que hay que saber qué es el cuento.

Como los cuentos son extremadamente variados y como resulta claro que no se les puede estudiar inmediatamente en toda su diversidad, hay que dividir el corpus en varias partes, es decir, hay que clasificarlo. Una clasificación exacta es uno de los primeros pasos de la descripción científica. De la exactitud de la clasificación depende la exactitud del estudio posterior. Pero incluso aunque la clasificación esté situada en la base de todo estudio, ella misma debe ser el resultado de un examen preliminar en profundidad. Sin embargo, sucede que observamos justamente lo contrario: la mayor parte de los investigadores empiezan por la clasificación, la introducen desde fuera en el corpus cuando, de hecho, deberían deducirla a partir de él. Como veremos más adelante, los clasificadores fallan a menudo, en las reglas más simples de la división. Esta es una de las causas del callejón sin salida de que habla Speranski. Detengámonos en algunos ejemplos.

La división más habitual de los cuentos es la que los diferencia en cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos sobre animales. A primera vista, parece una división justa. Pero pronto, de buena o de mala gana, se plantea una cuestión: ¿no contienen los cuentos sobre animales un elemento maravilloso, a veces en muy amplia medida? Inversamente, ¿no juegan los animales un papel muy importante en los cuentos maravillosos? ¿Pueden considerarse esos signos suficientemente precisos? Afanassiev, por ejemplo, coloca la historia del pescador y del pececillo entre los cuentos de animales. ¿Tiene razón? Y si no la tiene, ¿por qué? Veremos más adelante que los cuentos atribuyen muy fácilmente las mismas acciones a los hombres, a las cosas y a los animales. Esta regla se observa sobre todo en los llamados cuentos maravillosos, pero se la encuentra también en los demás cuentos. [...]

Sin embargo, no por ello dejaremos de afirmar que esta clasificación es justa en principio. Sus autores se han dejado guiar por la intuición, y las palabras que utilizaron no correspondían a lo que sentían. [...] Nos resulta igualmente claro ver que Afanassiev se equivocó en lo que concierne al pez de oro. Pero si tenemos esta certeza, no es porque en los cuentos figuren o no figuren animales, sino porque los cuentos maravillosos poseen una estructura absolutamente particular, que se nota en seguida, y que define esta categoría, incluso aunque no tengamos conciencia de ello. Todo investigador que declara que efectúa la clasificación según el esquema propuesto opera de hecho de otra manera. Pero si lo que hace es exacto, es precisamente gracias a que se contradice. Si esto es así, si la división está basada inconscientemente en la estructura del cuento, que aún no ha sido estudiada y que incluso no está definida, la clasificación de los cuentos debe ser revisada en conjunto. Es preciso que traduzca un sistema de signos formales, estructurales, como es el caso de otras ciencias. Y para ello, hay que estudiar esos signos. Pero vamos demasiado deprisa. La situación anteriormente descrita no seguido estando oscura hasta nuestros días. Las tentativas nuevas no han aportado, de hecho, mejora alguna. Así, por ejemplo, Wundt, en su conocida obra sobre la psicología de los pueblos propone la siguiente división:

1. Cuentos-fábulas mitológicos (*Mythologische Fabelmärchen*).
2. Cuentos maravillosos puros (*Reine Zauber märchen*).
3. Cuentos y fábulas biológicos (*biologische Märchen una Fabeln*).
4. Fábulas puras de animales (*Reine Tierfabeln*).
5. Cuentos «sobre el origen» (*Abstammungsmärchen*).
6. Cuentos y fábulas humorísticos (*Scherzmärchen und Scherzfabeln*).
7. Fábulas morales (*Moralische Fabeln*).

Esta clasificación es mucho más rica que las precedentes, pero también pueden hacerse algunas objeciones. La fábula (término que interviene en la definición de cinco de los siete grupos) es una categoría formal. No está claro lo que con ello entendía Wundt. La palabra «humorístico» es absolutamente inaceptable, dado que el mismo cuento puede ser tratado de modo heroico y de modo cómico. También cabe preguntarse cuál es la diferencia entre las «fábulas puras de animales» y las «fábulas morales». ¿Hasta qué punto no son «morales» las «fábulas puras», y a la inversa?

Las clasificaciones examinadas conciernen a la división de los cuentos según ciertas categorías. Existe también una división de los cuentos de acuerdo con sus temas.

Si encontramos dificultades cuando se trata de la división por categorías, con la división por temas nos encontramos en el caos completo. No hablemos del hecho de que una noción tan compleja y tan vaga como la de tema, o permanece vacía, o la llena cada autor según su fantasía. Anticipemos un poco para decir que la división

de los cuentos maravillosos según sus temas es en principio absolutamente imposible. [...] Los cuentos tienen una particularidad: las partes constitutivas de un cuento pueden ser transportadas a otro cuento sin cambio alguno. [...] Dos ejemplos podrán ilustrar lo que acabamos de decir. R. M. Volkov, profesor en Odesa, publicó en 1924 una obra dedicada al cuento 5. En las primeras páginas de su libro, Volkov declara que el cuento maravilloso puede tener quince temas. Estos temas son los siguientes:

1. Los inocentes perseguidos.
2. El héroe simple de espíritu.
3. Los tres hermanos.
4. El héroe que combate contra un dragón.
5. La búsqueda de una novia.
6. La virgen sabia.
7. La víctima de un encantamiento o de un destino.
8. El poseedor de un talismán.
9. El poseedor de objetos encantados.
10. La mujer infiel, etc.

No se nos dice cómo se han establecido esos quince temas. Si examinamos el principio de la división, se puede decir lo siguiente: la primera subdivisión viene definida por la intriga (más adelante veremos lo que, de hecho, supone aquí la intriga, la segunda por el carácter del protagonista, la cuarta por uno de los momentos del desarrollo de la acción, etc. Por consiguiente, no hay ningún principio que rijan la división. [...] Por otra parte, la división absolutamente objetiva de los temas y la selección de las variantes no son en absoluto tarea fácil. Los temas de los cuentos están tan estrechamente ligados los unos a los otros, tan cabalgados unos con otros, que esta cuestión precisa ser tratada de manera especial antes de la división por temas. [...] A. N. Veselovski ha dicho muy pocas cosas sobre la descripción de los cuentos. Pero lo que ha dicho es de enorme alcance. Veselovski opina que por detrás del argumento hay un complejo de motivos. Un motivo puede relacionarse con varios argumentos diferentes. («Una serie de motivos es un tema. El motivo se desarrolla como tema.» «Los temas son variables: algunos motivos los invaden, o ciertos temas se combinan conjuntamente.» «Entiendo por tema aquél en que se entretienen diferentes situaciones —los motivos.») Para Veselovski, el motivo es primario y el tema secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción. Por consiguiente, debemos emprender nuestro estudio necesariamente en primer lugar según los motivos, y no según los temas.

Si la ciencia de los cuentos hubiera obedecido más al precepto de Veselovski que dice: «separar el problema de los motivos del problema de los temas» (el subrayado es de Veselovski), muchos puntos oscuros habrían desaparecido.

Pero la recomendación de Veselovski sobre los motivos y los temas no representan más que un principio general. La explicación concreta que da de este término de motivo ya no es aplicable hoy. Según él, el motivo es una unidad indescomponible de la narración. («Por motivo, entiendo la unidad más simple de la narración.» «El motivo se señala por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento que presentamos más adelante son así: no pueden descomponerse más»). Pero los motivos citados como ejemplos sí pueden descomponerse. Si el motivo es un todo lógico, cada frase del cuento proporciona un motivo («el padre tenía tres hijos» es un motivo; «la hermosa jo-

ven se va de su casa» es un motivo; Iván lucha contra el dragón» también es un motivo; y así el resto). Estaría muy bien si los motivos, efectivamente, no se descompusieran. Eso permitiría constituir un índice de los motivos. Pero tomemos el siguiente motivo: «el dragón rapta a la hija del rey» (el ejemplo no es de Veselovski). Se descompone en cuatro elementos, de los que cada uno puede variar de forma separada. El dragón puede ser reemplazado por Kochtchei, por el viento», el diablo, un halcón o un brujo. El rapto puede ser reemplazado por el vampirismo y diferentes acciones que en el cuento producen la desaparición. La hija puede ser reemplazada por la hermana, la novia, la mujer, la madre. El rey puede ceder su puesto al hijo del rey, a un campesino, a un pope. De manera que a pesar de Veselovski nos vemos obligados a afirmar que el motivo no es simple y que no es indescomponible. La unidad elemental e indescomponible no es un todo lógico o estético. [...] Donde fracasó Veselovski han fracasado también otros investigadores. Así podemos citar los trabajos de J. Bédier «como aplicación de un método de valor. En efecto, fue el primero en reconocer que existe en el cuento una cierta relación entre sus valores constantes y sus valores variables. Bédier intentó expresar eso de forma esquemática. Llamó elementos a los valores y constantes, esenciales, los designó con la letra griega omega (ω). Los demás valores, que son variables, los designó por medio de letras latinas. De suerte que el esquema de un cuento es $\omega + a + b + c$, el de otro $\omega 4- a + b + c + n$, el de otro más $\omega + l + n$, etcétera. Pero esta idea fundamental exacta choca con la imposibilidad de definir exactamente esa omega. Sigue sin explicar qué representan, de hecho, objetivamente, los elementos de Bédier. [...] El estudio estructural de todos los aspectos del cuento es la condición necesaria para su estudio histórico. El estudio de las legalidades formales predetermina el estudio de las legalidades históricas.

Pero el único estudio que puede responder a estas condiciones es el que descubre las leyes de la estructura, y no el que presenta un catálogo superficial de los procedimientos formales del arte del cuento. El ya citado libro de Volkov propone el siguiente medio de descripción: primeramente se descomponen los cuentos en motivos. Se consideran como motivos tanto las cualidades de los héroes («dos yernos sensatos, el tercero necio») como su cantidad («tres hermanos»), los actos de los protagonistas («última voluntad del padre —que sus hijos monten la guardia en su tumba después de su muerte— respetada sólo por el necio»), los objetos («la cabaña con patas de gallina», los talismanes), etc. A cada uno de estos motivos corresponde un signo convencional, una letra y una cifra, o una letra y dos cifras. Los motivos más o menos parecidos llevan la misma letra con cifras diferentes. Pero aquí se plantea una cuestión: si se es verdaderamente consecuente y si se codifica así todo el contenido de un cuento, ¿cuántos motivos se tendrán? Volkov da alrededor de doscientas cincuenta siglas (no hay lista exacta).

(Vladimir Propp.- fragmento de Morfología del cuento. 1928.
Traducción de Lourdes Ortiz).

2. El proceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real, que se descubre en el marco de estos, ha sido un proceso complicado y discontinuo. Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad; se han elaborado, también, los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad.

Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura).

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica. Como hemos dicho, la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario.

(Mijail Bajtin.- fragmento de «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela». 1937-1938. Traducción de Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra).

Examinemos los argumentos que se enfrentan a esta pretensión. Está claro que muchos de los recursos que la poética estudia no se limitan al arte verbal. Podemos referirnos a la posibilidad de hacer una película de *Cumbres borrascosas*, de plasmar las leyendas medievales en frescos y miniaturas, o poner música, convertir en ballet y en arte gráfico *L'après-midi d'un faune*. Por chocante que pueda pareceros la idea de convertir la *Iliada* y la *Odisea* en cómics, algunos rasgos estructurales del argumento quedarán a salvo a pesar de la desaparición de su envoltorio verbal. Preguntarnos si las ilustraciones de Blake a la *Divina Comedia* son o no apropiadas, es ya una prueba de que pueden compararse entre sí artes diferentes. Los problemas del Barroco o de otro estilo histórico desbordan el marco de un solo arte. Al tratar de la metáfora surrealista, difícilmente podríamos dejar en el olvido los cuadros de Max Ernst y las películas de Luis Bunuel, *Le chien andalou* y *L'âge d'or*. En pocas palabras, muchos rasgos poéticos no pertenecen únicamente a la ciencia del lenguaje, sino a la teoría general de los signos, eso es, a la semiótica general. Esta afirmación vale, sin embargo, tanto para el arte verbal como para todas las variedades del lenguaje, puesto que el lenguaje tiene muchas propiedades que son comunes a otros sistemas de signos o incluso a todos ellos (rasgos pansemióticos).

Asimismo, en una segunda objeción no hallamos nada de lo que sería específicamente literario: el problema de las relaciones entre la palabra y el mundo interesa no sólo al arte verbal, sino a todo tipo de discurso, si hay que decir la verdad. La lingüística muy bien podría explorar todos los problemas posibles de la relación entre el discurso y el «universo del discurso»: qué es lo que un discurso dado verbaliza, y cómo lo verbaliza. Los valores de verdad, empero, en la medida que son—al decir de los lógicos—«entidades extra-lingüísticas», rebasan sin duda alguna los límites de la poética y de la lingüística en general.

A veces se oye decir que la poética, a diferencia de la lingüística, se interesa por cuestiones de valoración. Esta separación de ambos campos, uno de otro, se basa en una interpretación corriente pero equivocada del contraste entre la estructura de la poesía y otros tipos de estructura verbal: éstos, se dice, se contraponen por su naturaleza «casual», y carente de intención, al lenguaje poético, «no casual» e intencionado. A decir verdad, toda conducta verbal se orienta a un fin, por más que los fines sean diferentes y la conformidad de los medios empleados con el efecto buscado sea un problema que preocupa cada día más a los investigadores de los diversos tipos de comunicación verbal. Se da una estrecha correspondencia, más estrecha de lo que suelen creer los críticos, entre el problema de la expansión de los fenómenos lingüísticos en el tiempo y en el espacio y la difusión espacial y temporal de los modelos literarios.

(Roman Jakobson.- fragmento de «Lingüística y poética». 1960. Traducción de Jem Cabanes).

3. Se me ha pedido que hable sucintamente de poética y de su relación con la lingüística. El primer problema de que la poética se ocupa es: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? Toda vez que el objeto principal de la poética es la *differentia specifica* del arte verbal en relación con las demás artes y otros tipos de conducta verbal, la poética está en el derecho de ocupar un lugar preeminente en los estudios literarios.

La poética se interesa por los problemas de la estructura verbal, del mismo modo que el análisis de la pintura se interesa por la estructura pictórica. Ya que la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal, la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística.

4. Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Ursula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos,

en todos los lugares, en todas las sociedades: el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta: el relato se burla de la buena y de la mala literatura: internacional, transhistórico, transcultural, el relato está allí, como la vida. Una tal universalidad del relato, ¿debe hacernos concluir que es algo insignificante? ¿Es tan general que no tenemos nada que decir de él, sino describir modestamente algunas de sus variedades, muy particulares, como lo hace a veces la historia literaria? Pero incluso estas variedades, ¿cómo manejarlas, cómo fundamentar nuestro derecho a distinguirlas, a reconocerlas? ¿Cómo oponer la novela a la novela corta, el cuento al mito, el drama a la tragedia (se lo ha hecho mil veces) sin referirse a un modelo común? Este modelo está implícito en todo juicio sobre la más particular, la más histórica de las formas narrativas. Es pues legítimo que, lejos de abdicar toda ambición de hablar del relato so pretexto de que se trata de un hecho universal, haya surgido periódicamente la preocupación por la forma narrativa (desde Aristóteles); y es normal que el estructuralismo naciente haga de esta forma una de sus primeras preocupaciones: ¿acaso no le es propio intentar el dominio del infinito universo de las palabras para llegar a describir «la lengua» de donde ellas han surgido y a partir de la cual so las puede engendrar? Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede llamar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción. Para limitarnos al periodo actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) —todas formas míticas del azar—, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla; pues hay un abismo entre lo aleatorio más complejo y la combinatoria más simple, y nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.

¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato? En los relatos, sin duda. ¿En todos los relatos? Muchos comentaristas, que admiten la idea de una estructura narrativa, no pueden empero resignarse a derivar el análisis literario del modelo de las ciencias experimentales: exigen intrépidamente que se aplique a la narración un método puramente inductivo y que se comience por estudiar todos los relatos de un género, de una época, de una sociedad, para pasar luego al esbozo de un modelo general. Esta perspectiva de buen sentido es utópica. La lingüística misma, que sólo abarca unas tres mil lenguas, no logra hacerlo; prudentemente se ha hecho deductiva y es, por lo demás, a partir de ese momento que se ha constituido verdaderamente y ha progresado a pasos de gigante, llegando incluso a prever hechos que aún no habían sido descubiertos. ¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos? Por fuerza está condenado a un procedimiento deductivo; se ve obligado a concebir primero un modelo hipotético de descripción (que los lingüistas americanos llaman una «teoría»), y descender luego poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.

Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una «teoría» (en el sentido pragmático que acabamos de apuntar); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero. La elaboración de esta teoría puede ser notablemente facilitada si nos sometemos desde el comienzo a un modelo que rios proporcione sus primeros términos y sus primeros principios. En el estado actual de la investigación, parece razonable tener a la lingüística misma como modelo fundador del análisis estructural del relato.

Más allá de la frase. Como es sabido, la lingüística se detiene en la frase: es la última unidad de que cree tener derecho a ocuparse; si, en efecto, la frase al ser un orden y no una serie, no puede reducirse a la suma de las palabras que la componen y constituye por ello mismo una unidad original, un enunciado, por el contrario, no es más que la sucesión de las frases que lo componen: desde el punto de vista de la lingüística, el discurso no tiene nada que no encontremos en la frase: «La frase, dice Marinet, es el menor segmento que sea perfecta e integralmente representativo del discurso». En la lingüística no podría, pues, darse un objeto superior a la frase, porque más allá de la frase, nunca hay más que otras frases: una vez descrita la flor, el botánico no puede ocuparse de describir el ramo.

Y sin embargo es evidente que el discurso mismo (como conjunto de frases) está organizado y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua, superior a la lengua de los lingüistas: el discurso tiene sus unidades, sus reglas, su «gramática»: más allá de la frase y aunque compuesto únicamente de frases, el discurso debe ser naturalmente objeto de una segunda lingüística. Esta lingüística del discurso ha tenido durante mucho tiempo un nombre glorioso: Retórica; pero, a consecuencias de todo un juego histórico, al pasar la retórica al campo de la literatura y habiéndose separado ésta del estudio del lenguaje, ha sido necesario recientemente replantear desde el comienzo el problema: la nueva lingüística del discurso no está aún desarrollada pero sí al menos postulada por los lingüistas mismos. Este hecho no es insignificante: aunque constituye un objeto autónomo, es a partir de la lingüística que debe ser estudiado el discurso; si hay que proponer una hipótesis de trabajo a un análisis cuya tarea es inmensa y sus materiales infinitos, lo más razonable es postular una relación de homología entre las frases del discurso, en la medida en que una misma organización formal regula verosímelmente todos los sistemas semióticos, cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones: el discurso sería una gran «frase» (cuyas unidades no serían necesariamente frases), así como la frase, mediando ciertas especificaciones, es un pequeño «discurso». [...] La lengua general del relato no es evidentemente sino uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso, y se somete por consiguiente a la hipótesis homológica: estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. Aunque dispongan en el relato de significantes originales (a menudo muy complejos), descubrimos, en él, agrandadas y transformadas a su medida, a las principales categorías del verbo: los tiempos, los aspectos, los modos, las personas; además, los «sujetos» mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional: la tipología actancial propuesta por A. J. Greimas descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical. [...]

Los niveles de sentido. Desde el comienzo la lingüística proporciona al análisis estructural del relato un concepto decisivo, puesto que al dar cuenta inmediatamente de lo que es esencial en todo sistema de sentido, a saber, su organización, permite a la vez enunciar cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de elementos que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de nivel de descripción.

Una frase, es sabido, puede ser descrita lingüísticamente a diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical, contextual); estos niveles están en una relación jerárquica, pues si bien cada uno tiene sus propias unidades y sus propias correlaciones que obligan a una descripción independiente para cada uno de ellos, ningún nivel puede por sí solo producir sentido: toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior: un fonema, aunque perfectamente describable, en sí no significa nada; no participa del sentido más que integrado en una palabra; y la palabra misma debe integrarse en la frase. La teoría de los niveles (tal como la enunció Benveniste) proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si las relaciones están situadas en un mismo nivel), integrativas (si se captan de un nivel a otro). Se sigue de esto que las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para realizar un análisis estructural, hay, pues, que distinguir primero varias instancias de descripción y colocar estas instancias en una perspectiva jerárquica (integradora).

Los niveles son operaciones. Es normal, pues, que al progresar la lingüística tienda a multiplicarlos. El análisis del discurso todavía no puede trabajar más que en niveles rudimentarios. A su manera, la retórica había asignado al discurso al menos dos planos de descripción: la *dispositio* y la *elocutio*. En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ya ha precisado que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) sólo adquieren significación porque están agrupadas en haces y estos haces mismos se combinan; y T. Todorov, retomando la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato. Cualquiera sea el número de niveles que se propongan y cualquiera la definición que de ellos se dé, no se puede dudar de que el relato es una jerarquía de instancias. Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer «estadios», proyectar los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro.

(Roland Barthes.- fragmentos de «Introducción al análisis estructural de los relatos». 1966. Traducción de Ana Nicole Vaisse).

5. *Sentido e interpretación.* Pero así como para conocer el lenguaje es necesario en primer lugar estudiar las lenguas, para acceder al discurso literario debemos aprehenderlo en las obras concretas. Aquí se plantea un problema: ¿cómo elegir entre las múltiples significaciones que surgen en el curso de la lectura, las que tienen que ver con la literariedad? ¿Cómo aislar el campo de lo que es propiamente literario dejando a la psicología y a la historia lo que les corresponden? Para facilitar este trabajo de descripción, nos proponemos definir dos nociones preliminares; el sentido y la interpretación.

El sentido (o la función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad. El sentido de una metáfora consiste en oponerse a tal otra imagen o en ser más intensa que ésta en uno o varios grados. El sentido de un monólogo puede ser el de caracterizar un personaje. Es en el sentido de los elementos de la obra en que

pensaba Flaubert cuando escribía: «no hay en mi libro ninguna descripción aislada, gratuita; todas *sirven* a mis personajes y tienen una influencia lejana o inmediata sobre la acción». Cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (salvo que ella sea deficiente) de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre.

No sucede lo mismo con la interpretación. La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico y su posición ideológica, y según la época. Para ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que no es el de la obra sino el del crítico. La interpretación de la metáfora puede ser, por ejemplo, una conclusión sobre la vivencia del poeta acerca de la muerte o sobre su inclinación por tal «elemento» de la naturaleza más bien que por otro. El mismo monólogo puede entonces ser interpretado como una negación del orden existente o, digamos, como un cuestionamiento de la condición humana. Estas interpretaciones pueden ser justificadas y son, de todos modos, necesarias; no olvidemos que se trata de interpretaciones.

La oposición entre sentido e interpretación de un elemento de la obra corresponde a la distinción clásica de Frege entre *Sinn* y *Vorstellung*. Una descripción de la obra apunta al sentido de los elementos literarios; la crítica trata de darles una interpretación.

El sentido de la obra. Pero entonces, se nos dirá, ¿qué sucede con la obra misma? Si el sentido de cada elemento reside en su posibilidad de integrarse en un sistema que es la obra, ¿tendría esta última un sentido?

Si se decide que la obra es la mayor unidad literaria, es evidente que la cuestión del sentido de la obra no tiene sentido. Para tener un sentido la obra debe estar incluida en un sistema superior. Si no se hace esto, hay que confesar que la obra carece de sentido; sólo entra en relación consigo misma siendo así *un index sui*, se indica a sí misma sin remitir a nada fuera de ella.

Pero es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente. Aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra. Cada obra de arte entra en complejas relaciones con las obras del pasado que forman, según las épocas, diferentes jerarquías. El sentido de *Madame Bovary* es el de oponerse a la literatura romántica. En cuanto a su interpretación, ésta varía según las épocas y los críticos. [...]

Historia y discurso. En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. Esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer. Las nociones de historia y discurso han sido definitivamente introducidas en los estudios del lenguaje después de su formulación categórica por E. Benveniste.

Son los formalistas rusos los primeros que aislaron estas dos nociones con el nombre de fábula («lo que efectivamente ocurrió») y tema («la forma en que el lector toma conocimiento de ello») (Tomachevski, TL, p. 268). Pero ya Lacios había advertido claramente la existencia de estos dos aspectos de la obra y escrito dos introducciones: el Prefacio del Redactor nos introduce en la historia, la Advertencia del Editor, en el discurso. Chklovski sostenía que la historia no es un elemento artístico sino un material preliterario; para él, sólo el discurso era una construcción estética. Creía pertinente a la estructura de la obra el que el desenlace estuviera ubicado antes del nudo de la

intriga, pero no que el héroe cumpliera tal acto en lugar de tal otro (en la práctica los formalistas estudiaban tanto uno como el otro). Sin embargo ambos aspectos, historia y discurso, son igualmente literarios. La retórica clásica se habría ocupado de los dos: la historia dependería de la *inventio* y el discurso de la *dispositio*.

Treinta años después, en un gesto de arrepentimiento, el mismo Chklovski pasaba de un extremo al otro afirmando «es imposible e inútil separar la parte de los acontecimientos de su ordenamiento en la composición, pues se trata siempre de lo mismo; el conocimiento del fenómeno (*O xudozhestvennoj proze*, p. 439). Esta afirmación nos parece tan inadmisiblemente como la primera: es olvidar que la obra tiene dos aspectos y no uno solo. Es cierto que no siempre es fácil distinguirlos; pero creemos que, para comprender la unidad misma de la obra, hay que aislar primero estos dos aspectos.

El relato como historia. No hay que creer que la historia corresponde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden ideal se aleje notablemente de la historia «natural». La razón de ello es que, para conservar este orden, deberíamos saltar en cada frase de un personaje a otro para decir lo que este segundo personaje hacía «durante ese tiempo». Pues la historia raramente es simple; la mayoría de las veces contiene varios «hilos» y sólo a partir de un cierto momento estos hilos se entrelazan.

El orden cronológico ideal es más bien un procedimiento de presentación, intentado en obras recientes y no es a él al que nos referiremos al hablar de la historia. Esta noción corresponde más bien a una exposición pragmática de lo que sucedió. La historia es pues una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos. El informe de un agente sobre un hecho policial sigue precisamente las normas de esta convención, expone los hechos lo más claramente posible (en tanto que el escritor que extrae de aquí la intriga de su relato pasará en silencio tal detalle importante para revelárnoslo sólo al final). Esta convención está tan extendida que la deformación particular introducida por el escritor en su presentación de los acontecimientos es confrontada precisamente con ella y no con el orden cronológico. La historia es una abstracción pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe «en sí».

(Tzvetan Todorov.- fragmentos de «Las categorías del relato literario». 1966.
Traducción de Ana Nicole Vaisse).

6. Si aceptamos, por convención, atenernos al campo de la expresión literaria, definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito. Esta definición positiva (y corriente) tiene el mérito de la evidencia y de la simplicidad; su principal inconveniente es quizá, justamente, el encerrarse y encerrarnos en la evidencia, el ocultar a nuestros ojos lo que precisamente, en el ser mismo del relato, constituye el problema y la dificultad, borrando en cierto modo las fronteras de su ejercicio, las condiciones de su existencia. Definir positivamente el relato es acreditar, quizá peligrosamente, la idea o la sensación de que el relato fluye espontáneamente, que nada hay más natural que contar una historia, combinar un conjunto de acciones en un mito, un cuento, una epopeya, una novela. La evolución de la literatura y de la conciencia literaria desde hace medio siglo ha tenido, entre otras felices consecuencias, la de atraer nuestra atención, por el contrario, sobre el aspecto singular,

artificial y problemático del acto narrativo. Hay que volver una vez más al estupor de Valery ante un enunciado tal como «La marquesa salió a las cinco». Sabemos hasta qué punto, bajo formas diversas y a veces contradictorias, la literatura moderna ha vivido e ilustrado este asombro fecundo, cómo ella se ha querido y se ha hecho, en su fondo mismo, interrogación, conmoción, controversia sobre el propósito narrativo. Esta pregunta falsamente ingenua: ¿por qué existe el relato? podría al menos incitarnos a buscar o, más simplemente, a reconocer los límites en cierta forma negativos del relato, a considerar los principales juegos de oposiciones a través de los que el relato se define y se constituye frente a las diversas formas de no-relato.

Diégesis y mimesis. Una primera oposición es la que señala Aristóteles en algunas frases rápidas de la *Poética*. Para Aristóteles, el relato (*diégesis*) es uno de los dos modos de imitación poética (*mimesis*); el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por los actores que hablan o actúan ante el público. Aquí se instaure la distinción clásica entre poesía narrativa y poesía dramática. [...]

Nos vemos, pues, conducidos a esta conclusión inesperada: que el único modo que conoce «la literatura en tanto representación es el relato, equivalente verbal de acontecimientos no verbales y también (como lo muestra el ejemplo forjado por Platón) de acontecimientos verbales, salvo que desaparezca en este último caso ante una cita directa donde queda abolida toda función representativa, casi como un orador judicial puede interrumpir su discurso para dejar que el tribunal examine por sí mismo una prueba. La representación literaria, la *mimesis* de los antiguos, no es pues el relato más los «discursos»: es el relato y sólo el relato. Platón oponía *mimesis* a *diégesis* como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; pero la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación es la imperfecta. *Mimesis* es *diégesis*.

Narración y descripción. Pero la representación literaria así definida, si bien se confunde con el relato (en sentido amplio) no se reduce a los elementos puramente narrativos (en sentido estricto) del relato. Hay que admitir ahora, en el seno mismo de la *diégesis*, una distinción que no aparece ni en Platón ni en Aristóteles y que trazará una nueva frontera, interior al dominio de la representación. Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción. La oposición entre narración y descripción, por lo demás acentuada por la tradición escolar, es uno de los rasgos más característicos de nuestra conciencia literaria. Se trata sin embargo de una distinción relativamente reciente, cuyo nacimiento y desarrollo en la teoría y la práctica de la literatura habría que estudiar algún día. No parece, a primera vista, que haya tenido una existencia muy activa antes del siglo XIX, en el que la introducción de largos pasajes descriptivos en un género típicamente narrativo como la novela, pone en evidencia los recursos y las exigencias del procedimiento.

Esta persistente confusión o descuido en distinguir, que indica muy claramente en griego el empleo del término común *diégesis*, radica quizá sobre todo en el status literario muy desigual de los tipos de representación. En principio, es evidente posible concebir textos puramente descriptivos que tiendan a representar objetos sólo en su existencia espacial, fuera de todo acontecimiento y aun de toda dimensión temporal. Hasta es más fácil concebir una descripción pura de todo elemento narrativo, que la inversa, pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso puede ya pasar por un comienzo de descripción: una frase como «la casa es blanca con un techo de pizarra y postigos verdes» no comporta ningún rasgo de narración, en tanto que una frase como «el hombre se acercó a la mesa y tomó un

cuchillo» contiene al menos, junto a los verbos de acción, tres sustantivos que por poco calificados que estén, pueden ser considerados como descriptivos por el solo hecho de que designan seres animados o inanimados; incluso un verbo puede ser más o menos descriptivo, en la precisión que aporta al espectáculo de la acción (basta para convencerse de esto comparar «así el cuchillo», por ejemplo, con «tomó el cuchillo») y, por consiguiente, ningún verbo está por completo exento de resonancias descriptivas. Se puede, pues, decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos. Pero esta situación de principio indica ya, de hecho, la naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de los textos literarios: la descripción podría conseguirse independientemente de la narración, pero de hecho no se la encuentra nunca, por así decir, en estado puro; la narración sí puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide asumir constantemente el primer papel. La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada. Existen géneros narrativos, como la epopeya, el cuento, la novela corta, la novela, donde la descripción puede ocupar un lugar muy grande, y aun materialmente el más grande, sin dejar de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato. En cambio, no existen géneros descriptivos y cuesta imaginar, fuera del terreno didáctico (o de ficciones semididácticas como las de Julio Verne) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la descripción.

El estudio de las relaciones entre lo narrativo y lo descriptivo se reduce pues, en lo esencial, a considerar las *funciones diegéticas* de la descripción, es decir, el papel jugado por los pasajes o los aspectos descriptivos en la economía general del relato [...]

Relato y discurso. Al leer *La República* y la *Poética* pareciera que Platón y Aristóteles hubieran reducido previa e implícitamente el campo de la literatura al dominio particular de la literatura representativa: poiesis = mimesis. Si consideramos todo lo que con esta decisión queda excluido de lo poético, vemos dibujarse una última frontera del relato que podría ser la más importante y la más significativa. No se trata de nada menos que de la poesía lírica, satírica y didáctica. [...]

Esta división corresponde aproximadamente a la distinción, propuesta hace un tiempo por Emile Benveniste, entre relato (o historia) y discurso, con la diferencia de que Benveniste engloba en la categoría de discurso todo lo que Aristóteles llamaba imitación directa y que consiste efectivamente, al menos en su parte verbal, en discurso prestado por el poeta o el narrador a uno de sus personajes. Benveniste muestra que algunas formas gramaticales, como el pronombre yo (y su referencia implícita a tú), los «indicadores» pronominales (algunos demostrativos) o adverbiales (como aquí, ahora, ayer, hoy, mañana, etc.) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo, como el presente, el pretérito perfecto o el futuro, están reservados al discurso, en tanto que el relato en su forma estricta se caracteriza por el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el aoristo (pretérito indefinido) y el pluscuamperfecto. Cualesquiera sean los detalles y las variaciones de un idioma a otro, todas estas diferencias se reducen claramente a una oposición entre la objetividad del relato y la subjetividad del discurso; pero hay que precisar que se trata aquí de una objetividad y de una subjetividad definidas por criterios de orden propiamente lingüísticos: es «subjetivo» el discurso donde se indica, explícitamente o no, la presencia de (o la referencia a) un yo, pero este yo no se define sino como la persona que pronuncia este discurso, así como el presente, que es el tiempo por excelencia del modo discursivo, sólo se define

como el momento en que se pronuncia el discurso, marcando su empleo «la coincidencia del acontecimiento descrito con la instancia del discurso que lo describe». Inversamente, la objetividad del relato se define por la ausencia de toda referencia al narrador: «a decir verdad, ya ni siquiera hay narrador. Los acontecimientos aparecen como se han producido a medida que surgen en el horizonte de la historia. Nadie habla aquí; los acontecimientos parecen narrarse a sí mismos».

(Gerard Genette.- fragmentos de «Fronteras del relato» y *Figuras III*. 1966 y 1972. Traducciones de Anna Nicole Vaisse y Carlos Manzano respectivamente).

7. El estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra parte, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes mismas derivan de dos niveles de organización: a) reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible; b) agregan a estas exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo.

El examen del método seguido por V. Propp para descubrir los caracteres específicos de uno de estos universos particulares, el del cuento ruso, nos ha convencido de la necesidad de trazar, previamente a toda descripción de un género literario definido, el plano de las posibilidades lógicas del relato. Con esta condición, el proyecto de una clasificación de los universos de relato, basada en caracteres estructurales tan precisos como los que sirven a los botánicos o a los naturalistas para definir los objetos de su estudio, deja de ser quimérico. Pero esta ampliación de las perspectivas provoca una flexibilización del método. Recordemos y precisemos las modificaciones que parecen imponerse:

1. La unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la función, aplicada, como en Propp, a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato.
2. Una primera agrupación de tres funciones engendra la secuencia elemental. Esta triada corresponde a las tres fases obligadas de todo proceso:
 - a) una función que abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever;
 - b) una función que realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto;
 - c) una función que cierra el proceso en forma de resultado alcanzado.
3. A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que la sigue en la secuencia. Por el contrario, cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad: si una conducta es presentada como debiendo ser observada, si un acontecimiento debe ser previsto, la actualización de la conducta o del acontecimiento puede tanto tener lugar como no producirse. Si el narrador elige actualizar esta conducta o este acontecimiento, conserva la libertad de dejar al proceso que llegue hasta su término o detener su curso: la conducta puede alcanzar o no su meta, el acontecimiento seguir o no su curso hasta el término previsto.

(Claude Bremond.- fragmento de «La lógica de los posibles narrativos». 1966. Traducción de Ana Nicole Vaisse).

8. El reconocer las limitaciones de nuestra condición de homo loquens consiste en admitir que toda descripción de contenido desemboca necesariamente en la construcción de un lenguaje apto para dar cuenta de los modos de existencia y de los modos de manifestación de las estructuras de significación. Esa construcción, a su vez, se apoya en el discurso, que no sólo es el lugar de encuentro del significante y el significado, sino también el lugar de distorsiones de significación debidas a las exigencias contradictorias de la libertad y de las imposiciones de la comunicación, a las oposiciones de las fuerzas divergentes de la inercia y de la historia. Visto desde este ángulo, el discurso aparece como un andamiaje heteroclito, y las unidades de comunicación que se desprenden de su análisis parecen inadecuadas para servir de cuadro a la descripción de la significación: así, los lexemas, paralexemas y sintagmas, por no hablar más que de ellos, son indudablemente unidades de comunicación de dimensión y estructura diferentes; esto no impide que, desde el punto de vista de la significación, puedan ser a menudo comparables, y a veces incluso equivalentes.

Esto equivale a decir que, paralelamente a las unidades de comunicación definidas con ayuda de categorías morfosintácticas, tenemos derecho a elaborar unidades semánticas diferentes de las primeras. Disponemos ya, es verdad, de un pequeño número de conceptos contruidos para dar cuenta de los modos de existencia de la significación considerada fuera de su manifestación. Hemos tratado, asimismo, de considerar su modo de presencia en el discurso, y más exactamente en las unidades de comunicación tradicionalmente reconocidas como portadoras de significación, los lexemas. La heterogeneidad del discurso nos obliga sin embargo a reconsiderar el problema, tratando de establecer, ahora, la distinción que existe entre la comunicación discursiva de la significación y su manifestación propiamente dicha.

Vamos a seguir, para hacerlo, un proceder exploratorio inverso: en lugar de partir del sema con vistas a la definición del lexema, como hemos hecho precedentemente, tomaremos como punto de partida al lexema, para ver si su análisis, tendente, naturalmente, a revelarnos su organización sémica, no permite reunir informaciones más precisas acerca de su articulación. El ejemplo elegido como lugar de experiencias será el lexema *tête* «cabeza», o, más bien, el conjunto de proposiciones o de sintagmas del diccionario de Littré que incluyen el lexema *tête*. Nos tomaremos la libertad de dividir este corpus como nos plazca, a fin de obtener series de ejemplos adecuados para ilustrar las diversas articulaciones sémicas situadas en el interior de un solo campo lexemático. [...]

Hemos visto que a este nivel de descripción los dos análisis predicativos —el funcional y el cualificativo—, lejos de ser contradictorios, podían, por el contrario, en ciertas condiciones, ser considerados como complementarios, y sus resultados como convertibles del uno al otro modelo: el dios podía obrar conforme a su propia moral; sus comportamientos iterativos, considerados típicos, podían serle integrados como otras tantas cualidades. El problema de la disjunción de los procedimientos descriptivos no se plantea sino más tarde, cuando, estando ya instituidos tales actantes, es decir, investidos de contenidos, hay que intentar la descripción del microuniverso en el interior del cual aquéllos existen u obran. Esta nueva descripción, situada a un nivel superior, no será posible más que si disponemos, para emprenderla, por lo menos de un cierto número de hipótesis concernientes a su objetivo. Pero, para elaborarlas, hay que tratar de responder primeramente a dos tipos de cuestiones: a.) ¿cuáles son las relaciones recíprocas y el modo de existencia en común de los actantes de un microuniverso? b) ¿cuál es el sentido, muy general, de la actividad que atribuimos a los actantes? ¿en qué

consiste esta «actividad», y, si es transformadora, cuál es el cuadro estructural de esas transformaciones?

Vamos a tratar de responder primeramente a la primera de estas preguntas.

Los actantes en lingüística. Hemos dicho ya que nos ha sorprendido una observación de Tesnière —a la que probablemente sólo atribuía un valor didáctico— en la que compara el enunciado elemental a un espectáculo. Si recordamos que las funciones, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles representados por las palabras — el sujeto es en ella «alguien que hace la acción»; el objeto «alguien que sufre la acción», etc.—, la proposición, en una tal concepción, no es en efecto más que un espectáculo que se da a sí mismo el *homo loquens*. El espectáculo tiene, sin embargo, esto de particular: que es permanente: el contenido de las acciones cambia durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles.

Esta permanencia de la distribución de un reducido número de papeles, como decíamos, no puede ser fortuita: hemos visto que el número de actantes estaba determinado por las condiciones apriorísticas de la percepción de la significación. En cuanto a la naturaleza de los papeles distribuidos, nos ha parecido más difícil el pronunciarlos: hemos creído indispensable al menos corregir la formulación ternaria, coja, substituyéndola por dos categorías actanciales, en forma de oposiciones:

sujeto vs actante,
destinador vs destinatario.

A partir de aquí, hemos podido intentar la extrapolación siguiente: puesto que el discurso «natural» no puede ni aumentar el número de actantes ni ampliar la captación sintáctica de la significación más allá de la frase, debe suceder lo mismo en el interior de todo microuniverso; o más bien al contrario: el microuniverso semántico no puede ser definido como universo, es decir, como un todo de significación, más que en la medida en que puede surgir en todo momento ante nosotros como un espectáculo simple, como una estructura actancial.

Dos retoques de orden práctico han sido necesarios a continuación para ajustar este modelo actancial, tomado de la sintaxis, a su nuevo estatuto semántico y a las nuevas dimensiones del micro-universo: considerar, por una parte, la reducción de los actantes sintácticos a su estatuto semántico (María, ya reciba la carta, ya se le envíe, es siempre «destinatario»); y reunir, por otra parte, todas las funciones manifestadas en un corpus y atribuidas, sea cual fuere su dispersión, a un solo actante semántico, a fin de que cada actante manifestado posea, detrás de sí, su propio investimento semántico y de que podamos decir que el conjunto de los actantes reconocidos, sean cuales fueren las relaciones entre ellos, son representativos de la manifestación entera.

He aquí hasta dónde se llega con la hipótesis de un modelo actancial considerado como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico, demasiado considerable para ser captado en su totalidad, en microuniversos accesibles al hombre. Sería ahora necesario que las descripciones concretas de los dominios delimitados, o, por lo menos, de las observaciones de carácter general que, sin apoyarse en análisis precisos, llevaran sin embargo a conjuntos significantes vastos y diversos, vinieran a confirmar estas extrapolaciones lingüísticas, aportando al mismo tiempo informaciones acerca de la significación y acerca de las posibles articulaciones de las categorías actanciales.

(Algirdas J. Greimas.- fragmentos de *Semántica estructural*. 1966.
Traducción de Alfredo de la Fuente).

9. Es evidente que para hablar de las relaciones o analogías entre cine y narrativa es necesario, ante todo, distinguir rigurosamente las características específicas de estas dos formas de arte, distintas por la «materia» artística de que se sirven por la relación de placer que se establece entre el producto estético y el consumidor, tanto a un nivel psicológico como sociológico, y, por consiguiente, por todos esos elementos «gramaticales» y «sintácticos» que se derivan de estos factores. En este sentido toda la discusión de Chiarini me parece aceptable al menos como discurso preliminar para limpiar el campo de una serie de equívocos, en primer lugar el que se refiere a los «géneros», que en una determinada etapa de la estética italiana se creyó oportuno arrinconar.

Chiarini insiste en la diferencia substancial entre un arte que utiliza palabras-conceptos y un arte que utiliza imágenes; y debemos pensar que en el primer caso (el de la literatura) el consumidor es provocado por un signo lingüístico recibido bajo forma sensible, pero consumido sólo a través de una operación más bien compleja, aunque inmediata, de exploración del «campo semántico» ligado a dicho signo, hasta que, sobre la base de los datos del contexto, el signo evoque, con la acepción apropiada, una suma de imágenes capaces de estimular emotivamente al receptor. Por el contrario, en el caso de estímulo a través de una imagen (el caso del cine), el proceso es inverso y el primer estímulo procede del dato sensible sin racionalizar ni conceptualizar, recibido con toda la viveza emotiva que esto entraña. En otros términos (y como han demostrado recientes estudios, por ejemplo los análisis de Cohen-Séat), la primera reacción frente a la imagen no es, no ya intelectual, sino ni siquiera «intuitiva» (en el sentido que la estética crociana suele conferir a este término); es precisamente fisiológica: una pulsación cardíaca acelerada precede a toda comprensión y decantación crítica del dato, el esbozo de respuesta motora registrado por el encefalograma precede no sólo al asentimiento de la inteligencia sino también al de la fantasía. Sin hablar de la relación diferente de contacto con el objeto artístico, según la cual el lector de la obra literaria recibe el complejo de estímulos cuando se halla en relación individual y privada con la página escrita, mientras que el espectador de la obra cinematográfica consume dicha obra en un ambiente social de características muy concretas, cuyas repercusiones psicológicas han sido ya objeto de demasiados estudios y discusiones para que nosotros nos ocupemos aquí de ellas.

Bastan estas diferencias tan evidentes para desaconsejar una comparación demasiado fácil entre cine y narrativa. Por consiguiente tiene razón Chiarini cuando rechaza, por ejemplo, la analogía entre la noción de «imagen» filmica y la de «imagen» narrativa (véase pp. 189-193 de *Arte e técnica del film*); o la analogía entre determinadas nociones de gramática filmica (travelling, corte, etc.) y determinados procedimientos literarios. Pero obsérvese que cuando alguien utiliza tales analogías lo hace en forma de metáfora: del mismo modo, podríamos decir, que un crítico literario que afirme que la figura del Cardenal Federico está «esculpida» con vigor. A un nivel crítico esta utilización de expresiones metafóricas es correcta; más aún, en la medida en que la crítica es una disciplina que no puede proceder a través de comprobaciones cuantitativas, sus valoraciones no pueden expresarse, en general, más que a través de metáforas. El error empieza cuando de este uso empírico de una metáfora se pasa a una teorización en la que la metáfora se considera válida, confiriéndole valor literal.

Pero ocurre que muchas disciplinas contemporáneas proceden en sus análisis transformando la investigación de analogías en determinación de «homologías»: es decir, determinando homologías de estructura entre fenómenos pertenecientes a distintos órdenes y, sin embargo, descriptibles e interpretables

recurriendo a modelos estructurales que, en su forma general, son iguales. Pensemos en los estudios de Lévi-Strauss sobre las homologías entre las estructuras de la familia y las estructuras lingüísticas en determinadas civilizaciones; o, a un nivel bastante más sencillo, en las homologías de estructura entre ciertos minerales y los cristales de nieve; por último, hasta un límite a partir del cual puede empezar la libre e inverificable intuición interpretativa y la reconstrucción novelada, en los estudios realizados por Panofsky sobre las homologías entre el modo de organizar los elementos en la planta de una catedral gótica y el modo de organizar los elementos de un tratado teológico (homologías que permiten al historiador de arte hallar criterios operativos en el ámbito de una misma cultura). De este tipo de homologías considero que puede hacerse una utilización metodológicamente cauta, encaminada simplemente, a un estudio unitario de un complejo de fenómenos (sociológicos, físicos o culturales), hoy, cuando no admitimos la posibilidad de recurrir a la noción dogmática de un designio metafísico inherente a las cosas, capaz de explicar con una fórmula única la complejidad de los fenómenos conocidos; y la aplicación de la homología estructural facilita un terreno en el que moverse para adelantar hipótesis acerca de la conexión de dos fenómenos, sin que, por otra parte, la conexión se haya establecido a priori como condición de la inteligibilidad del fenómeno, y teniendo plena consciencia del hecho de que la homología se presenta únicamente porque para describir e interpretar los diversos fenómenos se recurre al convencionalismo de ciertos módulos descriptivos que permiten su determinación. Hay quien, al aplicar en otro campo un método de este tipo, ha acusado al método mismo de no ser más que un enmascaramiento de la noción de «reflejo», utilizada para determinar conexiones entre fenómenos culturales y fenómenos económicos y sociales; y hemos de responder que no se trata de ninguna forma de enmascaramiento, sino de un procedimiento descriptivo preliminar en base al cual se podría, después, llevar a cabo de forma útil una interpretación en términos de reflejo.

Ahora bien, volviendo a las relaciones entre cine y narrativa, creo que entre ambos «géneros» artísticos puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar: y es que ambos son artes de acción. Y entiendo «acción» en el sentido que da al término Aristóteles en la *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. Que después esta acción en la novela sea «narrada» y en el cine «representada» (y aquí se establece la diferencia sobre la que acertadamente insiste Chiarini) no invalida el hecho de que en ambos casos se estructure una acción (aunque sea con medios distintos).

La diferencia entre la acción filmica y la narrativa parece ser la siguiente: la novela nos dice «sucede esto y aquello, etc.», mientras que el film nos sitúa ante una sucesión de «esto + esto + esto etc.», una sucesión de representaciones de un presente, jerarquizadas sólo en la fase de montaje. [...]

El tratamiento de la temporalidad que el film introduce no carece, ciertamente, de efectos en la cultura contemporánea: ha propuesto de una forma tan violenta un nuevo modo de entender la sucesión y la contemporaneidad de los acontecimientos que incluso las demás artes han reaccionado ante esta provocación. Y si varios autores han hablado tan insistentemente de las relaciones entre cine y narrativa y si Hauser ha podido plantear «bajo el signo del cine» casi todo el arte contemporáneo, esto significa que, si bien estos autores utilizaban a menudo *analogías-metáforas* advertían también, quizá sin analizarlas, *homologías de estructura*.

(Umberto Eco.- fragmento de *La definición del arte*. 1968.
Traducción de R. de la Iglesia).

10. *La noción de texto.* — Más que un DISCURSO, la semiología toma actualmente como objeto MÚLTIPLES PRÁCTICAS SEMIÓTICAS que considera como TRANSLINGUISTICAS, es decir, construidas gracias a la lengua e irreducibles a sus categorías.

De este modo, definimos EL TEXTO como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una PRODUCTIVIDAD, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destruccion-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos.

0.1.1.2. *La noción de texto como ideologema.* — Uno de los problemas de la semiología sería el de sustituir la antigua división retórica de los géneros por una TIPOLOGÍA DE LOS TEXTOS, es decir, definir la especificidad de las distintas organizaciones textuales situándolas en el texto cultural (la cultura) de que forman parte y que forma parte de ellas. El encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será llamado un IDEOLOGEMA. El ideologema es aquella función intertextual que puede leerse «materializada» a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales. No se trata de un proceso explicativo-interpretativo posterior al análisis, que «explicaría» como producto «ideológico» aquello que primero ha sido «conocido» como producto «lingüístico». La aceptación de un texto como un ideologema determina el propio procedimiento de una semiología que, estudiando el texto como una intersexualidad, lo piensa, así, en relación con (los textos de) la sociedad y la historia. El ideologema de un texto es el hogar en el que la racionalidad concedora integra la transformación DE LOS ENUNCIADOS (a los que el texto es irreducible) en un TODO (el texto), así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social.

El problema del valor ideológico del discurso, valor inherente, inseparable y que constituye todo enunciado en el espacio social en que se pronuncia, fue entrevisto por el post-formalismo ruso. «La teoría de la literatura es una de las ramas de la vasta ciencia de las ideologías que engloba todos los campos de la actividad ideológica del hombre», escribía N. P. Medvedev, de quien tomamos el término de IDEOLOGEMA, dándole una significación sensiblemente distinta y más precisa.

0.1.1.3. *La noción de enunciado novelesco.* — Vamos a distinguir, pues, por un lado, la noción de TEXTO que designa la totalidad novelesca, como la totalidad de todo género discursivo; y, por otro, la noción de ENUNCIADO NOVELESCO que, por su peculiar organización, especifica el tipo de esta estructura discursiva que es la novela.

El enunciado novelesco es un segmento discursivo por el que se expresan las distintas instancias del discurso (autor, «personajes», etc.). Puede presentarse como una serie de frases, o como un párrafo, y se caracteriza por la unicidad del lugar de la palabra.

Visto como texto, la NOVELA es una práctica semiótica en la que se podrían leer, sintetizados, los rasgos de múltiples enunciados.

Para nosotros, el ENUNCIADO novelesco no es una secuencia mínima (una unidad definitivamente delimitada). Es una OPERACIÓN, un movimiento que une, mejor, que CONSTITUYE lo que podría llamarse los ARGUMENTOS de la operación que, en un estudio del texto escrito, son ya palabras, ya series de palabras (frase, párrafos) en tanto que sememas. Sin analizar las entidades (los sememas), estudiaremos la FUNCIÓN que las engloba en el texto. Se trata, en efecto, de una función, es decir, de una variable dependiente, determinada cada vez que lo están las variables independientes que une; o, con mayor claridad, se trata de una correspondencia unívoca entre las palabras y las series de palabras. Es, pues, evidente, que el análisis que nos proponemos, operando con unidades lingüísticas (las palabras, las frases, los párrafos) es de orden translingüístico (en la acepción que Barthes confiere a esta palabra). Hablando metafóricamente, las unidades lingüísticas (y más especialmente semánticas) no nos van a servir más que de trampolines para llegar a establecer los TIPOS DE ENUNCIADOS NOVELESCOS como una serie correspondiente de FUNCIONES. Poniendo las secuencias semánticas entre paréntesis, separamos la APLICACIÓN LÓGICA que las organiza, situándonos así a un nivel SUPRASEGMENTAL. Poniendo de relieve este nivel suprasegmental, los enunciados de la novela se encadenan en la totalidad de la producción novelesca. Sólo entonces podremos definir la novela como totalidad y/o como ideologema. Dicho de otro modo, las funciones definidas sobre el conjunto textual extra-novelesco Te adquieren un valor en el conjunto textual de la novela Tr. El ideologema de la novela es precisamente esta función ÍNTER-TEXTUAL definida sobre Te y con valor en Tr.

Así, dos tipos de análisis, que a menudo sería difícil distinguir entre sí, servirán para separar el IDEOLOGEMA DEL SIGNO en la novela:

—el análisis SUPRASEGMENTAL de los enunciados en el marco de la novela nos mostrará la novela como un texto cerrado: su programación inicial, lo arbitrario de su final, su figuración diádica, las variaciones y sus encadenamientos, etc.;

—el análisis ÍNTERTEXTUAL de los enunciados nos mostrará la relación entre la escritura y la palabra en el texto novelesco. Vamos a demostrar que el orden textual de la novela es más un exponente de la palabra que de la escritura, procediendo a un análisis transformacional del texto novelesco.

0.1.1.4. *La noción de complejo narrativo.* — El propio enunciado novelesco podría ser estudiado como una estructura compuesta de múltiples complejos, que corresponderían a las distintas partes de la frase canónica: sintagma nominal sujeto, segmento predicado con sintagma nominal objeto, así como también otros sintagmas formando parte, a un nivel puramente lingüístico, de las proposiciones complejas. Estos complejos narrativos, que se encadenan según las reglas de la gramática generativa en la sintagmática narrativa, son, a un nivel semántico, PARTES de enunciados que se diferencian entre sí por sus respectivos semas constitutivos dominantes. Así, la parte de enunciado con sema fundamental «los vestidos de Saintré», es un complejo narrativo distinto del complejo siguiente, y que forma parte del mismo enunciado con sema dominante «las relaciones Saintré-La Dame». Los complejos narrativos son, pues, conjuntos sémicos que, pasando al nivel de la sintaxis narrativa, engendra la serie narrativa.

0.1.2. *¿QUÉ ES LA NOVELA?* El nombre de NOVELA ha sido dado con frecuencia a estructuras narrativas muy diversas: hay «novelas» griegas, «novelas» cortesanas, «novelas» picarescas, «novelas» psicológicas, por no mencionar más que algunas de las variedades que recubre este término. Todo relato que supere el marco de la epopeya o del cuento popular ha podido ser llamado novela mientras fuera suficientemente largo, sin que fuera dada a sus particularidades una definición precisa y satisfactoria.

El formalismo ruso, que encontramos hoy de nuevo en el origen de la aproximación estructural a la literatura, parece negligir la diferencia entre el RELATO y la NOVELA. O bien considera de hecho la novela como una acumulación de relatos a través de un personaje constante (Tomachevsky), sin dar cuenta de las especificidades estructurales del discurso novelesco en relación con el relato.

La teoría de la literatura inspirada en una filosofía general parece más sensible a esta especificidad, y la define como un reflejo de la pérdida de la unidad mítica, cediendo el lugar, sucesivamente y en diversos tipos de novela, a lo social, lo personal y lo particular. En la novela, la unidad del universo no es ya un HECHO, sino un FIN, en el que la investigación introduce un elemento dramático en el relato épico. Iniciado con la Grecia tardía, este periodo de disolución de la unidad mítica termina con la instauración del cristianismo como doctrina oficial, y triunfa con la decadencia del mismo. Así, la novela aparecida después de La Odisea sería la imagen de un mundo de sospecha y ambigüedad. Lukács la definirá como una forma del «ilimitado discontinuo», en la cual un «individuo problemático» se halla a la búsqueda de «valores relativos». Esta es también la interpretación que el estructuralismo genético de Lucien Goldman da a la novela.

Si bien la novela ha destruido el mito y la epopeya, se habla actualmente de una vuelta de la novela al mito. Este retorno, cuya importancia es capital para nuestra civilización, no entra en el marco de nuestra investigación; señálemoslo no obstante, puesto que dibuja la trayectoria completa de esta transformación que el discurso occidental lleva a cabo para regresar a su ideograma inicial.

El análisis teórico de la literatura, que se inspira más directamente en la sociología, designa como novelas aquellos textos narrativos cuya aparición coincide con la aparición de la burguesía en la escena política y económica en Europa (siglo XVI), y, partiendo de este postulado, ve la particularidad de la novela, en relación con el relato épico o anecdótico, en el hecho de que múltiples relatos son «orgánicamente sintetizados» a través del personaje principal.

Nosotros consideraremos como novela el relato postépico que termina de constituirse en Europa a fines de la Edad Media con la disolución de la última comunidad europea, a saber la unidad medieval fundada sobre la economía natural cerrada y dominada por el cristianismo.

Ponemos, pues, como punto de partida de nuestra concepción de la estructura novelesca, el problema de la ESPECIFICIDAD de esta estructura novelesca respecto a la estructura épica. Pero éste no ha sido tampoco, hasta el momento, el procedimiento del análisis estructural y de la semiología actual. Partiendo del análisis de los cuentos folklóricos (Propp) o de los mitos (Lévi-Strauss), el estructuralismo literario aplica el mismo modelo mítico al estudio de la novela sin darse cuenta de la irreductibilidad de la novela al mito, sin preguntarse acerca de la mutación de una estructura narrativa en otra, y queriendo encontrar (después de tales censuras) en un relato único, siempre los mismos testimonios ideológicos, en todas las épocas y sobre todas las coordenadas. Creemos que una cierta ingenuidad filosófica se oculta bajo tal actitud científica. Se plantea la necesidad, por consiguiente, de alcanzar el proceso filosófico de que hemos hablado, para reducirlo a la formalización semiológica, y de constituir los elementos de una semiología de la novela a partir de la diferenciación epopeya/novela.

Las vagas indicaciones que los teóricos de la novela y los novelistas han dado respecto a la especificidad de su estructura, se resumen en los puntos siguientes:

(1) La novela no tiene una estructura («forma») fija o claramente delimitable. «No podría, pues, hablarse de un sistema.» «La novela es puro contenido.» Se ha insistido acerca de la fluidez, del carácter mutable, inestable, amorfo, etc., de la novela. De hecho, la novela no está desposeída de forma, código o estilo; tampoco carece de reglas. Aunque no satisface a través del esteticismo de Valéry, la novela comporta en todo caso leyes estructurales que corresponden a una nueva épistémé, y que nada tiene que ver con el decorativismo simbólico que le exigía Valéry.

(2) La novela constituye un PROCESO de mutación. Como muestra admirablemente Lukács, puesto que en la novela la totalidad no es nunca sistematizable más que a un nivel abstracto, no existe una forma acabada como en el caso de los otros géneros literarios: «la novela aparece como algo que deviene, como un proceso». Si el «contenido» novelesco parece limitado por el principio y el fin del texto (que es siempre un texto biográfico, sean cuales sean las apariencias concretas), la «forma» novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una TRANSFORMACIÓN. Esta mutación de la estructura novelesca hace que la novela se convierta en el propio discurso del TIEMPO: «lo que hace avanzar la novela es... el deseo de dar la palabra al tiempo». Encerrada en su «contenido», la novela desata una multiplicidad de «formas», de modo que Blanchot ve en ella «el género más simpático, que ha tomado como misión, a fuerza de discreción y de gozosa nulidad, olvidar aquello que los demás degradan llamándolo lo esencial... Su canto profundo es la diversión. Cambiar sin cesar de dirección, ir como al azar huyendo de toda finalidad, por un movimiento de inquietud que se transforma en distracción feliz, tal ha sido su primera y más segura justificación. Hacer del tiempo humano un juego, y del juego una ocupación libre, desprovista de todo interés y de toda utilidad, esencialmente superficial y capaz, sin embargo, por este movimiento de superficie, de absorber todo el I ser, esto, no es poca cosa». Parecidas observaciones en Lukács, que ve en la novela una «movilidad vacía» que comporta «una aparente afinidad con un proceso cuyo último contenido escapa a toda racionalización». (3) La estructura novelesca es definida por Lukács como un ILIMITADO DISCONTINUO que se opone al infinito continuo de la épica. Este ilimitado discontinuo supone, ante todo, una relación específica entre las PARTES y la TOTALIDAD del texto. «Las partes relativamente autónomas de la novela son más independientes que las de la epopeya, más perfectas en sí, de tal modo que, para evitar que hagan explotar el conjunto, hay que ajustarias a este todo por medios que se sitúan más allá de su mera presencia.» Este medio es la su-misión de las partes autónomas del texto a la totalidad del texto, de modo que la FUNCIÓN del texto pueda leerse en cada una de sus partes. «A novel is a living thing, all one and continuous like any other organism, and in proportion as it lives will it be found, I think, that in each of the parts there is something of each of the other parts.»

Tan sólo estas particularidades de la novela, que una lectura precientífica ha destacado, son suficientes para indicar la especificidad de su estructura como una estructura de TRANSFORMACIÓN. Vamos, pues, a aplicar, a un cierto nivel de nuestro análisis, los métodos de la gramática generativa para formalizar la sintaxis de la novela, justificando nuestro proceder a medida que lo realicemos. Será conveniente, no obstante, actuar con precisión a partir de este momento.

0.1.2.1. La noción de novela como transformación. — (1) Cuando definimos el texto novelesco como una transformación, se trata, en primer lugar, de un MÉTODO DE LECTURA Y DE INTERPRETACIÓN. El texto de la novela puede ser, sin duda, objeto de múltiples lecturas. Una de ellas, la más corriente, es la lectura «lineal», que consiste en leer la sucesión de los sintagmas narrativos como una serie épica,

estableciendo, en rigor, dicotomías estructurales, tal como ha sido hecho para el mito. La otra lectura, TRANSFORMACIONAL, consistiría en leer el texto novelesco como la trayectoria de una serie de operaciones transformacionales, lo que supone que: (a) cada segmento es leído a partir de la totalidad del texto y contiene la función general del texto; (b) se accede a un nivel anterior a la forma acabada bajo la que el texto se presenta en definitiva, es decir, al nivel de su generación como una INFINIDAD de posibilidades estructurales.

(2) Pero si la transformación es un tipo de lectura que podría aplicarse a todo tipo de texto, su aplicación a la novela es todavía más pertinente. En efecto, estando la estructura novelesca ligada al ideograma del signo (como demostraremos más adelante), ella misma pone de relieve la transformación. Dicho de otro modo, la novela representa (pone en escena, explica), en su propia estructura, las particularidades 1 de una transformación: (a) la presencia de la función del todo en las partes; (b) la infinidad discontinua de la estructura. «Action is the simplification (for the story purposes) of complexity. For each one act, there are an X number of rejected alternatives.» «I should remind first of the magnificence of the form that is open to him (novelist), which offers to sight so few restriction and such innumerable opportunities. The other arts, in comparison, appear confined and hampered.» El método transformacional que vamos a emplear en nuestra aproximación semiológica al texto de la novela, no se limita a la lingüística generativa, aunque se inspire en ella. Tomaremos prestados de la gramática generativa sus modelos de formalización cuando se trate de anotar la sintagmática de la novela. Abordando el problema de la diacronía de la novela, aplicaremos el principio de base de la transformación (identidad de dos significados que abre el espacio en el que se efectúa una transformación de significantes), renunciando, a este nivel, a introducir formalizaciones para segmentos que no posean la precisión necesaria para la lingüística. Se trata, pues, al introducir el principio de la transformación, de proponer un cambio de LECTURA (de la interpretación) de la novela, es decir, de considerarla como el relato de las OPERACIONES TRANSFORMACIONALES más que de pretender reducirla a las fórmulas de la gramática generativa.

Evidentemente, la estructura novelesca podría dar lugar a un análisis lineal que seguiría el modelo mítico. Sin embargo, los medios que nos propone la lingüística actual, y especialmente la gramática generativa, nos permiten pensar en otra aproximación a la novela, que podría revelarnos su novedad respecto a las estructuras discursivas precedentes.

En el plan de nuestro análisis, la transformación aparecerá primero en la organización de los enunciados de los actantes, así como en la sintagmática del relato. En un segundo momento, al abordar la estructura diacrónica este campo transformacional que es la novela, encontraremos de nuevo la transformación, al nivel léxico del texto, en la selección y la articulación de la capa semántica de la red transformacional.

(Julia Kristeva.- fragmentos de *El texto de la novela*. 1970.
Traducción de Jordi Llovet).

11. Textos y estructuras extratextuales. Es difícil definir el concepto de texto. Ante todo es necesario oponerse a la identificación del texto con la idea de la totalidad de la obra de arte. Resulta poco convincente, a pesar de su simplicidad aparente, la contraposición, muy difundida, del texto, como una cierta realidad, a las concepciones, ideas, interpretaciones de todo género en las que se cree ver algo excesivamente inestable y subjetivo.

La obra de arte, que representa un determinado modelo del mundo, un cierto mensaje en el lenguaje del arte, no existe simplemente al margen de este lenguaje, así como al margen de los demás lenguajes de comunicaciones sociales. Para el lector que intente descifrarlo mediante códigos arbitrarios, elegidos de un modo subjetivo, su significación se deformará bruscamente, pero para la persona que quisiera manejar el texto arrancado de todo el conjunto de conexiones extra-textuales la obra no sería portadora de significado alguno. Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales. Pero se trata de relaciones totalmente reales. El concepto «lengua rusa» no es menos real que el concepto «texto en lengua rusa», aunque se trate de realidades de tipo distinto y su estudio sea asimismo diferente.

Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado. Es completamente evidente que el empleo de un cierto ritmo en un sistema que admite otras posibilidades, que admite en una alternativa la elección de una posibilidad o que ofrece cinco procedimientos, igualmente probables, de construcción de un verso, de los cuales el poeta elige uno, este empleo nos dará construcciones artísticas totalmente distintas, aunque la parte materialmente fijada de la obra —el texto— permanezca invariable. Es preciso destacar que la estructura extratextual es jerárquica, al igual que el lenguaje de la obra en su totalidad. Además, al insertarse en diferentes niveles jerárquicos, uno u otro elemento del texto establecerá distintas conexiones extratextuales (es decir, alcanzará diferente magnitud de entropía). Así, por ejemplo, si definimos un texto como una obra de la poesía rusa, la posibilidad de utilización en este texto de cualquiera de los metros que en igual medida son propios del verso ruso, será igualmente probable. Si reducimos los límites cronológicos de la construcción extratextual en la que insertamos el texto dado a la categoría de «obra de poeta ruso del siglo XIX» o hacemos lo mismo con el género («balada»), las probabilidades variarán. Pero el texto pertenece en igual medida a todas estas estructuras —y esto hay que tenerlo en cuenta—, determinando la magnitud de su entropía.

El hecho de que la pertenencia del texto a diferentes géneros, estilos, épocas, autores, etc., varíe la magnitud de la entropía de algunos elementos del mismo, no sólo obliga a considerar las conexiones extratextuales como algo real, sino que señala también cierto camino a seguir para medir esta realidad.

Es preciso diferenciar las conexiones extratextuales a nivel de lenguaje artístico y a nivel de mensaje artístico. Ya hemos citado más arriba ejemplos de las primeras. Las segundas son los casos en que la no utilización de un determinado elemento, la ausencia significativa, el «no procedimiento» se convierte en parte orgánica del texto gráficamente fijado. Tales son, por ejemplo, las omisiones de estrofas, señaladas con números en el texto definitivo de Eugenio Oneguín, la sustitución, por parte de Pushkin, del final ya escrito del poema Napoleón, por un fragmento de verso «El mundo quedó vacío...», así como los demás casos de inclusión en el texto definitivo de construcciones incompletas, la ausencia de rima allí donde el lector la espera, etc. La correlación entre el elemento no utilizado —el no procedimiento— y la estructura de la expectativa del lector y entre ésta, a su vez, y la magnitud de probabilidad de

empleo en una situación constructiva dada del elemento textualmente fijado, hace igualmente de la información portadora del no procedimiento una magnitud perfectamente real y mensurable. Este problema forma parte de otro más general: el papel constructivo del cero significativo («*Zéro-probleme*»), del significado semántico de la pausa, de la medición de la información que encierra el silencio artístico.

Condición indispensable para su aparición es, como hemos visto, que en el lugar del texto de uno u otro nivel ocupado por el no-procedimiento, se halle en su correspondiente estructura de código un elemento portador de significado o un conjunto de elementos, sinónimos dentro de esta construcción, portadores de significado. De este modo, el texto artístico se inserta necesariamente en una construcción extratextual más compleja, constituyendo con ella una oposición binaria.

Una nueva circunstancia complica el problema: las estructuras extratextuales modifican la magnitud de probabilidad de determinados elementos suyos en función de que correspondan a las «estructuras del hablante» —del autor—, o a las «estructuras del oyente» —del lector—, con todas las consecuencias que se derivan de la complejidad de este problema en el arte.

Concepto de texto. Expresión. El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales. Para la literatura se trata, en primer término, de la expresión del texto mediante signos de la lengua natural. La expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material. En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla el texto pertenecerá siempre al dominio del habla. Por ello el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos. Es verdad que la combinación de los principios de jerarquización y de intersección múltiple de estructuras conduce a que lo extrasistémico, desde el punto de vista de una de las subestructuras particulares, pueda revelarse sistémico desde el punto de vista de otra, y la transcodificación al lenguaje de la percepción artística del auditorio pueda, en principio, trasladar cualquier elemento a la clase de elementos sistémicos. Pero con todo, la existencia de elementos extrasistémicos —consecuencia inevitable de la materialización—, así como la percepción de unos mismos elementos —pueden ser sistémicos a un nivel y extrasistémicos a otro— acompañan necesariamente al texto.

Delimitación. La delimitación es inherente al texto. En este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión. Por otro lado, se opone a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue; por ejemplo, se opone a las estructuras de las lenguas naturales y al carácter infinito («abierto») de sus textos verbales. Sin embargo, en el sistema de lenguas naturales existen asimismo construcciones en las que la categoría de delimitación se expresa netamente: la palabra y, sobre todo, la oración. No es casual que desempeñen un papel particularmente importante en la construcción del texto artístico. Ya en su tiempo A. Potebnia habló del isomorfismo del texto artístico y de la palabra. Como demostró A. M. Piatigorski, el texto posee un significado indivisible. «Ser una novela», «ser un documento», «ser una oración» significa realizar una determinada función cultural y transmitir un significado íntegro. El lector define cada uno de estos textos por un conjunto de rasgos. Por esta razón, la transmisión de un rasgo a otro texto es uno de los medios esenciales de formación de significados nuevos (el rasgo textual de un documento se transmite a una obra de arte, etc.).

El concepto de límite se manifiesta distintamente en textos de tipo diferente: es el principio y final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo (sobre el papel modelizador específico del «principio» y «fin» en textos de este tipo, véase más adelante), el marco en la pintura, las candilejas en el teatro. La delimitación del espacio constructivo (artístico) respecto al no constructivo se convierte en el procedimiento principal del lenguaje de la escultura y de la arquitectura.

La jerarquía del texto, el hecho de que su sistema se divida en una compleja construcción de subsistemas, lleva a que una serie de elementos pertenecientes a la estructura interior se revele como límite en subsistemas de diverso tipo (límites de capítulos, estrofas, versos, hemistiquios). El límite, al mostrar al lector que está tratando con un texto y suscitar en su conciencia todo el sistema de códigos artísticos correspondientes, se halla en una posición estructural fuerte. Puesto que unos elementos son señales de un límite, y otros, de varios límites que coinciden en una posición común en el texto (el final de un capítulo es asimismo final del libro), puesto que la jerarquía de niveles permite hablar de la posición dominante de estos u otros límites (los límites del capítulo dominan jerárquicamente los límites de la estrofa, los límites de la novela, los del capítulo), se abre la posibilidad de establecer la conmensurabilidad estructural del papel que desempeñan estas o aquellas señales de delimitación. Paralelamente, la saturación del texto de límites internos (la existencia de «encabalgamientos, la división o no división en estrofas, la división en capítulos, etc.), la demarcación de los límites externos (el grado de demarcación de los límites externos puede reducirse hasta llegar a la imitación de la ruptura mecánica del texto: *Viaje sentimental*, de Sterne) crean igualmente una base para la clasificación de tipos de construcción del texto.

Carácter estructural. El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística. Es preciso señalar que el carácter estructural y la delimitación están relacionados.

(Yuri Lotman.- fragmento de *Estructura del texto artístico*. 1970.
Traducción de Victoriano Imbert).

12. ¿Qué es lo que sé cuando sé que cierto discurso es una obra literaria? Sus oraciones son, probablemente, oraciones de la lengua estándar. Tal vez exista algo en su situación convencional que me las clasifica como literarias. Esto explicaría el ajuste que hago cuando llego al final de un relato periodístico, paso las páginas de una revista y empiezo a leer un relato de ficción.

Quiero seguir este presentimiento acercándome (y alterando ligeramente) a la teoría de los actos de habla (*speech acts*) de J. L. Austin, tal y como está desarrollada más detalladamente en su *How to Do Things with Words*. Austin distingue tres clases principales de actos que realiza una persona en cuanto hablante:

a. Actos locutivos. Dicho de manera más trivial, decir algo es hacer algo, en particular, decir lo que uno dice. Esto es, un hablante produce sonidos (un escritor escribe signos gráficos) que están bien ordenados de acuerdo con el sistema fonológico y la gramática de una lengua particular, y que, además, son portadores de algún sentido en relación con las reglas semánticas y pragmáticas de esa lengua.

b. Actos ilocutivos. Además de lo anterior, al decir lo que dice, un hablante está realizando un segundo tipo de acto, en virtud de numerosas convenciones que determinan el uso de la lengua en su comunidad lingüística. Por ejemplo, al escribir lo que acabo de escribir, he realizado el acto de afirmar (realizar una aserción). Podría haber realizado, en cambio, el acto de hacer una concesión, formular una pregunta, dar una orden, etc. Todos estos actos son actos ilocutivos, y para realizar cualquiera de ellos, debo hacer algo más que hablar (o escribir) en una lengua dada. Debo hablar en un marco de convenciones y circunstancias, y hacerlo en los modos prescritos. Puedo realizar con éxito el acto locutivo de escribir una oración imperativa en inglés, pero fracasar al realizar el acto ilocutivo de dar una orden, si, por ejemplo, mi oración es: «Abraham Lincoln, repeal the Emancipation Proclamation» (Abraham Lincoln, anula la Declaración de Independencia.)

c. Actos perlocutivos. Por último, por decir lo que digo, realizo normalmente un tercer tipo de acto. Puedo intimidar, informar, confundir, entristecer a mi interlocutor, etc. Puedo lograr una de estas cosas o todas ellas, pero no tengo garantía de ello. Los actos perlocutivos incluyen las consecuencias de mi acto de hablar y solamente tengo un control limitado sobre tales consecuencias. Si escribiera ahora (sin «comillas»): «Prometo ofrecer una nueva y válida teoría de la literatura al final de estas páginas», habría realizado con ello el acto ilocutivo de prometer, pero es muy posible que no hubiera realizado el acto perlocutivo de aumentar las esperanzas de ustedes.

En resumen, y de forma esquemática, considérese el enunciado: «Alto, o disparo».

Acto locutivo: Decir «Alto, o disparo».

Acto ilocutivo: Ordenar, amenazar...

Acto perlocutivo: Asustar, enfurecer... [...]

Estoy dispuesto para establecer la primera aproximación a una definición: *una obra literaria es un discurso abstraído, o separado, de las circunstancias y condiciones que hacen posibles los actos ilocutivos; es un discurso, por tanto, que carece de fuerza ilocutiva.* (Austin sugiere lo mismo al decir que un poema es un uso «parásito» del lenguaje, en el que las fuerzas ilocutivas sufren un proceso de «decoloración» (etiolation)).

Pero se debe expresar inmediatamente una reserva. El escritor realiza, por supuesto, el acto ilocutivo de escribir una obra literaria (o, en el caso de una sola oración, como la de Eberhart, de escribir parte de una obra literaria). Esto tiene un tono gratamente vacío y, sin embargo, debo darle algún contenido para completar la definición. Volvamos, pues, a la segunda suposición que hice y rechacé anteriormente: la de que el acto de Eberhart es un acto de citar o relatar un discurso. Un ligero cambio aproximará esta suposición a la verdad. El escritor finge relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento. De modo específico, el lector construye (imagina) a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan el quasi acto de habla y lo hacen apropiado (o no apropiado, porque siempre hay narradores poco serios, etc.).

Permitaseme completar la definición: *Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética.* Por «mimética» quiero decir intencionadamente imitativa. Dejan modo específico, una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla, que carecen realmente

de otro tipo de existencia. Al hacer esto, induce al lector a imaginarse un hablante, una situación, un conjunto de acontecimientos anexos, etc. Así, cabría decir que la obra literaria es mimética también en un sentido I amplio: «imita» no sólo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada, para sus quasi actos de habla. Nótese que el hablante imaginario y sus circunstancias pueden estar implícitos de forma muy vaga, como en el caso de una novela con un narrador omnisciente en tercera persona. Ahora bien, una novela, en lugar de ser simplemente un relato narrativo, es más bien mimesis de un relato narrativo, como *In Cold Blood*, de Truman Capote. Respecto de esta novela, parece atinado formular todas las preguntas implícitas en las reglas de Austin, al tratar las descripciones de Capote, explicaciones, etc. Pero este procedimiento no será más apropiado para una novela que para el poema de Eberhart.

(Richard Ohmann.- fragmentos de «Los actos de habla y la definición de literatura». 1971.

Traducción de Fernando Alba y José Antonio Mayoral).

13. Que una teoría de la literatura debería ser una teoría de todas las propiedades relevantes de la comunicación literaria puede inferirse ya del hecho bien conocido de que ninguna estructura del texto es en cuanto tal necesaria y exclusivamente «literaria». Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de convenciones sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano; ciertas estructuras métricas han podido aparecer tanto en textos literarios como no literarios; ciertos procedimientos específicos (por ejemplo, «retóricos») son propios tanto de la poesía como de los anuncios publicitarios, etc. Por consiguiente, no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto «es o no» literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación.

Así pues, en una investigación de los contextos psicológicos de la literatura, debemos hacer explícitos qué procesos de producción e interpretación más específicos caracterizan la comunicación literaria. Si tomamos el lado de la comprensión, deberíamos especificar cómo pueden ser percibidas y cómo son percibidas convencionalmente, representadas en la memoria, y puestas en relación con sistemas de conocimiento, creencias, normas, valoración, etc., las estructuras de los textos literarios, y cómo estos procesos se diferencian de la comprensión de otros tipos de discurso. Es sabido que algunos tipos de narrativa literaria presentan más dificultades de comprensión que los de narrativa no literaria, y que ciertos tipos de poesía requieren más, y más complicados, procedimientos de elaboración que la mayor parte de la narrativa literaria. Este tipo de análisis cognitivo de la comunicación literaria apenas si está en sus comienzos. Sin él, sin embargo, no se puede conseguir un conocimiento serio de los efectos emotivos de la interpretación literaria, en donde están implicadas nuestras necesidades, deseos, aspiraciones, gustos y otros «sentimientos». La estética de la comunicación literaria es una función compleja de estas estructuras cognitivas y emotivas. Sin embargo, estas propiedades psicológicas de la comunicación literaria no son independientes. Nuestros sistemas de conocimiento, creencias, deseos, normas, etc., están socialmente delimitados: dependen de las reglas, convenciones, normas, valores, y otras propiedades de una cultura o comunidad. Aprendemos las convenciones específicas de la comunicación literaria en contextos sociales de educación e instituciones. Junto con ideologías

que se ocupan de propiedades y valores «característicos» de la literatura y el arte —y sus «creadores»—, obtenemos, en una determinada clase social, información implícita y explícita sobre cómo comportarse en contextos literarios dados: por ejemplo, tener una conversación en un medio social acerca de juicios sobre la aceptación de textos literarios. Cómo se organiza esta conversación, cuándo y dónde tiene lugar, y cómo está determinada por la educación, la estratificación social, las instituciones, y las funciones, las normas y los valores que los definen, son todos problemas propios de una investigación sociológica de la educación literaria. También en este caso, bien poco ha sido lo que se ha conseguido avanzar en este tipo de análisis, aunque algo más que en lo que se refiere al proceso psicológico de la literatura.

(Teun A. van Dijk.- «La pragmática de la comunicación literaria». 1977.
Traducción de Fernando Alba y José Antonio Mayoral).

14. En el capítulo precedente hemos tratado de señalar lo que la «familia» texto literario tiene en común, por un lado, con la «familia» texto (definido como estructuras verbales conservadas); y, por otro, lo que ambos (texto y texto literario) tienen de base no-textual (definida como estructura verbal inscrita en el sistema primario). Tomamos, como punto de partida, la perspectiva de la «poética generativa» (T. van Dijk, 1971, pp. 5-35) en donde se propone concebir, en una lengua L, dos tipos de discursos y, por lo tanto, dos tipos de gramáticas: una gramática natural (Gn) que daría cuenta de las estructuras «normativas» de una lengua, y una gramática literaria (Gl), que daría cuenta de las estructuras «suplementarias» de tal lengua. Esta hipótesis supone, a su vez, dos tipos de competencia, una lingüística y la otra literaria, siendo la última el modelo objeto de la poética. Esta hipótesis es sugestiva, pero contiene una falacia, reconocida, sin embargo, por el propio T. van Dijk (1972, pp. 194-195): las construcciones abstractas de estructuras Gl pueden, de hecho, no ser aceptadas como literarias por un grupo cultural. Este hecho muestra que la falacia reside en proponer una gramática (Gl) como descripción de la competencia literaria del hablante nativo, cuando —en realidad— el fenómeno literario, al parecer, tiene su fundación en la actuación y no en la competencia.

Para resolver esta contradicción, introdujimos el concepto de proceso de semiotización, y con él designamos el modelo objeto de la teoría del texto literario. Esta hipótesis tiene, a nuestro parecer, la ventaja de delimitar, como objeto de estudio, el proceso que convierte las estructuras verbales (analizadas por la lingüística en la competencia y en la actuación), en estructuras verbales conservadas (textos). Este proceso, que se evidencia en la actuación, podría articularse, si se quieren conservar las categorías de la poética generativa, con la postulación de una «competencia comunicativa». Pero, para ello, es necesario distinguir, en la competencia comunicativa, dos complejos pragmáticos enteramente distintos: a estos complejos los diferenciamos refiriéndonos, a uno, como sistema primario y, al otro, como sistema secundario. Al proponer esta hipótesis pasamos de la teoría lingüística del texto literario (o de la literatura) a la teoría del texto literario (como teoría autónoma). Para diferenciar estas dos posiciones propusimos, metafóricamente, llamar, a la primera, «teoría lingüística de la literatura» y, a la segunda, «teoría literaria de la lengua». Esta distinción, obviamente, no tiene el valor de concepto de la teoría y, por lo tanto, su alcance es más didáctico que

teórico. El proceso de semiotización fue, primero, propuesto como un doble proceso y, segundo, analizado en varios aspectos: a) diferenciamos el no-texto (discurso verbal no-conservado) del texto (discurso verbal conservado); b) propusimos el criterio de conservación como delimitador de la noción de texto; c) analizamos el proceso de semiotización como operación que convierte el no-texto en texto; d) definimos el texto literario como un subconjunto del conjunto texto; e) situamos la particularidad del texto literario en la conjunción entre metalengua y estructura verbal y no en la especificidad de esta última (literaria o poética): la metalengua es la que, en nuestra hipótesis, impone un principio «externo» (x2 y X1) a las estructuras verbales y —en esta operación— condiciona la *marca* intencional del emisor y la inferencia interpretativa del receptor. Vale decir que la metalengua explícita o implícita (Mge o Mgi) subyace, por un lado, a los procesos de emisión y de recepción y, por otro, son los procesos de emisión y de recepción los que modifican la estructura conceptual de la metalengua; f) analizamos como consecuencia de e) el proceso de semiotización, en el texto literario, como una *jugada marcada* (intención) del emisor (autor), y como una *jugada inferida* (interpretación) del receptor (lector, crítico, analista, historiador). La teoría del texto literario, que también es un proceso de recepción, no tiene como objetivo, sin embargo, *inferir* y *proponer* tales o cuales procesos de semiotización; sino, por un lado, describir y explicar las estructuras generales y las condiciones de tal proceso; y, por otro, analizar procesos de semiotización ya aceptados como marcas o como inferencias. El primer aspecto corresponde a los objetivos generales de la teoría; el segundo a los particulares. Los puntos a) y f) soportan la definición del texto literario como doble proceso de semiotización: una operación que proyecta estructuras verbales en valores culturales (texto); y una operación que proyecta el texto sobre un conjunto de normas «estéticas» (texto literario).

En el capítulo 2, indagamos las relaciones entre sistema primario y sistema secundario. En este capítulo, nos ocuparemos de un aspecto del segundo: el del proceso de semiotización que convierte estructuras textuales en estructuras textuales literarias. Tomaremos como premisa implícita la articulación en la semiosis del texto, y analizaremos la semiosis del texto literario. En consecuencia, así como las nociones de sistema primario y de sistema secundario fueron las bases de la argumentación en el capítulo 1, la metalengua lo será del presente capítulo: ella es, a nuestro entender, *la condición necesaria y suficiente para que un texto sea, a la vez y también, un texto literario*.

Walter Mignolo.- fragmento de *Elementos para una teoría del texto literario*. 1978).

15. Lo que antecede prueba, a mi juicio, que el estudio del problema sólo se puede seriar para comodidad de la exposición, al ser tan evidente que el fenómeno textual es el producto de un haz de elementos que operan de forma simultánea.

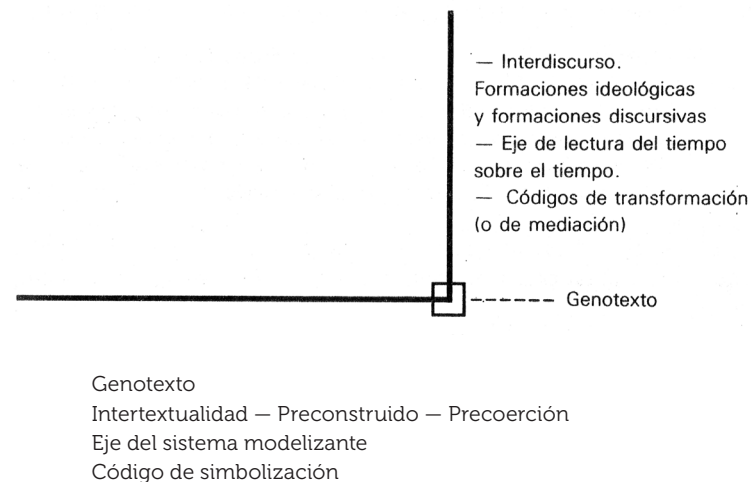
Pero ¿cómo opera exactamente este haz de elementos, y a partir de qué lugar del texto?

Utilizaré aquí una metáfora espacial, sugiriendo que se imagine el punto de intersección de dos ejes, un eje vertical y un eje horizontal. Situemos en el primero el interdiscurso, que materializa, repitámoslo, a la vez estructuras mentales y las formaciones ideológicas producidas por una formación social. En este eje se lee el discurso del tiempo sobre el tiempo o, dicho de otro modo, este interdiscurso traduce en operaciones semióticas, a través de múltiples trazados ideológicos, las condiciones sociohistóricas en las que se halla inmerso un locutor. De manera opuesta,

situaremos, en el eje horizontal, el intertexto, el preaserto, el preconstruido, la precoerción, es decir, todo el material de lenguaje destinado a materializar el sentido y a informarlo. En este nuevo eje, como en el primero, están señalados trayectos de sentido preestablecidos que van a ofrecer una mayor o menor resistencia a la modelización textual, en cuyo seno mantendrán islotes semióticos, microespacios de lectura susceptibles de engendrar, bajo el efecto del eventual proyecto monosémico de la instancia narrativa, zonas conflictivas.

En este punto de intersección debemos imaginar el proceso de transformación de la realidad observable bajo el efecto de los códigos de mediación: la complejidad de los elementos que están en juego muestra con claridad a la vez la necesaria polisemia del texto ficcional, la importancia de su distanciamiento con respecto a la realidad referencial, así como la resistencia que presenta a la mirada crítica. En este crisol, sin embargo, surgen líneas directrices, centros de sentido en torno a los cuales se organizan nuevas operaciones semióticas, modelos semánticos, es decir, toda una combinatoria de elementos que contienen en potencia la textualidad; así se sitúa el dispositivo conceptual que asegurará la autonomía del texto / signo con respecto a la conciencia que se supone que lo produce y con respecto a la realidad originariamente instaurada.

Interdiscurso. Formaciones ideológicas y formaciones discursivas
Eje de lectura del tiempo sobre el tiempo.
Códigos de transformación (o de mediación)



Tomaré aquí un término de Kristeva para describir este lugar de focalización de sentido, convirtiéndolo en un genotexto. El trabajo de la escritura consistirá en desconstruir sin cesar este mixto formando fenotextos destinados a realizar a todos los niveles textuales, en función de la especificidad de cada uno de ellos, la sintaxis de los mensajes programados de antemano.

El empleo de estos términos puede causar problemas, en la medida en que, al utilizarlos, nosotros no los entendemos como propone J. Kristeva, que a su vez los toma de las teorías lingüísticas generativistas del soviético Saumjan-Soboleva. Para que las cosas queden claras, recordaré que Kristeva introduce estas nociones en el marco de una teoría de la significancia, entendida como proceso

de germinación perteneciente a un *semoanálisis*, disciplina distinta de la semiótica, relegada a «reunir (...) la verdad significante». Para J. K., se trata de distinguir un estado de su engendramiento, una estructura significada de la operación de generación de este mismo significado. Si el término de fenotexto es claro en la medida en que remite al texto impreso, concebido como una de las posibles realizaciones de la lengua (en el sentido saussuriano de la palabra), el de genotexto designa algo más complejo, por no decir más ambiguo. Se refiere, efectivamente, al mismo tiempo, a un *funcionamiento* que tendría lugar en la lengua, a un nivel abstracto del funcionamiento lingüístico, y a un *estado*: «el genotexto es el significante infinito que no podría 'ser' un 'esto', porque no es un singular; se designaría mejor como 'los significantes' plurales y diferenciados hasta el infinito, con respecto a los cuales el significante presente, el significante de la-fórmula-presente-del sujeto-dicho no es más que un límite, un lugar, una accidencia (es decir, un acercamiento, una aproximación que se añade a los significantes abandonando su posición)» (pág. 283).

El concepto de genotexto para Kristeva, por consiguiente, sitúa la realización textual en un conjunto amplio e indiferenciado en la medida en que «el genotexto puede presentarse como el dispositivo de la historia de la lengua y de las prácticas significantes que ésta es susceptible de conocer: las posibilidades de todas las lenguas concretas que existen y que pueden existir se 'dan' en él antes de volver a caer, disfrazadas o censuradas, en el fenotexto» (pág. 284).

En cuanto a los textos impresos o fenotextos, «habrá que considerarlos como fórmulas de la significancia en la lengua natural, como remodelaciones y refundiciones sucesivas de la trama de la lengua. Fórmulas que ocuparían un lugar paralelo y, si no más, al menos tan importante para la constitución y la transformación de la historia monumental como los descubrimientos matemático-lógicos» (pág. 286).

Comprendemos mejor ahora por qué puede pretenderse que «el semoanálisis se preserve del tematismo psicológico así como del idealismo estetizante, que se disputan actualmente el monopolio de lo que se ha podido llamar escritura (Derrida)» (pág. 279).

Todo lo que escribe sobre este punto J. K. es sumamente sugestivo, pero, como hemos visto, nosotros no pensamos plantear el problema a este nivel. Al utilizar estas nociones, pretendemos establecer un paralelismo riguroso entre dos estados de la enunciación peculiar de un texto; el primero opera con categorías conceptuales y corresponde a una enunciación no gramaticalizada, en el sentido de que esta enunciación aún no está incluida en una fórmula. No es una estructura, pero está llamada a serlo al estructurarse en las diferentes realizaciones fenotextuales de un mismo texto. Para nosotros, en efecto, el texto se abre en diferentes niveles (narratividad, conjuntos significantes múltiples constituidos, entre otros, por los personajes y los códigos de simbolización, cadena de significaciones de los significantes...) en que operan a la vez categorías propias de estos niveles y categorías lingüísticas en el marco de un proceso de significancia que tiende a realizar así, de forma aparentemente incoherente y dispersa, las latencias semánticas de un mismo enunciado, que designamos como genotexto. Así pues, este genotexto sólo existe en esas realizaciones múltiples y concretas que son los fenotextos, y corresponde a una abstracción que reconstituye el analista.

Entre estos dos *estados* del enunciado funcionan los que hemos llamado diversos códigos de transformación, es decir, el proceso de generación del sistema significante que queda englobado en parte, para J. K. (tenemos aquí otro desplazamiento de los términos con respecto a ella), por la noción de genotexto. Esta concepción del funcionamiento textual tampoco debe confundirse con la distinción que introduce la gramática generativa entre estructura profunda y estructura superficial. Chomsky,

en efecto, postula la estructura profunda como el reflejo arquetípico de la performance, como observa muy acertadamente Kristeva: «Los componentes de la profundidad son estructuralmente los mismos que los de la superficie y, en el modelo chomskiano, no es observable ningún paso de un tipo de componentes a otro, ni de un tipo de lógica a otro. Así, la gramática generativa no genera, propiamente hablando, nada en absoluto: sólo establece el principio de la generación postulando una estructura profunda, que no es más que el reflejo arquetípico de la performance» (pág. 282).

(Edmond Cros.- fragmento de *Literatura, ideología y sociedad*. 1983.
Traducción de Soledad García Mouton).

16. Con la ampliación de la que me he ocupado en el párrafo anterior, la teoría y la crítica literarias de base lingüística, alcanzada la dimensión textual en los modelos, adquieren la adecuación precisa para el tratamiento del texto literario y de las implicaciones semántico-extensionales y pragmáticas que éste tiene. En este punto es decisivo el papel de la lingüística textual, ya que gracias a ella el estudio de los aspectos semántico-extensionales y pragmáticos de la obra literaria se articula con su ámbito contextual. De este modo, con el apoyo teórico y metodológico de la lingüística textual, así como con el de la semántica extensional y con el de la pragmática lingüística, que con aquélla mantiene relación de interdependencia, la Poética lingüística y la teoría-crítica lingüístico-inmanentista se presentan como perspectivas de investigación capaz de ocuparse completa y satisfactoriamente del espacio contextual de la obra literaria y, en función de éste, también de los espacios extensional y pragmático, contextuales ambos. En consecuencia, estudios de índole semántico-extensional como los atinentes a la ficcionalidad y a la estructura del referente literario, y estudios de carácter pragmático como los relativos a la recepción del texto literario quedan perfectamente integrados en la teoría-crítica lingüístico-inmanentista que resulta de la conjunción de las dos vías mencionadas de aplicación de la lingüística al estudio de la literatura y se establece sobre, y a partir de, la armazón globalizadora de la teoría lingüístico-textual.

La teoría-crítica lingüístico-inmanentista se configura, pues, como teoría semiótica lingüística literaria, teniendo como ámbito de estudio las dimensiones sintáctica o cotextual, semántico-extensional y pragmática del texto literario, la primera de las cuales constituye la médula de articulación del hecho literario. Esta semiótica lingüística literaria permite superar, en la medida en que ello es posible, la separación que está en la base de la distinción de crítica intrínseca y crítica extrínseca, en tanto en cuanto el corpus teórico y analítico de carácter intrínseco constituido por las contribuciones de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista ha experimentado, en virtud de la acción de guía ejercida por la lingüística teórica, una ampliación que lo ha extendido más allá de sus límites iniciales, introduciéndose en parte en el ámbito en principio reservado al proceder teórico y analítico propio de una actitud basada en la crítica extrínseca. Según este planteamiento, la dicotomía crítica intrínseca/crítica extrínseca no puede en la actualidad trazarse tan nitidamente como en la primera mitad de este siglo; por supuesto, estudios como los de la biografía del autor o estudios contenidistas quedan indudablemente en el área de la crítica extrínseca pero, en cambio, estudios, por ejemplo, sobre las fases de construcción de un

texto literario o sobre el sistema de mundos posibles del texto literario, puesto que son de carácter pragmático y semántico-extensional, respectivamente, y, en cuanto tales, inciden en la organización misma de la obra, son estudios que sin dejar de ser lingüístico-literarios trascienden el ámbito cotextual, espacio inicial de la crítica intrínseca. Esta extensión de la Poética lingüística y de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista permite que pueda desde éstas enlazarse, en la medida en que la perspectiva lingüística pueda colaborar en su estudio, con algunos de los espacios del hecho literario tratados por la Poética clásica que en principio quedan fuera del ámbito teórico de la Poética lingüística y de la teoría-crítica lingüístico-inmanentista: me refiero a las dualidades horacianas *ingenium-ars* y *docere-delectare* y, en cuanto a la dualidad *res-verba*, a su componente *res* como conjunto de conocimientos del poeta y como contenido en su dimensión extensional o referencial, habiendo sido ya dicho componente estudiado cumplidamente por la teoría y la crítica lingüístico-inmanentista como contenido en su dimensión intensional o contextual. A propósito de la separación entre crítica intrínseca y crítica extrínseca, hay que tener en cuenta, además, que dicha distinción, que era totalmente necesaria y operativa en tiempo de predominio de los estudios literarios intrínsecos, no lo es tanto una vez que los estudios inmanentistas han llenado, con creces, el vacío que existía en punto al tratamiento intrínseco de la literatura.

La teoría-crítica lingüístico-inmanentista de amplitud semiótica puede constituir la base de una teoría-crítica integral que, por encima de la dicotomía crítica intrínseca/crítica extrínseca, aborde el hecho literario desde diferentes perspectivas complementarias que hagan posible describir y explicar éste de manera adecuada a su complejidad y a su pluridimensionalidad, las cuales lo hacen inabarcable desde posiciones parciales aisladas y pretendidamente exclusivas.

La semiótica lingüística literaria conformada sobre el eje de la lingüística textual con la inexcusable colaboración y coimplicación de la pragmática lingüística y de la semántica extensional no es un conglomerado ecléctico de diferentes contribuciones concernientes a diversos aspectos y cuestiones parciales de la literatura, sino un modelo de estudio teórico-crítico del hecho literario que, además de aceptar y justificar el surgimiento y desarrollo de tales contribuciones teóricas y críticas, se presenta como armazón teórica en la que aquéllas, siempre que no exista contradicción o incompatibilidad teórica o metodológica, son integradas, explicándose su papel en la evolución de los estudios literarios. En tal sentido, esta teoría semiótica lingüística literaria cumpliría, en cuanto a la teoría literaria, una ley de la rotalización explicativa similar a la enunciada por Angel López para la teoría lingüística.

La teoría-crítica lingüístico-inmanentista desempeña una función muy importante en el interior de la organización teórica de la Retórica general, propuesta como ciencia general del texto por Antonio García Berrio. La Retórica general se ocupa del discurso literario y del no literario y en ella están incluidas la Retórica literaria y la no literaria, una y otra con importante base lingüística de dimensión textual. La parte de la Retórica general que atañe al texto literario es establecida a partir de las contribuciones realizadas por la Retórica clásica y moderna y por la Poética clásica y la teoría-crítica lingüístico-inmanentista, siendo a propósito de esta última como la teoría semiótica lingüística literaria puede aportar un esquema teórico que colabore en la intercomunicación e interacción de los estudios literarios lingüístico-inmanentistas con la Poética clásica en aquellos aspectos en los que esto sea pertinente y también con la Retórica clásica y moderna, ya que las operaciones retóricas poseen una muy coherente organización semiótica. Las relaciones de recíproco enriquecimiento que existen entre la teoría-crítica lingüístico-inmanentista y la lingüística se dan en el interior de la Retórica general entre su sección de Poética y su sección de

Retórica del discurso no literario, respecto de lo cual tienen un papel central la unidad lingüística texto y la lingüística textual, que actúan como enlace y como intersección metodológica. [...]

Para el tratamiento de la ficción es plenamente adecuado el instrumental teórico formado por la categoría mundo del texto y por la teoría de los mundos posibles o semántica de los mundos posibles, que fue creada y desarrollada en el campo filosófico (Leibniz, 1976: 322-323; Kripke, 1959; Prior, 1962; Hintikka, 1967; 1989; Chisholm, 1967; Rescher, Parks, 1973; Stalnaker, 1976; Bonomi, 1979: 56 y sigs.; Stegmüller, 1979, II: 154 y sigs., 116 y sigs.; Bruner, 1988) y de éste pasó a los estudios lingüísticos, especialmente a los lingüístico-textuales (Petófi, 1975b; 1979a; 1979b; 1989; Vaina, 1977a; Volli, 1977; Partee, 1989; Enkvist, 1989) y, con fundamentación en éstos, a los estudios teórico-literarios dedicados a la semántica literaria (Baumgarten, 1975; Pavel, 1975; 1980; 1988; 1989; Doležel, 1976; 1983a; 1988; 1989; Rosçau, 1977; Vaina, 1977b; Eco, 1978; 1979; 1989; Mignolo, 1978; 1984; Kantor, 1984; Levin, 1989; Vitacolonna, 1989: 17-47; Albaladejo, 1986a; 1986c; 1989c; Martín Jiménez, 1989). La teoría de los mundos posibles se ha configurado como un sistema de explicación interdisciplinar (Allén, ed., 1989) con una especial proyección teórico-literaria en el tratamiento de la constitución referencial del texto literario en la medida en que la misma incluye elementos que no forman parte de la realidad efectiva o mundo real y están situados, en cambio, en mundos alternativos de éste.

La organización de los mundos posibles permite situar ontológicamente y explicar la realidad ficcional como una construcción referencial formada por seres, estados, procesos, acciones e ideas que al menos en parte son distintos de los del mundo real, de manera que contribuye altamente a la elucidación de un componente tan importante de la literatura como es la ficción; pero, a su vez, la teoría de la ficción literaria ha supuesto para la semántica de los mundos posibles una adecuación a las características de la obra literaria y una consiguiente ampliación de las bases y de los límites de la teoría de origen filosófico.

El estricto planteamiento filosófico situaba los mundos posibles dentro de lo que, aunque no pertenece al mundo real, puede perfectamente ser parte del mismo; de este modo quedaban excluidos del conjunto de los mundos posibles aquellos mundos que contienen seres, estados, procesos, acciones o ideas que no pueden formar parte del mundo real. No obstante, en la teoría literaria gracias a la teoría de la ficción, a partir de la praxis literaria con su producción de los mundos más diversos, se ha propiciado una decisiva extensión del concepto de mundo posible que ha permitido que abarque, además de las construcciones referenciales posibles, es decir, realizables, las construcciones referenciales imposibles, esto es, las que no son realizables, pero que son posibles como producciones imaginarias (Flammarion, 1873; Berger, 1979). Lo imposible ontológicamente es posible como construcción de mundo fundamentada en un texto literario; como afirma Cesare Segre: «Cada obra literaria, pero en particular las de carácter fantástico, pone en pie un mundo posible, distinto del de la experiencia, que es necesario y suficiente que se someta a sus propias reglas de coherencia» (Segre, 1985: 253). En otro lugar he situado como mundo posible también aquel que no tiene una constitución similar a la del mundo real y que es exclusivamente una construcción mental (Albaladejo, 1986a: 83-84). Doležel incluye en el ámbito de los *mundos posibles*, además de los mundos análogos al real, los mundos literarios ontológicamente imposibles: «To be sure, possible-worlds semantics does not exclude from its scope fictional worlds similar or analogous to the actual world; at the same time, it has no trouble including the most fantastic worlds, far

removed from, or contradictory to, «reality» (Doležel, 1988: 493). Para este teórico, la literatura de índole ficcional hace que sean mundos posibles los mundos imposibles desde el punto de vista filosófico: «Fiction-making becomes overtly what it has been covertly: a game of possible existence», escribe Doležel (1988: 493) a partir del examen de la novela *La maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet, en la que destaca la imposibilidad ontológica del mundo representado, por su incoherencia global. Pavel, por su parte, es también consciente de las limitaciones de la semántica de los mundos posibles estrictamente filosófica para ser aplicada en el estudio de la ficción literaria si no se hace entrar en esta teoría los mundos imposibles, que tan ligados están a la literatura (Pavel, 1988: 59-68); propugna la validez de la noción de mundo, a propósito de una ampliación de los mundos posibles a los mundos ficcionales, que incluyen, ciertamente, los mundos imposibles que la creación literaria hace posibles. Según Pavel, «plutôt que d'une sémantique rigoureuse et unitaire, la fiction a besoin d'une typologie des mondes qui représente la gamme des pratiques fictionnelles. Et si, d'une part, les mondes possibles, techniquement impeccables, sont définis de manière trop étroite pour la théorie de la fiction, d'autre part, la notion même de monde comme métaphore ontologique de la fiction reste trop séduisante pour qu'on y reconce d'emblée» (Pavel, 1988: 68). La ampliación del concepto de mundo posible ha alcanzado incluso a planteamientos interdisciplinares como los correspondientes al Simposio de la Fundación Nobel sobre mundos posibles, en cuyo discurso de apertura el lingüista Sture Allén, para contribuir a explicar la condición ontológica de los mundos posibles, tras distinguir entre «posible» y «factible», escribe a propósito de una figura pictórica de realidad imposible de Oscar Reuterswård: «In a wider perspective, it is equally evident that the shape created, although not feasible, is imaginable. In terms of imaginability, possible includes, consequently, both feasibility and non-feasibility. The latter type isn't as common as the former in everyday language» (Allén, 1989: 4).

Los mundos ficcionales (Pavel, 1988; Doležel, 1988) son mundos posibles que tienen una fundamentación artística en virtud de la cual les da existencia, en la literatura, una obra de arte verbal. No hay que olvidar que la teoría filosófica de los mundos posibles ha sido construida para explicar los mundos alternativos del mundo real efectivo con independencia de su vinculación a un texto o a una obra de arte en los que sean representados. Entiendo que de este planteamiento depende la identificación de los mundos posibles con los mundos factibles, que está en la base de esta teoría filosófica, lo cual, por otra parte, no excluye de la misma el tratamiento de los mundos ontológicamente posibles que, como mundos ficcionales, tienen como soporte textos no literarios o textos literarios u otras obras de arte. La aplicación literaria de la teoría de los mundos posibles ha hecho que ésta, en el campo teórico-literario, se haya especializado, convirtiéndose en una teoría de los mundos de la obra literaria de ficción (Pavel, 1988; Doležel, 1988; Albaladejo, 1986a). El hecho de que estos mundos sean de carácter ficcional y estén, por tanto, textualmente sostenidos, amplía la categoría de mundo posible hasta la inclusión en la misma de los mundos ficcionales imposibles en la realidad efectiva.

El mundo real o mundo real global está formado por el mundo real efectivo y por todos los mundos en éste enraizados, que son los mundos de los sueños, de los deseos, de los temores, de las creencias, de la imaginación, etc. El mundo real electivo y estos otros mundos forman una realidad global, que es más extensa que la realidad efectiva y constituye un mundo real global, del cual es sólo una parte, aunque fundamental, el mundo real efectivo. El mundo de un texto es la sección de la realidad global que es delimitada según el criterio de que dicha parte esté relacionada con un ser, estado, proceso, acción o idea concreta o con un grupo concreto de seres,

estados, procesos, acciones e ideas y el criterio de que sea reproducida por una expresión lingüística con carácter de texto. Los mundos enraizados en el mundo real efectivo son mundos posibles, de acuerdo con la ampliación de la noción, que incluye así también los mundos no factibles, pero de aquéllos sólo son mundos ficcionales los que sean representados por textos, que pueden ser no literarios, en el caso, por ejemplo, de la narración de un sueño por una persona a otra, o literarios, como cuando se trata de mundos artísticamente inventados.

El mundo que es el referente del texto está dividido en tantos mundos (submundos al estar incluidos en mundos) como personas forman parte del mismo, y cada uno de éstos está a su vez dividido en diversos (sub)submundos: el submundo real efectivo, el submundo conocido, el submundo deseado, el submundo temido, el submundo soñado, el submundo fingido, etc., de un mundo de persona, configurados por la realidad efectiva, los conocimientos, los deseos, los temores, los sueños, los fingimientos, etc., de éste. Esta compartimentación sucesiva del mundo del texto en mundos de persona y en submundos de éstos es resultado de las instrucciones del modelo de mundo, que dispone de una organización en submundos que es seguida en la estructura de conjunto referencial, estando agrupadas en los submundos correspondientes del modelo de mundo las instrucciones relativas a la existencia o inexistencia de los seres y de las ideas y a la verdad o falsedad de los estados, procesos y acciones que componen en la realidad efectiva o en cualquier otra realidad el mundo representado por el texto. Cuando se trata de un mundo que es referente de un texto literario de ficción, su compartimentación en mundos de personaje y submundos es la que acabo de exponer, la cual tiene carácter general; pero este mundo consta de seres, estados, procesos, acciones e ideas que, como la serie global que es la estructura de conjunto referencial, no forman parte de la realidad efectiva. En este mundo de texto, hay un mundo articulario constituido por los submundos reales efectivos de los diferentes personajes; en este mundo están enraizados los submundos en los que está dividido cada mundo de personaje. Si es de índole ficcional el mundo articulario del mundo de un texto, este mundo es ficcional y si el mundo articulario del mundo de un texto no es ficcional, aunque contenga algún submundo ficcional, dicho mundo del texto no es ficcional. El mundo articulario del Quijote es ficcional, como realidad distinta de la realidad efectiva, y a partir de éste es ficcional el mundo de esta obra literaria; en cambio, el mundo del relato de un sueño hecho por un paciente al psiquiatra no es ficcional en tanto en cuanto el mundo del sueño, como submundo soñado, está enraizado en un mundo articulario de carácter real efectivo en el que el sujeto del sueño afirma que ha tenido ese sueño que cuenta.

La ficción se construye sobre la base de las modalidades semánticas que organizan las estructuras de conjunto referencial de los textos narrativos a partir de su actuación como operadores que encauzan y sitúan los seres, estados, procesos, acciones e ideas, según sean existentes o inexistentes, verdaderos o falsos, conocidos o no conocidos, etc. (Doležel, 1976b; 1985; Wicks, 1975). Los sistemas modales están estrechamente relacionados con los mundos posibles ampliamente entendidos. Los mundos ficcionales y los seres, estados, procesos, acciones e ideas que contienen poseen una modalidad especial de existencia, que es independiente de su carácter verdadero o falso y posible o imposible en el mundo real efectivo; por dicha modalidad, aquellos elementos son posibles en mundos ficcionales y sus condiciones de verdad les vienen dadas a partir de modelos de mundo creados por los autores. La base de la ficción es la constitución de referentes con esta modalidad especial, que consiste propiamente en

la creación de mundos y de los correspondientes modelos como actividad semántico-extensional; en esta configuración referencial es fundamental la función de la fantasía del novelista, que Pío Baroja, en el prólogo a *La nave de los locos*, defiende como esencial en la novela (Baroja, 1948: 320-321), frente a los planteamientos de Ortega y Gasset, favorables ante todo a la técnica y al estilo.

El modelo de mundo y la ley de máximos semánticos. La delimitación del ámbito ficcional. El mundo expresado por un texto es su estructura de conjunto referencial y para su establecimiento es necesaria, como antes se ha expuesto, la constitución del correspondiente modelo de mundo, puesto que es la organización de éste lo que determina la organización del referente textual. En otros trabajos (Albaladejo, 1986a; 1989b) me he ocupado de la identidad estructural del modelo de mundo y de la estructura de conjunto referencial. El modelo de mundo contiene instrucciones para la fundación de la estructura de conjunto referencial, que consta de elementos semánticos, es decir, seres, estados, procesos, acciones e ideas, que son representados lingüísticamente por el texto.

Las estructuras de conjunto referencial ficcionales son realidades ficcionales que construyen los autores de acuerdo con los modelos de mundo. En función de su relación con la realidad pueden distinguirse varios tipos de modelo de mundo; la determinación del tipo de modelo de mundo es una actividad previa que el autor realiza, contando con el receptor, para el establecimiento de dicho modelo y la subsiguiente constitución de la estructura de conjunto referencial. Según su voluntad textual, el productor del texto decide qué tipo de modelo de mundo establece, siendo así que de dicho tipo depende la clase, desde el punto de vista semántico semiótico, del texto (Petófi, 1979c; Albaladejo, 1986a: 58 y sigs.; 1989b). El productor-del texto puede decidir el establecimiento de *un modelo de mundo de tipo I*, que se caracteriza por estar formado por instrucciones que corresponden a reglas propias de la realidad efectiva, por lo que en tal caso lo que hace es adoptar una sección de la propia realidad efectiva, de tal modo que como estructura de conjunto referencial depende de este modelo de mundo una serie de seres, estados, procesos, acciones e ideas que forman parte de esa realidad, pues están regidos por un modelo de mundo tomado de la misma. Al servirse de un modelo de mundo de este tipo, el autor del texto ha puesto el fundamento para construir un texto que represente una sección de la realidad efectiva, por lo que es un texto semántica-mente relativo a lo verdaderamente existente y sucedido, de tal modo que en él las discordancias con la realidad efectiva han de ser reputadas como falsedades (Castilla del Pino, 1988; ed., 1988; Lozano, 1988). Los textos que representan estructuras de conjunto referencial que dependen de modelos de mundo de este tipo son textos no ficcionales; por lo general, se trata de textos de lengua común, así como de textos periodísticos e históricos. Los de este tipo son modelos de mundo de lo verdadero.

Si el autor decide establecer *un modelo de mundo de tipo II*, lo que hace es construir una serie de instrucciones que no son propias de la realidad efectiva, con la que, sin embargo, mantienen una relación de semejanza. De estas instrucciones dependen seres, estados, procesos, acciones e ideas que, si bien no forman parte de la mencionada realidad, tienen unas características tales que podrían perfectamente pertenecer a la misma, por lo que la estructura de conjunto referencial que el productor constituye de acuerdo con este modelo de mundo está provista de verosimilitud, es decir, no es verdadera en tanto en cuanto es distinta de la realidad efectiva, pero es semejante a ésta en la medida en que el modelo de mundo está formado por reglas equivalentes a las de dicha realidad.

El texto por el que es representada esta estructura de conjunto referencial dependiente de un modelo de mundo de tipo II es un texto ficcional verosímil y es

independiente de la realidad efectiva al ser una construcción lingüística que establece una realidad particular, pero está vinculado a aquélla dado que es representación de una realidad similar. Se trata de un modelo de mundo de lo ficcional verosímil.

El productor puede también decidir el establecimiento de *un modelo de mundo de tipo III*, formado por instrucciones que son distintas de la realidad efectiva y que no son semejantes a ésta, de tal manera que proyectan seres, estados, procesos, acciones e ideas que ni son ni pueden ser parte de la realidad efectiva; de este modelo de mundo depende la estructura de conjunto referencial compuesta por seres, estados, procesos acciones e ideas de carácter inverosímil. El texto que representa la estructura de conjunto referencial de estas características es ficcional inverosímil y, como en el caso del texto que representa un referente textual regido por un modelo de mundo de tipo II, es una construcción lingüística que fija una realidad particular que es más autónoma que la que corresponde al texto ficcional verosímil en tanto en cuanto no tiene vínculos de semejanza con la realidad efectiva. Éste es un modelo de mundo de lo ficcional no verosímil.

Las estructuras de conjunto referencial que dependen de modelos de mundo de tipo II y de tipo III constituyen mundos posibles distintos del mundo real efectivo. Las que son resultado de la proyección de modelos de tipo II son mundos posibles factibles, realizables en la medida en que son equivalentes al mundo real efectivo, mientras que las proyectadas a partir de modelos de tipo III son mundos posibles no factibles, es decir, son mundos posibles como mundos imaginados y textualizados, pero no realizables, es decir, no intercambiables con el mundo real efectivo. Estas estructuras de conjunto referencial son, por lo tanto, de carácter ficcional y, por ello, los textos que las representan son textos ficcionales. Los modelos de mundo de tipo II y de tipo III son los que rigen mundos ficcionales, son los que proyectan, con sus instrucciones, realidad ficcional, por lo que en ellos está basado el hecho ficcional, que es la organización semiótica formada por el autor, el receptor, la estructura de conjunto referencial de índole ficcional y el texto ficcional. El hecho ficcional no puede ser dissociado de la realidad efectiva, que es punto de contraste para su construcción referencial y textual y está presente en relación con los distintos tipos de modelo de mundo, de diversas maneras.

(Tomás Albaladejo.- fragmentos de «Sobre lingüística y texto literario» y *Semántica de la narración: la ficción realista*. 1985 y 1991).

17. Los acontecimientos seleccionados se pueden relacionar entre sí de varias formas. Por esta razón, no deberíamos referirnos a la estructura de la fábula sino a una estructura. El modelo de Bremond se puede usar como base, pero también se puede pasar por alto, no porque no fuera válido, sino por prever que los resultados no serán muy pertinentes para la fábula en cuestión.

Las sugerencias que siguen no están elaboradas mayormente. Se presentan para dar una idea de la multitud de posibilidades y, al hacerlo, para dejar claro que las estructuras las forma el sujeto que investiga sobre la base de unos datos, en este caso sobre la base de acontecimientos seleccionados combinados con otros datos. Se pretende que estas posibilidades den una impresión de las formas en que podemos introducir estructuras en un conjunto de datos. Esto no

significa que podamos trabajar al azar. Las estructuras se deben construir sobre la base de unos datos, la relación entre éstos y lo que se hace con ellos debe hacerse explícita, y se ha de prever un cierto grado de pertinencia. Aunque el clima en *Al faro*, de Virginia Woolf, sea a menudo frío y duro, no parece pertinente, para establecer un principio de estructura, contrastar los acontecimientos que suceden en condiciones climáticas frías con los que se dan en un clima bueno o neutral.

Es todavía más insensata la comparación entre los momentos en que los actores están de pie con aquellos en que están sentados. Sin embargo, ambas categorías podrían llevar a una estructura bastante pertinente en algunas fábulas.

I. Los acontecimientos se pueden agrupar sobre la base de la identidad de los actores implicados. Si el orden cronológico se mantiene o reconstruye, se dará una sensación de fábula en fases. Por ejemplo: el actor A es el sujeto desde el acontecimiento 1 hasta el 6, el actor B lo es desde el 7 hasta el 15, etc. (véase 1.3 para el término «sujeto»). Cabe hacer lo mismo sobre la base del objeto, el actor que experimenta la acción. Es también posible una estructuración más: los acontecimientos en los que se enfrentan los dos actores más importantes se pueden contrastar con aquellos en que sólo uno de estos actores esté enfrentado con otro actor secundario, etc.

II. La clasificación es posible sobre la base de la naturaleza de la confrontación. ¿El contacto es verbal (hablado), mental (mediante pensamientos, sentimientos, observaciones) o corporal? ¿Tienen éxito estos contactos, fracasan, o es imposible de determinar? Tales datos pueden ayudar a descubrir significados en muchos textos modernos. Si, por ejemplo, el contacto entre los dos protagonistas es predominantemente mental y fallido, podremos deducir, si otros datos confirman nuestra deducción, que el tema es la alienación, un tema preeminentemente de este siglo.

III. Cabe situar a los acontecimientos frente al lapso temporal. Algunos ocurren al mismo tiempo, otros se suceden. Estos últimos forman una serie encadenada, «interrompida» en ocasiones por un periodo de tiempo en el que nada ocurre, al menos nada que se narre.

IV. Los lugares en los que suceden los acontecimientos pueden llevar también a la formación de una estructura. Dependiendo de la fábula pueden ser pertinentes distintas oposiciones: dentro-fuera, encima-debajo, campo-ciudad, aquí-allí, etc. (Lotman, 1973: 330).

Cabe combinar estas posibilidades entre sí. Podemos prever, por ejemplo, que el actor A será siempre el sujeto cuando los acontecimientos ocurran dentro, y el actor B cuando la escena pase al exterior; o que el contacto fracasa siempre o casi siempre en un caso, mientras que sí tiene éxito en otro; o que A desea especialmente el contacto verbal y B el mental. [...]

Niveles de narración. En los fragmentos de d) a g) de nuestro comentario en torno a *Sobre ancianos* de Couperus había una frase que permanecía inmutable: «¡Oh, esa voz de Steyn!». La frase presenta varios rasgos del uso lingüístico emotivo. Es decir, el uso del lenguaje que tiene como objeto la expresión del hablante con respecto a aquello de lo que habla. El rasgo más sorprendente de esta oración y el que indica una función emotiva es la palabra «Oh». El signo de exclamación es representación gráfica de una entonación cargada emocionalmente. Además, la peculiaridad gramatical de que esta frase carezca de verbo refuerza su efecto emotivo.

¿Quién expresa su emoción? En otras palabras, ¿quién dice: «mamá Ottilie sí seó»? El verbo «sisear» es en este sentido *declarativo*, equiparable a «decir». Los verbos declarativos, los cuales indican que alguien va a hablar son, en un texto narrativo, señales de un cambio de nivel. Se presenta otro hablante. En d) el NE [narrador externo] concede la palabra temporalmente a Ottilie. Con ello el personaje Ottilie se convierte en portavoz en el segundo nivel, y lo indicaremos como NP [narrador

personaje]. Obsérvese, sin embargo, que el uso de NP, no es del todo correcto. Aunque Ottilie hable, al menos temporalmente, no narra: lo que dice no constituye una historia. A pesar de todo usaremos esta indicación porque deja claro que el personaje es portavoz, al igual que el narrador. Lo que diga el narrador es otra cuestión, a la que volveré en el apartado «Relaciones entre textos básicos e intercalados», en el presente capítulo. El NP, entonces, se referirá a un personaje al que el narrador del primer nivel le concede la palabra, sea el narrador un NE1 o un NP1. El NP2, es un portavoz del segundo nivel.

Pero, ¿qué decir de la oración en los fragmentos e) y g)? He elaborado las citas siempre a propósito de forma que no podamos ver quién habla. Falta el verbo declarativo. En e) hay dos posibilidades:

e) —¡Oh, esa voz de Steyn!, siseé entre dientes.

ell) —¡Oh, esa voz de Steyn!, yo no podía soportarlo más.

En e) hay un verbo declarativo para indicar que lo precedente es estilo directo, una frase intercalada. El hablante del primer nivel le concede la palabra al del segundo. NP1 («yo») le concede la palabra a NP2 («yo»). Al igual que en d) la oración emotiva es una frase intercalada, una frase dentro de otra, lo cual podremos representar con el uso de corchetes: NP1 [NP2]. El personaje se llama Ottilie en ambos casos. Pero no es la misma Ottilie. NP1 narra sólo después de los hechos («ahora»), lo que NP2 dijo antes («entonces»). En tanto que acto lingüístico, la frase emotiva forma parte de la historia. En un resumen de la historia, por ejemplo, se podría representar así: *Ottilie expresó su irritación ante la voz de Steyn*. El estilo directo, una oración intercalada, es el objeto de un acto lingüístico. De forma que es, en principio, un acontecimiento como tantos otros.

En ell) la oración emotiva pertenece al texto del NP1. Aunque la emoción que se comunica sí forma parte del texto, no así su expresión. En un resumen de la historia leeríamos: *Ottilie se irritó ante la voz de Steyn*. No es el acto de expresión verbal de la irritación, sino la irritación misma la que, en principio, constituye un acontecimiento.

El fragmento f) contiene las mismas posibilidades:

fl) —¡Oh, esa voz de Steyn!, siseó Ottilie entre dientes,

fil) —¡Oh, esa voz de Steyn!, comprendí que Ottilie no lo soportara más.

En fl) el NE1-v concede la palabra al NP2 (Ott.). Así, tendremos una frase intercalada normal, como encontramos en cualquier texto narrativo. La continuación que se le confiere a la frase emotiva en fil) es de una sola pieza con la interpretación de f) dada anteriormente, cuando supusimos que el NE-p [FE] era parcial hacia Ottilie. Las palabras de la frase emotiva se adscriben entonces al NE-p y se mantiene el primer nivel.

Con todo, algo ha cambiado en ese fragmento. Mediante la adición en el texto narrativo de una frase del primer nivel tan claramente emotiva, el NE se hace mucho más perceptible de lo que ya era. Sugiere en esta expresión emotiva que ha oído la voz de Steyn, y que también a él le ha irritado. Si ha oído la voz, entonces se hallaba implícitamente presente en la escena como actor. Ésa es la causa de que f) y la variante fil) tengan la misma estructura que g). El «yo» narrativo se ha convertido, por implicación, en un actor que testifica. El lector no se verá, por lo tanto, sorprendido cuando se presente en el texto una situación narrativa con un NP-testigo. Este es uno de los casos en los que una caracterización superficial y global de la situación narrativa puede conducir a errores. El NE1 puede comenzar en cualquier momento a hablar en el segundo nivel como NP2, o hacer alguna otra cosa que lo convierta en actor.

No hay ninguna razón para detenerse en g). Las posibilidades son idénticas a las de f)- Si consideramos la situación narrativa de g), parecería obvio que o bien Ottilie habla como NP2, o el NP-testigo en calidad de NP1. En el apartado «El objeto focalizado» del capítulo II, se realizó una distinción entre objetos focalizados observables y no observables. Se debe hacer la misma observación para el objeto del acto narrativo. En el análisis de los ejemplos del e) al g) sólo tomamos en cuenta la posibilidad de que el personaje hablante, el NP2, emita realmente las palabras. Sin embargo, sucede con frecuencia que palabras enunciadas en estilo directo sean meramente pensamiento. Así f) podría realizarse también en la variante que sigue:

fill) —¡Oh, esa voz de Steyn!, Ottilie pensó.

Lo que ha narrado el NP2 no es perceptible (np), porque otros actores, que podrían estar presentes, no serían capaces de oír el texto. Cuando una emisión narrada en el segundo nivel no es observable, ello será también una indicación de lo ficticio, una señal de que la historia que se narra es inventada. Si el narrador quiere mantener la ficción de que relata hechos verdaderos, no podrá nunca representar otros pensamientos de actores más que los suyos propios. Esta variante sólo contradice la ficción «yo afirmo autobiográficamente» o «testífico» cuando un NP («yo») concede la palabra a un NP2 (otro actor), sin que el verbo sea declarativo, sino sinónimo de «pensar». Al igual que en la focalización, la distinción es importante para lograr penetración en el equilibrio de poderes entre los personajes. Cuando un personaje no oye lo que otro piensa, y el lector recibe información sobre estos pensamientos, el lector esperará probable mente demasiado de ese personaje. Puede pretender, por ejemplo, que el personaje tome en cuenta sentimientos formulados sólo mentalmente; en este caso que Steyn hable más bajo porque su voz molesta a Ottilie. Pero Steyn no puede saberlo, en este caso, porque está fuera de la habitación; y en otro caso quizá porque la irritación no se expresase con palabras.

Formas intermedias: estilo directo y estilo indirecto libre. ¿Por qué la forma en que se verbaliza el ejemplo fil) conlleva un cambio en la situación narrativa? Al analizar la frase he hecho hincapié en las señales de la función emotiva. Lo hice porque con la función emotiva el narrador se refiere a sí mismo. Si en un enunciado se expresan los sentimientos del hablante, el enunciado trata sobre el hablante. Podríamos decir también que esa expresión es equiparable a: (yo narro:) Elizabeth tendrá veintiún años mañana. Incluso si el narrador no se refiere explícitamente a sí mismo, el «yo» sigue narrando sobre sí mismo. Ello quiere decir que un actor con la misma identidad que el narrador forma parte de la fábula. Las señales de funcionamiento emotivo son, por lo tanto, también señales de autorreferencia. Existen más señales de este tipo. Cabe incluso hablar de dos situaciones lingüísticas diferentes: lenguaje sobre el contacto entre hablante y oyente, y lenguaje sobre otros.

Esta distinción de dos situaciones lingüísticas, una personal y otra impersonal, nos puede ser de ayuda para entender éste y otros fenómenos comparables. En fil) hemos visto diversas pruebas de que el narrador está implicado en su objeto. Su lenguaje es personal en el sentido de referirse a la posición del propio narrador. Al hacerlo, se sitúa en un nivel igual que el narrador en el mismo enunciado. Así se ha convertido a sí mismo en un actor virtual (posible, aún sin realizar). Podemos decir que, en este caso, los niveles narrativos comienzan a entretrejerse. La situación de lenguaje impersonal que encontramos en el ejemplo fil) se ve invadida. La situación de lenguaje personal se inmiscuye, pero no, como fl), en el 2.º nivel. Cuando un actor en una historia comienza a hablar, lo hace, en principio, en una situación de lenguaje personal, en contacto con otro actor. En la situación narrativa básica sólo es posible el discurso en un nivel narrativo en la situación de lenguaje personal. A primera vista, ello sucede cuando el narrador se refiere implícita o explícitamente al lector; en el

segundo nivel, cuando un actor habla a otro (que puede ser él mismo). En flI) nos encontramos con una «mezcla» de los dos niveles narrativos, a la cual podemos llamar interferencia textual.

Las dos situaciones narrativas se diferenciarán a partir de referencias en el texto a situaciones lingüísticas personales o impersonales. Dichas referencias deben considerarse señales que indican: «Atención, esta es una situación de lenguaje (im)personal». Las señales se pueden relacionar con las siguientes formas:

CUADRO

Cuando las señales de situación de lenguaje personal se refieren a la situación lingüística del narrador, nos encontramos con un narrador perceptible (N1-p). Cuando las señales se refieren a la situación lingüística de los actores, y se ha indicado un claro cambio de nivel por medio de un verbo declarativo, dos puntos, comillas, guiones, etc., podremos hablar de una situación de lenguaje personal en el 2º nivel (NP2). Dicha situación podría denominarse dramática: del mismo modo que en escena los actores se comunican por medio del habla en una situación de lenguaje personal. Cuando, sin embargo, las señales se refieren a una situación de lenguaje personal en la que participan los actores sin descender previamente de su nivel narrativo, tendremos una interferencia textual Ése era el caso en flI). El N 1-p invadía, por así decirlo, el 2º nivel. Pero no era más que una posibilidad. Es más frecuente lo contrario. Entonces se representan las palabras de los actores en el 1.º nivel, de modo que cabe decir que el lector hace una ligera invasión.

La forma más común es el estilo indirecto. El narrador representa las palabras del actor como las ha expresado supuestamente. Comparemos los ejemplos que siguen:

h) Isabel dijo: «Creo que seré capaz de encontrar tiempo para salir contigo mañana por la noche.»

i) Isabel dijo que podría ser capaz de encontrar tiempo para salir con él mañana por la noche.

j) Isabel dijo que probablemente tendría tiempo para salir con él mañana por la noche.

k) Isabel dijo que probablemente tendría tiempo para salir con él a la tarde siguiente.

En i), j) y k) el contenido de las palabras de Isabel recibe una representación igualmente adecuada. Las palabras mismas se representan con la mayor exactitud en i), con menos en j), y con menos aún en k). *Es imposible reconstruir el estilo directo «original» a partir del indirecto.*

Sin embargo, comparando los ejemplos, podemos decir que i) representa con más exactitud que j), y i) con más que k). No necesitamos h) para llegar a esa conclusión. En i) leíamos «podría ser capaz de» donde la indicación de incertidumbre «podría» combina con un verbo positivo orientado hacia el sujeto, «ser capaz de encontrar», «Mañana» es un adverbio deíctico de tiempo. En j) la incertidumbre sigue presente, pero con menos fuerza en el «probablemente». Dicho adverbio es menos enfático en cuanto a la incertidumbre impersonal que la expresión «podría ser capaz de». En j) nos encontramos también con el adverbio deíctico «mañana por la noche». En k) la única huella de la situación de lenguaje personal es el valor de leve incertidumbre de «probablemente». En i), j) y k) nos encontramos, frente a h), con buen número de señales de la situación de lenguaje impersonal, porque la oración está en estilo indirecto. El pronombre personal «yo» se ha cambiado a «ella»; el verbo está ahora en 3ª persona y no en 1ª, y el presente de futuro se ha transformado en un pasado de futuro. Sobre la base de ese análisis, podemos nombrar tres rasgos que distinguen a esta forma:

1. El estilo indirecto se narra en un nivel superior al que supuestamente se hablaban las palabras en la fábula.
2. El texto del narrador indica explícitamente que las palabras de un actor se narran por medio de un verbo declarativo y una conjunción, o algo que los sustituya.
3. Parece que las palabras del actor se han reproducido con la máxima precisión y elaboración.

El primer rasgo distingue al estilo indirecto del directo. El 2º lo distingue de una modalidad de representación todavía más indirecta: el estilo libre indirecto. El tercer rasgo distingue el estilo indirecto del texto del narrador. La última distinción es la que más problemas ofrece. Ello es porque el tercer rasgo es relativo.

(Mieke Bal.- fragmento de *Teoría de la narrativa*. 1985.
Traducción de Javier Franco).

18. Para un estudio de la forma estética en la novela moderna, la famosa escena de la feria del condado de Flaubert en *Madame Bovary* es un punto de partida conveniente. Esta escena ha sido justamente elogiada por su mordaz caricatura de la pomposidad burguesa, su retrato —inusualmente comprensivo para Flaubert— del viejo sirviente desconcertado, y su burlesco de la retórica pseudoromántica con la que Rodolphe corteja a la sentimental Emma.

En la actualidad, sin embargo, basta con advertir el método con el que Flaubert maneja la escena, un método que bien podríamos llamar cinematográfico, ya que esta analogía viene inmediatamente a la mente. Tal como Flaubert prepara la escena, hay acción que se desarrolla simultáneamente en tres niveles; y la posición física de cada nivel es un índice justo de su significado espiritual. En el plano más bajo, está la muchedumbre que avanza y empuja en la calle, mezclándose con el ganado traído a las exhibiciones. Levantados ligeramente por encima de la calle, junto a una plataforma, están los funcionarios que pronuncian discursos, repitiendo grandilocuentemente tópicos a las multitudes atentas. Y en el nivel más alto de todos, desde una ventana que da al espectáculo, Rodolphe y Emma están observando los procedimientos y llevando a cabo su conversación amorosa en frases tan forzadas como las que deleitan a la multitud. Albert Thibaudet ha comparado esta escena con la obra de misterio medieval, en la que varias acciones relacionadas ocurren simultáneamente en diferentes niveles escénicos; pero esta aguda comparación se refiere a la intención de Flaubert más que a su método. “Todo debería sonar simultáneamente”, escribió más tarde Flaubert, al comentar esta escena; “Uno debería escuchar el bramido del ganado, el susurro de los amantes y la retórica de los funcionarios, todo al mismo tiempo”. Pero dado que el lenguaje se desarrolla en el tiempo, es imposible abordar esta simultaneidad de percepción si no es rompiendo la secuencia temporal. Y esto es exactamente lo que hace Flaubert. Disuelve la secuencia yendo y viniendo entre los distintos niveles de acción en un crescendo lentamente ascendente hasta que, en el clímax de la escena, las frases *chateaubriandescas* de Rodolfo se leen casi al mismo tiempo que los nombres de los ganadores del premio por la cría de los mejores cerdos.

Flaubert se preocupa de subrayar esta similitud satírica tanto por exposición como por yuxtaposición, como si temiera que no se captaran las relaciones reflexivas de las dos acciones: “Desde el magnetismo, poco a poco, Rodolphe había llegado a afinidades, y mientras M. el El presidente estaba citando a Cincinnatus en su

arado, Diocleciano plantando sus coles y los emperadores de China marcando el comienzo del año nuevo con festivales de siembra, el joven le estaba explicando a la joven que estas atracciones irresistibles surgieron de alguna existencia anterior". Esta escena ilustra, a pequeña escala, lo que entendemos por espacialización de la forma en una novela. Durante la duración de la escena, al menos, el flujo de tiempo de la narración se detiene, la atención se centra en la interacción de las relaciones dentro del espacio del tiempo inmovilizado. Estas relaciones se yuxtaponen independientemente del progreso de la narración, y la significación total de la escena está dada solo por las relaciones reflexivas entre las unidades de significado. En la escena de Haubert, sin embargo, la unidad de significado no es, como en la poesía moderna, un grupo de palabras o un fragmento de una anécdota; es la totalidad de cada nivel de acción tomado como un número entero. La unidad es tan grande que cada parte se puede leer con la ilusión de una comprensión completa, pero con una total inconsciencia de lo que Thibaudet llama la "dialéctica de la perogrullada", entrelazando todos los niveles y finalmente vinculándolos con una ironía devastadora. En otras palabras, la adopción de la forma espacial en Pound y Eliot derivó en la desaparición de la secuencia coherente después de unas pocas líneas; pero la novela, con su unidad de significado más amplia, puede preservar una secuencia coherente dentro de la unidad de significado y romper sólo el flujo de tiempo de la narrativa. Debido a esta diferencia, los lectores de poesía moderna se ven prácticamente obligados a leer reflexivamente para obtener un sentido literal, mientras que los lectores de una novela como *Nightwood*, por ejemplo, se ven obligados a esperar una secuencia narrativa por la engañosa normalidad de la secuencia del lenguaje dentro de la unidad de significado. Pero esto no afecta al paralelismo entre la forma estética en la poesía moderna y la forma de la escena de Flaubert. Ambos pueden entenderse correctamente sólo cuando sus unidades de significado se captan reflexivamente en un instante de tiempo. La escena de Flaubert, aunque interesante en sí misma, es de menor importancia para su novela en su conjunto y se mezcla hábilmente con la estructura narrativa principal después de cumplir su función satírica. Sin embargo, el método de Flaubert fue asumido por James Joyce y aplicado a una escala gigantesca en la composición del *Ulises*. Joyce compuso su novela a partir de una gran cantidad de referencias y referencias cruzadas que se relacionan entre sí independientemente de la secuencia temporal de la narración. El lector debe conectar estas referencias y verlas como un todo antes de que el libro encaje en un patrón significativo. En última instancia, si vamos a creerle a Stuart Gilbert, estos sistemas de referencia forman una imagen completa de prácticamente todo lo que hay bajo el sol, desde las etapas de la vida del hombre y los órganos del cuerpo humano hasta los colores del espectro; pero estas estructuras son mucho más importantes para Joyce, como ha señalado Harry Levin, de lo que jamás podrían serlo para el lector. Y mientras los estudiosos de Joyce, fascinados por su erudición, se han aplicado habitualmente a la exégesis, nuestro problema es indagar en la forma perceptiva de su novela. La intención más obvia de Joyce en *Ulises* es ofrecer al lector una imagen de Dublín vista como un todo: recrear las imágenes y los sonidos, las personas y los lugares de un día típico de Dublín, tal como Flaubert había recreado su espectáculo agrícola. Y al igual que Flaubert, Joyce tenía como objetivo lograr el mismo impacto unificado, la misma sensación de actividad simultánea que ocurre en diferentes lugares.

De hecho, Joyce utiliza con frecuencia el mismo método que Flaubert (corriendo de un lado a otro entre diferentes acciones que ocurren al mismo tiempo),

y generalmente lo hace para obtener el mismo efecto irónico. Pero Joyce se enfrentó al problema adicional de crear esta impresión de simultaneidad para la vida de toda una ciudad rebosante y de mantenerla —o más bien de fortalecerla— a través de cientos de páginas que deben leerse como una secuencia. Para resolver este problema, Joyce se vio obligada a ir mucho más allá de lo que había hecho Flaubert. Flaubert todavía había mantenido una línea narrativa clara, excepto en la escena de la feria del condado, pero Joyce rompe su narrativa y transforma la estructura misma de su novela en un instrumento de su intención estética. Joyce concibió *Ulises* como una epopeya moderna. Y en la epopeya, como nos cuenta Stephen Dedalus en *Retrato del artista adolescente*, "la personalidad del artista, a primera vista un grito o una cadencia y luego una narrativa fluida y ardiente, finalmente desaparece de la existencia, se impersonaliza a sí mismo, por así decirlo ... el artista, como el Dios de la creación, permanece dentro o más allá o por encima de su obra, invisible, refinado hasta desaparecer, indiferente, cortándose las uñas". La epopeya es, pues, para Joyce sinónimo de la total modestia del autor, y con su habitual rigor intransigente, Joyce lleva esta implicación más lejos de lo que nadie se había atrevido anteriormente. Porque Joyce asume —lo que obviamente no es cierto— que todos sus lectores son dublineses, íntimamente familiarizados con la vida de Dublín y la historia personal de sus personajes. Esto le permite abstenerse de dar información directa sobre sus personajes y traicionar así la presencia de un autor omnisciente. Lo que hace Joyce, en cambio, es presentar los elementos de su narrativa, las relaciones entre Stephen y su familia, entre Bloom y su esposa, entre Stephen y Bloom y la familia Dedalus, en fragmentos, tal como se descartan sin explicación en el flujo de conversación casual o como yacen incrustados en los diversos estratos de referencia simbólica. Todo el trasfondo fáctico resumido para el lector en una novela ordinaria debe reconstruirse aquí a partir de fragmentos, a veces con cientos de páginas de distancia, esparcidos por el libro. Como resultado, el lector se ve obligado a leer el *Ulises* exactamente de la misma manera que lee la poesía moderna, es decir, encajando continuamente fragmentos y teniendo presentes las alusiones hasta que, mediante una referencia reflexiva, pueda vincularlas a sus complementos. Joyce deseaba de esta manera construir en la mente del lector un sentido de Dublín como una totalidad, incluidas todas las relaciones de los personajes entre sí y todos los eventos que entran en su conciencia. El lector tiene la intención de adquirir este sentido a medida que avanza en la novela, conectando alusiones y referencias espacialmente y tomando conciencia gradualmente del patrón de relaciones. Al final, casi se podría decir que Joyce, literalmente, quería que el lector se convirtiera en dublinés. Porque esto es lo que Joyce exige: que el lector tenga a la mano el mismo conocimiento instintivo de la vida de Dublín, el mismo sentido de Dublín como un enorme organismo circundante, que el dublinés posee como derecho de nacimiento.

(Joseph Frank.- fragmento de su *La idea de la forma espacial*. 1991.

Traducción de César de Vicente Hernando).

19. *Las narraciones múltiples*. No hay ninguna historia, como hemos visto, en la que no afloren en su narración otras historias. Un paréntesis de algunas líneas sobre el destino de un personaje secundario, una digresión explicativa constituyen ya una narración dentro de la narración, presente en las obras narrativas más antiguas, como, por ejemplo, el episodio —comentado por Auerbach en *Mímesis*— de la cicatriz de Ulises que según Homero el héroe recibió cazando jabalíes (Odisea, canto XIX). Son

numerosas las historias intercaladas en el Quijote o en el *Román comique*: su objetivo inmediato aparente es renovar el interés del lector, ilustrar una moraleja o, simplemente, como dice abiertamente Scarron, alargar la narración para que el autor sea mejor pagado por el editor... Sucede a veces que esta narración dentro de la narración llega a ser esencial, como en el *Decamerón* de Boccaccio o en el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, cuyo breve prólogo, donde se expone una situación excepcional, no es más que un pretexto para una serie de relatos.

La disposición de estas narraciones sucesivas es de lo más simple: el *encañamiento*, según las categorías que distingue Todorov, cuando cada uno de los personajes-narradores toma la palabra por turno. La alternancia consiste en «contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ahora una, después la otra, y prosiguiéndolas después de cada interrupción», lo que en cine nos daría el «montaje paralelo». «Dos» o más historias como en *Les communistes* de Aragón, que muestra una docena de personajes que viven la guerra de 1939-1945, o como en *La semaine sainte*, en la que varios oficiales, nobles y soldados, siguen a Luis XVIII en su fuga hacia el Norte escapando de Napoleón: las vías se desarrollan simultáneamente, discurren paralelas, se cruzan y luego se separan de nuevo, mientras que la unidad de estas narraciones la asegura el suceso histórico que las provoca. La alternancia es aún más sistemática en *Les hommes de bonne volonté*, que forma, dice Jules Romains, «un vasto conjunto humano, con diversidad de destinos individuales que van cada uno por su lado ignorándose la mayor parte del tiempo 60. Las novelas cíclicas o las series de novelas imbricadas unas con otras dan una visión «unanimista» de una sociedad a la que aprehenden desde diferentes ángulos. «Y osaría decir —escribe Aragon al concluir *Le monde réel*— que el realismo como tal nace de esta diversidad, de la multiplicidad de enfoques, de la confrontación de experiencias y del empleo de las nuevas armas del hombre para conocer al hombre y a la naturaleza». En *Tamerlan des cœurs* de René de Obaldia se desarrollan en contrapunto la historia banal de un lamentable seductor y la del terrible conquistador tártaro. Entre ambas narraciones relacionadas por la identidad del tema —la conquista—, se operan diferenciaciones a varios niveles: estilístico, temporal, psicológico, estructural. Tal procedimiento establece una red de correlaciones y resonancias que aumentan las dimensiones de la novela hasta transformarla en una epopeya y alcanza también a multiplicar sus facetas. Tercer procedimiento que Todorov distingue: el engaste (que también es llamado «narración encuadrada»), «inclusión de una historia en el interior de otra». Este tipo de composición lo emplea con frecuencia Maupassant en sus relatos, por ejemplo en *Le bonheur*: varios personajes hablan del amor en una ciudad a la orilla del mar; uno de ellos cuenta la historia de una mujer rica que lo dejó todo para ir a vivir a un rincón deshabitado de Córcega con el hombre que amaba para así conocer la «felicidad»; después se vuelve por breves instantes a la escena inicial. La primera narración no es tan sólo un pretexto para introducir la segunda, sino que las dos se otorgan valor recíprocamente y la discordancia entre la cronología y las situaciones descritas les da un mayor interés. Gide utiliza en *Les faux-monnayeurs* «este procedimiento de la heráldica que consiste en introducir, en el primer blasón, otro que contraste». La parte puesta en contraste puede ser sólo un objeto, un detalle o una imagen. Robbe-Grillet en *La maison de rendez-vous* describe una escena, por ejemplo una mujer joven echada, y luego la misma escena reflejada en el sello de una sortija o en los dibujos de un periódico. Las imágenes en contraste proporcionan aquí, pues, variantes de la misma escena, y este juego de reflejos acaba por hacernos dudar de la realidad descrita: ¿qué nos muestra realmente

el autor? El procedimiento gidiano que engasta toda una historia, en concreto la novela de Edouard, dentro de otra, goza en la novela contemporánea de gran predicamento: *Quelqu'un* de Pinget, *Le planétarium* de Nathalie Sarraute y, en cierta medida, *L'antiphonaire* de Hubert Aquin, novela en la que una joven de Montréal intenta reconstruir un episodio del siglo XVI italiano a base de contar sus problemas conyugales; todas estas novelas son, pues, «la novela de una novela» que se escribe, o que no se escribe. Se opera entonces, escribe Jean Ricardou, mediante el contraste, una «contestación» de la novela, sobre todo en el caso más concreto en que la «microhistoria» así producida es un espejo: por ejemplo, en *Le voyeur*, la escena del crimen constituye una laguna en la narración y no será mostrada directamente, sólo la veremos como una imagen reflejada. En lo que concierne a esta técnica particular que abre una brecha en la sólida fortaleza de la novela tradicional, se ha probado que la composición ofrece al escritor recursos ilimitados para traducir nuevas realidades. Como escribe Butor, «nuevas formas revelarán cosas nuevas en la realidad... De manera inversa, a realidades diferentes corresponden formas de narración diferentes. La novela, en tanto que «laboratorio de la narración», nos permite tomar nueva conciencia de lo real, «y desempeña un papel de denuncia, exploración y adaptación».

[Del primer tipo de narración múltiple, la narración encadenada, se puede citar, dentro de la literatura castellana, por ejemplo, la colección de novelas amorosas y ejemplares de María de Zayas, *Sarao y entretenimiento honesto* (1ª parte, 1647; 2ª parte, 1649), cuyo esquema básico corresponde al del *Decamerón* de Boccaccio. *La colmena* de Camilo José Cela o *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa constituyen buenos ejemplos de narración alternada. El tercer tipo, la narración encuadrada (que corresponde al engaste), podría ilustrarse con la mayor parte de los títulos que componen el catálogo de la novela pastoril, como, por ejemplo, *La Galatea* (1585) de Cervantes o *Los siete libros de la Diana* (1559) de Jorge de Montemayor; el *Quijote* también puede aducirse como ejemplo de este tipo de narración. Un caso interesante es *El curandero de su honra* de Ramón Pérez de Ayala, donde en la parte titulada «Adagio» (lo que es un indicio de intento de estructura musical) el autor ha dispuesto en doble columna las acciones que competen a Tigre Juan y Herminia respectivamente (págs. 49-102), con lo que se consigue un efecto de simultaneidad.

(Roland Bourneuf y Réal Ouellet. - fragmento de *La novela*. 1995.
Traducción de Enric Sullà).

B. Comentarios de texto

A partir de la lectura atenta de cada uno de los textos, elige un fragmento y **a)** establece cuáles son las ideas principales del texto, **b)** elabora un comentario argumentado del mismo; **c)** expón, también, tu opinión personal.

Si, por el contrario, prefieres trabajar con varios textos que planteen cuestiones comunes: **a)** señala las diferencias en la conformación de las ideas entre unos y otros fragmentos; **b)** explica las razones históricas para esas diferencias; y **c)** describe los cambios que se han dado en esas ideas.

C. Cuestiones sobre el contenido del tema

Responde con tus palabras y en pocas líneas a estas preguntas y planteamientos.

- a. ¿Qué supone privilegiar un estudio *inmanente* de la literatura?
- b. ¿Qué significa hacer un análisis del sistema subyacente al fenómeno literario?
- c. Elabora un plan (puntos, elementos, etc.) para realizar un estudio científico de la obra narrativa.
- d. ¿Qué define una *función* en la teoría narrativa? ¿Qué tipos hay?
- e. Explica el uso de la gramática en la teoría narrativa.
- f. A la luz de lo leído, ¿puedes definir qué es un personaje?
- g. Pon un ejemplo de los tres tipos de tiempo señalados en el texto.
- h. Explica qué es la intertextualidad.
- i. Pon un ejemplo de transtextualidad.
- j. Explica qué supone la gramática generativa para la teoría narrativa.
- k. Según los textos planteados, ¿Cómo podríamos entender el concepto estructura?
- l. Elabora un ejemplo de cada uno de los tres modelos de mundo.
- m. Explica las diferencias entre *historia*, *relato* y *discurso*.
- n. ¿Cómo explicarías la diferencia entre *texto* y *obra*?
- ñ. Define el concepto pragmática de la comunicación literaria.
- o. ¿Cómo explicarías la diferencia entre personaje y actante?
- p. Explica las diferencias entre modalidades veridictorias y las modalidades epistémicas.
- q. Resumen las ideas sobre el espacio narrativo que se plantean en el Cuaderno.
- r. ¿Qué problema tiene la comparación entre narrativa literaria y narrativa cinematográfica?
- s. Según lo leído en el Cuaderno, ¿qué tipo de voces narrativas has encontrado?

D. Microensayo.

Elige uno de los aspectos que consideres más interesantes del tema y escribe un pequeño ensayo de entre 2 y 5 folios en el que se consideren: **a)** cómo es el problema planteado en su momento histórico; **b)** cómo es tratado ese problema en nuestro tiempo; **c)** qué consideras que sería necesario desarrollar para comprenderlo mejor. Puedes, si lo prefieres, elegir realizar una comparación entre las ideas de las teorías narrativas vistas y su traslación a cualquiera de las otras formas estéticas: música, pintura, cine, etc.

E. Mapa conceptual y cronológico.

Después de haber leído el tema, elabora un cuadro cronológico en el que se den cuenta de las ideas fundamentales sobre la narrativa, las autorías que las elaboran y sitúalas en una época determinada.

F. Vocabulario.

A partir de los conceptos y nociones que han aparecido en el tema, elabora un vocabulario estableciendo una definición con tus propias palabras de cada uno de los términos.

G. Fragmentos complementarios.

El estudio de las ideas sobre la narrativa expuestas en este cuarto cuaderno pueden estudiarse a la luz de ideas desarrolladas en las últimas décadas por autorías que han elaborado sus propias teorías o críticas sobre el relato, el lenguaje, la verdad, la historia, etc. o por textos que sirven de contrapunto. Se trataría de pensar en las diferencias y similitudes entre lo planteado en los años que abarca este cuarto cuaderno y otras perspectivas teóricas planteadas en este apartado.

Pueden servir de base estas propuestas:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Competencia lingüística y competencia literaria*. Madrid: Gredos, 1980.

LENTRICCHIA, Frank. *Después de la «Nueva crítica»*. Madrid: Visor, 1980.

ROSSI-LANDI, Ferruccio. *El lenguaje como trabajo y como mercado*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.

V. ÚLTIMAS CONCEPCIONES DE LA NARRATIVA

Como hemos visto ya, además de las distintas tendencias y reflexiones metanarrativas que se produjeron en la primera mitad del pasado siglo xx, los tres horizontes teóricos que sin duda más determinante y fructíferamente han guiado los estudios literarios en toda esa centuria y que han sido examinados en capítulos anteriores han sido la lingüística —y la semiótica—, el marxismo y el psicoanálisis.

Se repasarán ahora brevemente distintas contribuciones teóricas al estudio de la narrativa efectuadas desde otras posiciones que, aunque sustentadas de distinta forma en modelos teóricos previos, constituyen hoy en cuanto a su práctica metadiscursiva realidades teóricas diferenciadas. Nos referimos primordialmente a la crítica del discurso del poder y a la deconstrucción surgida del postestructuralismo, al desarrollo de la psicología de base cognitiva, a los estudios culturales sustentados esencialmente en el marxismo y la semiótica sociohistórica y cultural, a la crítica feminista influida básicamente por el psicoanálisis lacaniano, el marxismo y la misma deconstrucción y a la teoría de la recepción guiada por la fenomenología y las ideas hermenéuticas.

Sin embargo, antes de ello, hay que mencionar al menos algunas corrientes aunque no hayan generado unos estudios y aportaciones particularmente considerables sobre el género narrativo. Estas son:

- a) Primeramente, como se vio en el epígrafe correspondiente, el desarrollo en la década de los cincuenta de la pragmática y de la teoría de los *actos de habla* o discursivos con John L. Austin y su discípulo John R. Searle, así como su reorientación, aunque consecuencia, en el *principio de cooperación* de Paul Grice, con la teoría de las implicaturas que atiende a las sobresignificaciones dependientes del contexto y de la intención del hablante e interpretación del oyente (Viñas, 2003: 520-528).
- b) En segundo término, la revitalización de la antigua retórica con —desde Lausberg, Jean Cohen, Roland Barthes, Tzvetan Todorov— numerosos estudios, actualizaciones y aplicaciones entre las que sobresalen el *Traité*

de *l'argumentation* (1958) de Perelman y Olbrechts-Tyteca y todas las teorías de las *metáboles* de la *Retórica General* (1970) de Dubois y todo el Grupo de Lieja, que han continuado diferentes teóricos españoles como García Berrio, Albaladejo o Pozuelo entre muchos otros.

- c) En tercera instancia, la aplicación de las teorías sociológicas, fundamentalmente neopositivistas y estadísticas, al estudio literario, primero con la *política del libro* (Asensi, 2003: 516) de Robert Escarpit y sus estudios sobre el mismo y su producción, distribución, circulación y lectura (libro de bolsillo, círculos letrados, etc.) y posteriormente con la Teoría Empírica de la Literatura —ETL— del grupo NIKOL (Kindt, Barsch, Meutsch, Rusch...) liderado por Siegfried J. Schmidt y sus ideas sobre el *texto/comunicado literario* y los *papeles de actuación* (desde la producción y la mediación a la recepción y la transformación) en *la comunicación literaria* (Gnutzmann, 1994: 227-232; Viñas, 2002: 562-564). La Ciencia Empírica de la Literatura, expuesta primordialmente en el volumen *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura* (1980), no tiene por objeto el texto en tanto que tal —y por ello tampoco estudia específicamente el texto narrativo, cuestión que aquí nos ocupa— sino su inserción en el ámbito de la comunicación social y considera que su estudio debe ser empíricamente comprobable: la literatura podría ser definida así como «un sistema social de acciones que posee una estructura definida por cuatro papeles de actuación elementales: el de la producción, el de la mediación, el de la recepción y el de la transformación de enunciados literarios» (Schmidt, 1980: 20).
- d) Y, en cuarto lugar y en cierta medida en relación con la anterior, toda la Teoría de los Polisistemas iniciada por Itamar Even-Zohar y el Culture Research Group de Tel-Aviv y su continuación con José Lambert en Bélgica, de especial aplicación en naciones plurilingües, que ofrece una teoría compleja del funcionamiento de la literatura como un sistema de sistemas (basada principalmente en el funcionalismo checo) y cuya aportación más conocida consiste en el replanteamiento semiótico sociocultural de los elementos de la comunicación literaria-lingüística descritos por Jakobson en su famoso trabajo *Lingüística y poética*: productor, consumidor, producto, mercado, institución, repertorio (Viñas, 2002: 568).

1. Hermenéutica, narración y lector

Ya Jan Mukarovsky, desde una perspectiva ligada con el funcionalismo estructuralista checo y su atención teórica a la historia literaria (Rodríguez, 1995: 233), fundamentó la trascendencia del lector en la constitución del sentido del texto con la distinción entre *artefacto* o texto literario fijado por la escritura o la impresión y *objeto estético* o significado correlativo de ese artefacto en la conciencia de los lectores: «El artefacto es el símbolo de significado materialmente producido, el objeto estético es el significado correlativo del artefacto en la conciencia colectiva de los lectores» (cfr. Fokkema-Ibsch, 1981: 173). Frente al artefacto, fijado y objetivo, el objeto estético, variable y cambiante, sería un aspecto complementario del artefacto e imprescindible para la comprensión de la obra artística en tanto que lugar donde el artefacto y el lector se encuentran, en tanto que concreción y constitución del significado de la obra por parte de sus receptores dentro de los sistemas fluctuantes de normas estéticas.

En un aspecto más individual el papel del lector en la configuración del sentido de la obra literaria aparece también en las preocupaciones de la fenomenología de Roman Ingarden que, trascendiendo las tesis husserlianas sobre la fundamentación y determinación por la conciencia de los objetos reales, planteó en *La obra de arte literaria* de 1931 la existencia de una estructura artística del texto literario formado por la vertebración de cuatro estratos distintos pero, al tiempo, partiendo de que todos los objetos literarios son intencionales y fingen la realidad, proclamó mediante la noción de *concretización* las distintas lecturas que otorgan una existencia determinada a la obra permitiendo hacer distintas interpretaciones-comprensiones de ella en cada lectura; aunque esta fuera siempre parcial a causa de la complejidad estructural de la obra y de las mismas condiciones del acto de leer, el lector se mostraba así como base interpretativa y de creación del sentido del texto literario. Precisamente al referirse a los dos últimos estratos, el de aspectos esquematizados (perspectiva narrativa y personajes) y el de los objetos presentados (personajes, lugar, acontecimientos), Ingarden plantea que el narrador es el *centro de orientación* de la historia y, sea fijo o variable, asumido por el propio narrador o por un personaje, marca los continuos cambios de perspectiva que se operan en el tiempo y el espacio.

También la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, más apoyada en el existencialismo heideggeriano que en la fenomenología, reivindicó en el importante libro de 1960 *Verdad y método* el papel de la interpretación como método específico de las ciencias humanas y ahondó en la cuestión de la constitución del sentido por parte del lector negando, frente a la idea de Ingarden, la existencia de una entidad artística previa a este y concibiendo cada lectura como un acto diferente que crea un sentido distinto e independiente de la intención del autor: la interpretación, pese a su fluente continuidad histórica y constituir un ejercicio individual siempre diferente en la configuración del sentido de cada obra artística, resultaría sin embargo la clave metodológica y operativa básica para el estudio de los textos literarios y así, para Gadamer, «la estética debe[ría] subsumirse en la hermenéutica» (Asensi, 2003: 661-663; Garrido Domínguez, 1993: 126; Gnutzmann, 1994: 216-219; Selden, 1985: 133; Wahnón, 1991: 165-167).

La influencia de Gadamer es notoria en toda la Estética de la Recepción, ligada a la figura principal de Hans Robert Jauss y a todo el grupo de la Universidad de Konstanz, cuyo sesgo hermenéutico iba a apreciarse ya en el volumen colectivo de 1971 *Terror y juego: Problemas de la recepción de los mitos*, donde, todavía con cierta influencia del estructuralismo, el mito se oponía no sólo a los tiempos no míticos —Fuhrmann— sino al dogma —Blumenberg—, la alegoría —Jauss— y el propio uso estético de los mismos en los textos literarios (cfr. Fokkema-Ibsch, 1981: 187-188). Dentro de la línea hermenéutica pero influido por la noción de *paradigma* de Kühn y el concepto de *horizonte* de Popper y Mannheim e inscribiéndose en la tradición de Mukarovsky de centrarse en el conjunto de los receptores antes que en el lector individual como Iser, ya en la conferencia de 1967 «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria» Jauss planteaba la imposibilidad de determinar de una manera definitiva el sentido de una obra puesto que esta era objeto de una sucesiva gama de interpretaciones diferentes por parte de los lectores de la misma según el *horizonte estético* correspondiente al período histórico de su recepción y consideraba en ese sentido que únicamente la quiebra, la *distancia estética* respecto a ese *horizonte de expectativas* otorgaba el valor estético a una obra; en su ulterior trabajo *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977) Jauss sigue manteniendo la existencia de diversas interpretaciones ligadas a esos horizontes estéticos aunque, estudiando las dimensiones productiva, receptiva y comunicativa (*poiesis, aesthesis, katharsis*)

y el placer estético (*genuss*), reconoce que el valor estético no se apoya en ciertas etapas históricas únicamente en la ruptura con el *horizonte de expectativas* vigente. Además, en el trabajo contenido en este libro «Los modelos interactivos de la identificación con el héroe» Jauss examina el proceso de *identificación* psíquica del lector con el *héroe*, con el sujeto o protagonista narrativo, y diferencia cinco posibles mecanismos de afección o desafección empática y psicomoral: la identificación admirativa, asociativa, simpatética, catártica o irónica (Jauss, 1977; Asensi, 2003: 669-670; Fokkema-Ibsch, 1981: 180; Domínguez, 2002: 51 y 384-387; Gnutzmann, 1994: 221-226; Selden: 1985: 136-139; Viñas, 2002: 502-508; Wahnón, 1991: 169-171).

El papel de la interpretación del lector y de la intersección entre el mundo del texto y el mundo del auditor han sido destacados también por Paul Ricoeur con respecto al texto narrativo en *Tiempo y narración* (1983-1984). Ricoeur reconoce como Heidegger la temporalidad como el carácter determinante de la experiencia humana y considera que tanto el relato histórico, que tiene la pretensión referencial de la verdad, como el relato ficticio o narración imaginativa, en tanto que *redescripción* de la experiencia, tienen como referente común el carácter temporal de la experiencia. La narratividad se eleva así a condición identificadora de la existencia temporal en tanto que «determina, articula y clarifica la experiencia temporal», y constituye una forma privilegiada para esclarecer la experiencia temporal inherente a la ontología del ser-en-el-mundo. La narración ficticia, que establece una operación mediadora en la trama —que confiere unidad e inteligibilidad a través de la síntesis de lo heterogéneo— y que plantea la concepción del tiempo como totalidad al recoger el pasado, diseñar el presente como iniciativa y establecer un horizonte de espera vinculados a la intriga, se establece por tales razones y también en tanto que lenguaje no carente de referencialidad sino redescritor de la experiencia humana, como un medio fecundo de *pensar en el tiempo*, de apuntar hacia modos excéntricos pero no ajenos de la experiencia temporal humana. En este sentido, analizando las enormes diferencias de las *Confesiones* de San Agustín y la *Poética* de Aristóteles, alude a la ficcionalidad verosímil y replantea la noción aristotélica de mimesis, no como reproducción de la realidad, sino como representación y figuración de la misma, como *invención creadora*; Ricoeur distingue así tres etapas en la mimesis haciendo confluír, en cuanto a la figuración de la realidad y al propio tiempo, la textualidad y la interpretación: la de *prefiguración* (I), que contempla el mundo ético o real como comprensión del actuar humano o del mundo de la acción, fase necesaria para la construcción del *mythos*; la de

configuración (II) o representación como creación de una nueva realidad, como actividad creadora dada en la *poiesis*, y, como último momento de la operación mimética, la de *refiguración*, vinculación del mundo de la obra y el del receptor como momento de producción del sentido en la interpretación del texto por el lector (Ricoeur, 1983-1984; García Berrio, 1989: 346; Garrido Domínguez, 1993: 164 y 203-205; Pozuelo, 1993: 128-130; Villanueva, 1992: 105).

Pero a la hora de examinar las principales aportaciones al estudio de la narrativa efectuadas desde las distintas posiciones que enfatizan el papel del lector como núcleo de la constitución del sentido, distinguiremos con Peter J. Rabinowitz (1989: 83-86) entre aquellos modelos centrados en el lector real y los sustentados sobre lectores hipotéticos.

Con respecto al lector real, destacan las teorías ligadas a la psicología de Normand Holland y David Bleich, que operan con experimentaciones reales para observar, más que la configuración del sentido literario por el lector, la conexión de esta con la realidad psíquica. Si, partiendo de una posición más pedagógica basada en experiencias de clase, David Bleich diferenciaba en *Subjective Criticism* entre el sentido que le atribuye un lector al texto intentando presentarlo objetivamente dentro de unos ciertos modelos de pensamiento globales y la *respuesta subjetiva* de carácter personal, que se enlaza con la identidad psíquica individual y cimenta esa configuración del sentido (Selden, 1985: 148), Norman Holland entiende que toda lectura de un texto tiene que ver más que con la propia significación textual con lo que llama *tema de identidad*, esto es, con el procesamiento individual de ese texto objetivo refundiéndolo, reconstituyéndolo e interpretándolo de acuerdo con la propia realidad psíquica individual; en *Five Readers Reading* (1975) Holland analiza las distintas formas en que diversos estudiantes interpretan la historia *Una rosa para Emily* de Faulkner desde sus *temas de identidad* y comenta el caso de las continuas lecturas de novelas criminales por un muchacho como expresión de sus deseos agresivos hacia la madre al identificarse con el asesino a la vez que como mitigación de su culpa simbólica en la identificación con la víctima y el detective (Asensi, 2003: 684-687; Iser, 1976: 70-80; Paraíso, 1995: 147; Rabinowitz, 1989: 86; Selden, 1985: 146).

En lo relativo a los lectores hipotéticos, a las entidades ficticias y no efectivamente reales interiorizadas por el texto o relacionadas con él, interesa primeramente de modo especial en lo tocante a la narración el concepto de narratario de Gerald Prince, expuesto en su «Introduction à

l'étude du narrataire» (1973). Para Prince el *narratario* se distingue del lector porque este es el correlato en el texto narrativo del narrador —y no del autor—, y sería la entidad ficticia a quien este dirige su discurso y que está especificado intratextualmente de diversas formas, sea en términos de sexo, clase social, lugar, raza, edad o incluso nominalmente; el narratario se diferenciaría así del *lector real* o lector empírico efectivo y concreto, del *lector virtual* o imagen del lector que tiene el autor en mente cuando escribe y también del *lector ideal* o lector hipotético perfecto que entiende cada paso del escritor (Prince, 1973; Rabinowitz, 1989: 83; Selden, 1985: 130-131).

Especial aplicación al campo de la narrativa tiene la noción de *lector modelo* de Umberto Eco planteada en *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979). Allí, tras diferenciar entre textos cerrados y abiertos y distinguir desde una perspectiva semiótica el uso del texto de su interpretación —cuestión que, más adelante, matizará en *Los límites de la interpretación* (1990) al negar la posibilidad de que todas las diversas lecturas puedan catalogarse de interpretaciones si no se ajustan a la coherencia textual—, Eco plantea la existencia de dos estrategias textuales, *lector modelo* y *autor modelo*. Para Eco el texto narrativo postula la cooperación interpretativa del lector como condición de su actualización, plantea generativamente toda una serie de estrategias textuales encaminadas a la cooperación interpretativa textualmente dirigida y determinada de un *lector modelo* y, a su vez y recíprocamente, el lector real establece a partir de determinadas marcas textuales una imagen o hipótesis del *autor modelo* del texto. Autor y lector empírico serían así diferenciables del autor y lector *modelo* del texto narrativo, que estarían ligados a las supuestas entidades productoras o receptoras del acto de enunciación recíprocamente generadas desde la entidad complementaria y que sólo funcionarían como marcas, operaciones y estrategias puramente intratextuales (Eco, 1979).

Desde una posición más ligada a la fenomenología que postula la existencia de los fenómenos sólo en relación con la conciencia, Wolfgang Iser repasa y critica en *El acto de leer* (1976) no sólo las aportaciones psicoanalíticas de Norman Holland y Simon Lesser sino también los conceptos más relacionados con otros modelos de lector hipotético como el de Wolff —*lector pretendido*—, Fish —*lector informado*— y Riffaterre —*archilector*— (Iser, 1976: 70-87 y 59-64) y propone frente a estos su concepto de *lector implícito*, una estructura textual que incluye al receptor en tanto que ofrece y marca unas determinadas pautas de lectura y constitución de sentido. Para Iser, el sentido de un texto deriva de la suma de las estrategias textuales que marcan

perspectivísticamente una cierta lectura (Domínguez, 2002: 387-389; Viñas, 2002: 508-512), que crean un horizonte de sentido (estructura del texto) y de la representación en la conciencia del lector de esas perspectivas textuales, del coloreamiento otorgado a esos contenidos mentalmente representados por el capital de experiencias personales del lector (estructura del acto): «El concepto de lector implícito circunscribe, por tanto, un proceso de transformación mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación, al capital de experiencia del lector» (Iser, 1976: 70). Iser aplica el funcionamiento de esta noción, especialmente idónea para los textos narrativos, a distintos ejemplos como el *Tom Jones* de Fielding, *Tristram Shandy* de Sterne, *Vanity Fair* de Thackeray o la novela cortesana de la alta Edad Media para mostrar cómo más que un haz de significados lo que el texto transmite son una serie de instrucciones y estrategias destinadas a perfilar una serie de diversas condiciones de representación en la conciencia del lector.

La base fenomenológica que se ocupa del texto en relación al receptor —el *texto para mí*— junto al enfoque narratológico se halla también en los estudios de Erwin Leibfried y Wilhelm Füger. El primero, en su estudio contenido en *Ciencia crítica del texto* de 1970, distingue cuatro posibles combinaciones narrativas salidas de la mezcla de las dos posibilidades —interna o externa— de la perspectiva con las dos —primera y tercera— personas gramaticales. Füger, basándose en el anterior en su artículo de 1972 «La estructura profunda de la narrativa», diferencia doce combinaciones al añadir la segunda persona y diferenciar, con Pouillon, la omnisciencia, equisciencia o deficiencia en la perspectiva (Gnutzmann, 1994: 206).

Rechazando el sentido individual de la interpretación de Iser y entroncando más con las teorías de Mukarovsky y especialmente Jauss, el estudio de 1972 de Georg Just sobre *El tambor de hojalata* de Günter Grass pretende explorar el efecto del *conocimiento crítico* del texto en el lector planteando si este lo lleva más allá del *horizonte de expectativas* y le hace rehusar la conformidad con el *statu quo* sociopolítico. Just observa que en la estructura de la novela se encuentra un conflicto del sistema de valores y entiende que en el grupo de lectores que considera predomina un horizonte de expectativas pequeño-burgués, por lo que mediante la lectura el lector disimularía sus actitudes pequeño-burguesas. Otra novela de Günter Grass, *Anestesia local*, que describe un problema político en clave de revuelta cómica, sirve a Manfred Durzak para realizar otro

tipo de estudio de interpretación textual que, más ligado al planteamiento ya examinado de Said sobre el posicionamiento de la crítica, distingue dos tipos de lecturas hegemónicas de ese relato pero centrándose no en unos lectores cualesquiera sino en la propia crítica y reivindicando el papel de la conciencia social y política en los estudios de la recepción. Según Durzak la crítica alemana de la novela, influida por la importante imagen de Grass y por el conocimiento de los acontecimientos sociopolíticos alemanes, evalúa la novela de modo negativo al considerar la *Balada del Tejón* una simplificación del tema político, mientras la crítica americana la entiende como un retrato velado, en forma de parábola, de ciertos acontecimientos políticos internos norteamericanos (cfr. Fokkema-Ibsch, 1981: 192-194).

2. Crítica del poder, estudios culturales y deconstrucción

La crisis del estructuralismo, como vimos a propósito de Barthes, Kristeva y *Tel Quel*, desembocaría a finales de los años sesenta y en los setenta en el llamado postestructuralismo, una articulación teórica que rechazaba la transhistoricidad de las estructuras proclamada por la narratología y la cerrazón de su visión de la literatura haciendo confluir las aportaciones lingüísticas, marxistas y lacanianas con dos de las teorías más modernas y críticas que, surgiendo en ese propio horizonte postestructuralista, cuestionan no sólo el hecho literario sino las mismas bases del horizonte epistemológico contemporáneo: se trata de la deconstrucción derridiana y la evidenciación del poder como tela de araña que implica la propia literatura, la crítica política de Foucault.

En distintas obras como *Historia de la locura en la época clásica*, *Las palabras y las cosas* o *Historia de la sexualidad* la preocupación de Michel Foucault se dirige a mostrar la relación entre los discursos y el poder, que siempre se consigue en política, arte o ciencia precisamente por medio del discurso, a evidenciar la imposibilidad de que los individuos hablen o piensen sin atenerse al archivo de reglas y restricciones culturales, a un *inconsciente positivo*, y a plantear la incapacidad de conocer objetivamente la historia —y mucho menos el archivo de nuestra propia época al ser el inconsciente desde el que hablamos— al estar los escritores históricos enmarañados en tropos e implicados en discursos no verdaderos sino *poderosos* (Selden, 1985: 122). En *Les règles de l'art: génèse et structure du champ littéraire* (1992), Pierre Bourdieu, tras analizar sociológicamente la obra de Flaubert, propone la noción de *campo intelectual* como mediación específica entre la determinación de las relaciones sociales y la producción cultural, así como la de *hábitus* para aludir al conjunto de esquemas generativos sociales —*estructuras estructurantes estructuradas*— que marcan tanto la concepción del mundo como su actuación en el mismo de cada agente social. Edward Said continúa esta demostración de las imbricaciones entre discurso y poder exponiendo las falacias de las concepciones occidentales sobre el *orientalismo* en su libro del mismo nombre y demostrando en *The World, the Text and the Critic* la relación

de los textos literarios —a propósito del caso de Oscar Wilde— con la propiedad, la autoridad y el poder, con la *mundanidad*, así como la propia ubicación del mismo texto crítico en esas relaciones de poder.

Apoyándose en Foucault y Bourdieu, en Barthes y Eco, pero también en el marxismo de Althusser y Gramsci y en la sociología y sobre todo en los trabajos de la Escuela de Frankfurt, los Estudios Culturales surgen en Inglaterra en la década de los sesenta a partir de las aportaciones de sus figuras pioneras Raymond Williams, Edward Thompson, Richard Hoggart y Stuart Hall y las actividades del Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham. Se trata de un movimiento intelectual con una visión antidisciplinaria, antiinmanentista, antiacadémica políticamente comprometida (Pulido, 2015: 1), reivindicativo de la cultura popular y atraído por todas las manifestaciones no solo literarias sino culturales en su más amplio sentido: telenovelas, cuestiones identitarias, nacionales y coloniales o raciales y personales, el cine y la fotografía, el cómic, la música y la cultura urbana, la televisión y los *mass media*... El propio Hoggart (1974: 187-207) describe sintéticamente sus fundamentos, intereses, temas y características. Frente a la primera etapa de los fundadores —británica, clásica y más literaria y cultural—, la segunda, marcada por la continuidad de Hall, la extensión a Estados Unidos y Australia y su irradiación a Latinoamérica y África y la figura primordial de Lawrence Grossberg, se arraiga en las universidades, se asocia a la postmodernidad y a la despolitización, se fragmenta teórica y metodológicamente y se mezcla con cuestiones multiculturales, feministas y sexuales, identitarias y poscoloniales: su trabajo más representativo fue el extenso volumen, multiautoral y pluritemático, editado en 1992 por Grossberg y otros *Cultural Studies*, que reunía trabajos sobre historia de los estudios culturales, género y sexualidad, nacionalismo e identidad nacional, colonialismo y postcolonialismo, raza y etnicidad, cultura popular y sus audiencias, identidades políticas, pedagogía, políticas de la estética, la cultura y sus instituciones, etnografía, políticas de la disciplinabilidad, discurso y textualidad, ciencia, cultura y ecosistema, releer la historia y la cultura global en la edad postmoderna (Pulido, 2015: 1-27; Viñas, 2002: 571-577).

Debido a su propia condición pluriteórica, pluridisciplinar y pluritemática, los abundantes estudios culturales sobre la narrativa en su más amplio sentido (cuentos, telenovelas, relatos largos, series y películas, etc.) no han dejado una marcada huella académica, si bien en *Marxismo y Literatura* de Williams se aprecian algunas ideas esencialmente sociológicas sobre la novela. Destacan, sin embargo y sobre todo, las aportaciones del movimiento

original inglés sobre las novelas populares. Los estudios de las feministas de Birmingham sobre *Blue Heather* de Barbara Cartland resaltan la ubicación literaria de la mujer en el hogar y en el matrimonio, en un papel cosificado y socialmente determinado. Richard Hoggart, aparte de sus trabajos vinculando la representación de la realidad y papeles narrativos de la clase obrera, el proletariado, en distintas novelas populares y *pulps* en *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*, participó en dos interesantes debates: el primero, como testigo en el juicio sobre *El amante de Lady Chatterley* de Lawrence, defendiendo su puritanismo y contribuyendo probablemente a su exención de responsabilidades legales; el segundo, por la invención de distintos nombres de *pulps* para evadir derechos editoriales en esa obra clásica muy tardíamente traducida al español en México, creando ahí una historia, *Death-Cab for Cutie Aim Low*, que luego tuvo importantes repercusiones en el *rock* inglés y estadounidense.

Con base especial en el psicoanálisis, el pensamiento heideggeriano y el escepticismo nietzschiano, la deconstrucción de Jacques Derrida supuso una crítica a la falacia ultraestructuralista (Yllera, 1996: 335) y una corrosiva desarticulación de la estabilidad y seguridad, jerarquización y centripetismo conceptual de la epistemología occidental. En trabajos como «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas» (1966), *La différance* (1968) o *De la gramatología* o ciencia de la escritura (1967), Derrida se encarga no sólo de criticar el estructuralismo como fundación de una estructura centrada que concuerda con el *logocentrismo* continuo de la epistemología occidental —Dios, el hombre, la razón— en su función omniexplicativa y aseguradora sino también de rechazar la unidad significativa del texto literario, su capacidad de representación de la realidad y la fijación de una única interpretación del mismo al plantear contrariamente la naturaleza dividida del signo mediante la *différance*, la inestabilidad y variabilidad del significado, y que el discurso, en tanto que construcción y no reflejo de la realidad, sólo permite conocer el propio discurso y no la verdad (Domínguez, 2002: 411-420; Eagleton, 1983: 173-174; Viñas, 2002: 530-539). Por ello, en su acercamiento en *Le facteur de la vérité* a *La carta robada* de Poe, Derrida difiere y polemiza con el estudio lacaniano ya visto de esta misma obra y plantea su trabajo, no como búsqueda del inconsciente del autor, sino como análisis del inconsciente mismo del texto.

La escuela norteamericana de Yale, que ha seguido las tesis deconstruccionistas, ha profundizado en la concepción nietzschiana y

derridiana del lenguaje como elemento figurativo y no representativo, concibiendo que la referencialidad se halla siempre contaminada por la figurabilidad (Selden, 1985: 112) puesto que cualquier lenguaje se halla siempre mediado por los tropos retóricos desestabilizando la lógica y anulando la posibilidad del uso literal y referencial del lenguaje (Domínguez, 2002: 420-429; Viñas, 2002: 539-541). Paul de Man, además de plantear la ceguera de la crítica que, buscando la unidad de la obra, percibe no obstante su evidente ambigüedad, muestra que la retórica impide en los textos literarios la representación directa de lo real, que estos aluden a la *presencia* siempre a través de la *ausencia*, y que los tropos median siempre entre el texto y la crítica conduciendo a una *mala lectura* y a que la crítica se asemeje a la *alegoría* al ser una secuencia de signos que intenta ponerse en el lugar de otra, la del texto; Hayden White desmonta el pretendido objetivismo de los historiadores para evidenciar el enraizamiento de cada historia con su textualidad y la determinación por los tropos básicos de ese supuesto conocimiento histórico objetivo. Aunando influencias psicoanalíticas y deconstructivas, Harold Bloom ha desarrollado aún más el papel de los tropos en el lenguaje literario como defensas psíquicas del autor que permiten evitar y cambiar los textos literarios de escritores precedentes, del *padre*⁴⁷ literario.

Con respecto a la narrativa en concreto, J. Hillis Miller analiza en «The fiction of Realism» (1971) los *Cuentos de Boz* de Dickens demostrando, a partir del uso de la metáfora y metonimia, que su realismo es más figurativo que mimético, puesto que no es la imitación de la realidad sino el lenguaje figurativo, el frecuente uso de las asociaciones metonímicas y las sustituciones metafóricas en los relatos de este autor, el que proporciona una falsa imagen que muestra como algo real lo que sólo es ficción, que plantea como mimesis lo que sólo es figuración.

En *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (1980) Barbara Johnson examina en un ensayo la mencionada lectura que hace Lacan del relato de la *carta robada* de Poe y estudia en el otro paralelamente el cuento de Balzac *Sarrasine* y su análisis por Barthes en *S/Z*; en este último intenta demostrar cómo tanto el texto como la crítica ofrecen una falsa promesa de comprensión al lector y esta última se mueve en la

47 Harold Bloom (*vid. cap. 3*) relaciona los seis tropos básicos (ironía, sinécdoque, metonimia, hipérbole, litote y metáfora) con las seis posibles transformaciones de los textos anteriores o «del padre» (*clinamen, tessera, kenosis, daemonisation, askesis y apophrades*) (*cfr. Selden, 1985: 114-115*).

ceguera, cómo Barthes, pese a identificar la sexualidad como base simbólica del cuento, elimina con su división en *lexías* la posibilidad de un análisis de su sentido en términos de sexualidad y privilegia precisamente la *castración* a través de ese fragmentarismo, e incluso cómo su distinción *legible/escrivable* se corresponde con la distinción balzaquiana del cuento entre la mujer ideal —la imagen de Zambinella para Sarrasine— y el castrado —Zambinella en realidad—. Johnson enfatiza la repetición en cada texto —literario, crítico— de ciertos efectos desconstructivos regulares del lenguaje y concluye, como de Man, que la diferencia entre la literatura y la crítica es precisamente esa ceguera de la última para percibir su propio carácter literario: «And the difference between literature and criticism consists perhaps only in the fact that criticism is more likely to be blind to the way in which its own critical difference from itself makes it, in the final analysis, literary» (cfr. Anderson, 1989: 150).

Aprovechando la distinción ya comentada entre *fábula* y *sjuzet* de los formalistas rusos, en *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984) Peter Brooks plantea la oposición como un aspecto característico de la narrativa y la sintetiza en la noción tradicional desde Forster de *plot*. Pero para Brooks en tal oposición no se trata de dos conceptos crítico-metodológicos diferentes sino de un enfrentamiento irreconciliable de ambos en el texto narrativo concreto, de dos lógicas narrativas distintas presentes en el propio texto e inexorablemente opuestas, de un uso desconstructivo de la *fábula* contra el *sjuzet* y al revés: es a este uso desconstructivo, a esas dos lógicas distintas que operan y configuran el texto narrativo caracterizándolo así por la propia contradicción interna a lo que llama Peter Brooks *plot*, la propia fuerza dinámica modelante del discurso narrativo que queda definida por la contradicción y la doble lógica aportada por el *sjuzet* y la *fábula*.

3. Crítica feminista

Al igual que la desconstrucción que pone en duda el logocentrismo de la metafísica occidental no puede desligarse del intento de ruptura epistemológica postestructuralista, la crítica feminista se enraíza en su teorización literaria con la propia realidad del movimiento feminista no sólo como lucha por la igualdad sexual sino como cuestionamiento y alternativa de la propia configuración del papel sociohistóricamente otorgado a la mujer y de la misma realidad globalmente (Viñas, 2002: 554-561).

La práctica sociotransformadora del movimiento feminista se articula así con una teorización de la literatura orientada, en diversas formas y grados, por esos mismos planteamientos, por la desconstrucción (crítica del centripetismo del varón, cuestionamiento de la identificación del sujeto como *sujeto marcado sexualmente: hombre-varón* —el *Unum* de Luce Irigaray— y de la misma noción de sujeto), por el marxismo (objetualización o cosificación de la mujer, definición a partir del valor de cambio de la misma como mercancía, rol doméstico, pasivo y re-productor opuesto al de productor, dificultad del estatuto de *sujeto público* de la mujer) y por el psicoanálisis lacaniano (el falo como poder en relación con el pene, asunción de las máscaras masculina o femenina, definición del papel femenino tras la entrada en lo simbólico). El peso y trascendencia de cada uno de estos marcos teóricos es, sin embargo, distinto para cada una de las orientaciones de la crítica feminista en las que Maggie Humm, tras las aportaciones pioneras de Simone de Beauvoir, Kate Millett, Betty Friedan y Germaine Greer, distingue varias tendencias básicas ligadas respectivamente a la crítica lingüística y psicoanalítica, marxista, mítica y *negra* y lesbiana (Humm, 1986).

Los estudios efectuados sobre la novela desde la crítica feminista, aunque ligados por los planteamientos que tienen como objetivo cuestionar el rol social otorgado a la mujer, ofrecen pues una notable variedad teórica que puede constatarse en las ideas psicoanalíticas lacanianas de Juliet Mitchell sobre la novela femenina como escritura inevitablemente histórica —replantando las ideas de Kristeva sobre la relación de la histeria con las características burguesas de la narrativa— al inscribirse obligadamente en el plano del orden simbólico utilizando un lenguaje masculino para hablar

de la experiencia femenina, la lectura marxista ya citada por parte de las estudiosas culturales y críticas feministas del Centro de Birmingham del papel de la mujer en la novela popular o la evidenciación desde la mitocrítica de la relación de los mitos grecorromanos con la psique masculina y el patriarcado mostrada por Mary Daly (Humm, 1986: 65-66, 83 y 93).

Al margen de los casos citados, entre el amplio número de trabajos feministas sobre la narrativa nos referiremos aquí únicamente a algunos de ellos publicados en español, de los que da cuenta especial Navas (2009), autora también de una aplicación a la narrativa en su estudio *Las mujeres de El Quijote y la crítica* (2008). Así, Toril Moi rechaza sucesivamente con respecto a Virginia Woolf tanto las lecturas que la aprecian como una representante esteticista del grupo de Bloomsbury como las interpretaciones feministas idealistas que observan en ella su irrealismo psicologista e individualista para reivindicar ulteriormente su papel de escritora feminista y progresista (Moi, 1988: 15-31). Anna Brawer, por su parte, al estudiar la novela *Al faro* de la misma escritora, a la que dedicó su libro *Ritratto come autoritratto. Al faro di Virginia Woolf*, observa en sus tres secciones la presencia de tres figuras repetidas (el tiempo, citas de un poema de Tennyson y citas de la fábula de una lectura hecha por una madre a su hijo), descubre el carácter de autoanálisis de la obra de esta novelista y plantea cómo paulatinamente la madre se coloca en el centro de la historia desplazando el puesto del padre y cómo asimismo la escritura de la mujer se rebela no sólo contra el orden simbólico que la desea muda sino contra la misma madre (Brawer, *cf.* Colaizzi, 1990: 143-152). Susan Kirpatrick, centrándose en *Tristana* de Galdós y la crítica a la novela de Pardo Bazán, evidencia la conexión de la historia no sólo psicoanalíticamente con el estudio de la hija seducida —el incesto— de Freud sino asimismo con otros textos más amplios, el biográfico y el social, representados por la misma relación real que mantuvo Galdós en los años en que escribía el libro con Concha-Ruth Morell, un caso parecido al de *Tristana*, así como con la misma aspiración social que ya empezaba a plantearse de la independencia de la mujer, a la que el relato de Galdós contesta negativamente enlazando con el uso de la figura femenina en los dramas de seducción y de redención propios de los folletines decimonónicos (Kirpatrick, *cf.* Colaizzi, 1990: 153-167).

4. Narratología cognitiva

Nacida a finales de la década de los sesenta en Estados Unidos, fundamentalmente a partir de los estudios de Neisser y Miller, estos estudios exploran la relación del relato literario con los universales cognitivos —«percepción, atención, imaginación, memoria, lenguaje, incluso conducta» (Paraiso, 1995: 218)— y la organización general del pensamiento, algo que sustentan en sus distintos trabajos tanto Bruner —*Realidad mental y mundos posibles* (1986)— como Lakoff —*Metáforas de la vida cotidiana* (1980)— al plantear, respectivamente, que tanto la narración como la metáfora son en sí mismas estructuras mentales de organización de la visión —y exposición— del mundo. Núñez Ramos (2010) y Garrido Domínguez (2011) han sintetizado algunas de las principales aportaciones al estudio del relato generados desde esta perspectiva a las que, tan solo muy brevemente, cabe aludir aquí.

Bruner —*Realidad mental y mundos posibles* (1986)— argumenta las diferencias que existen entre dos modelos de organización y expresión mental —opuestos aunque complementarios—, el discurso científico-racional y el narrativo; D. Herman insiste en su trabajo publicado en su volumen recopilatorio —*Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (2003)— en el papel de la narración como modelo mental usado para argumentar, comparar, suponer o imaginar; desde la neurociencia, M. Turner —*Literary Mind* (1996)— considera que la mente humana es, en sí misma, esencialmente narrativa, literaria (Garrido Domínguez, 2011: 165-168).

De mayor aplicación específica aún al estudio y análisis del relato son algunos trabajos contenidos en el volumen editado por Herman (2003): «Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space» de M.-L. Ryan, que, apoyándose en el concepto de *mapa cognitivo social* de Jameson, sostiene la existencia de un modelo mental de representación espacial que permite ir situando distintos acontecimientos, evocaciones o palabras dentro del espacio narrativo y demuestra su análisis aplicando el concepto de *mapa cognitivo* al análisis de *Crónica de una muerte anunciada*; «Natural Narratology and Cognitive Parameters» de M. Fludernik parte de la capacidad omniexplicativa de la narratología universal y examina cómo cuatro determinados parámetros cognitivos permiten interpretar los relatos por

los lectores y catalogar los mismos en niveles narrativos, desde los esquemas básicos de comprensión de la acción hasta los más elevados de adscripción de macrogénero, pasando por los intermedios de lectura perspectivista del material (*Acción, Narración, Experiencia, Puntos de Vista, Reflexión) y de los marcos architextuales o de género; «Constructing Social Space: Sociocognitive Factors in the Interpretation of Character Relations» de C. Emmott interpreta a la luz del cognitismo los dobletes de correlaciones enunciativas autor-lector, autor implícito-lector implícito, narrador-narratario y personaje-personaje (Herman, 2003: 214-242, 243-267 y 295-321). L. Zunshine sostiene en *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel* (2006) cómo nuestra mente conjetura y confirma determinadas hipótesis sobre la actuación y rasgos de los personajes y cómo mediante la metarrepresentación somos capaces de atribuir los discursos a los personajes responsables originalmente de los mismos, esto es, atribuir la responsabilidad discursiva a las distintas, cambiantes y jerarquizadas instancias enunciativas (Garrido Domínguez, 2011: 168-174).

Por su parte, en su trabajo sobre los universales narrativos, Sternberg (2003, I y II) considera que la narrativa no vive en o sobre el tiempo sino entre tiempos y que somos los lectores/oyentes los que los construimos; así, por ejemplo, considera universales del relato al suspense, la curiosidad y la sorpresa, que respectivamente definen las dinámicas lectoras de la prospección, la retrospección y el reconocimiento y que constituyen tres distintas operaciones funcionales generales de la mente en su forma de organizar temporalmente los diferentes modos expositivos narrativos (Sternberg, 2003: 326 y ss.; Valles, 2008: 254).

Pero, además de su propio estudio, en los dos volúmenes publicados en *Poetics Today*, Sternberg establece una importante recapitulación de los planteamientos y consideraciones cognitivas aplicados al relato — algunos de ellos ya citados—, desde los trabajos iniciales de, por ejemplo, George Lakoff y Mark Johnson o Andrew Ortony hasta los numerosos estudios más recientes de William F. Brewer, David Bordwell, Monika Fludernik, Richard Gerrig y David Allbritton, Luc Herman, Manfred Jahn, Paul E. Jose, E.W. Kneepens, David E. Rummelhart, Marie-Laure Ryan o Rolf A. Zwaan. La teoría de la narrativa cognitiva ha desarrollado así cuestiones como la estructura general del relato y del pensamiento narrativo frente al lógico, la metáfora y el relato, la dilación, el suspense y la expectativa psicológica en el mismo, la emoción y la estructura del relato, los

fenómenos de apertura y cierre (comienzo/conclusión) y la organización semántica del mismo, el modelo de comprensión literaria, la construcción del personaje, los *topoi* psicoculturales y su aparición en los relatos, las estrategias de generación de empatía y afecto del lector en el relato, la elaboración psíquica de los mundos posibles (Sternberg, 2003, I y II), en fin, todo un abanico de amplios temas que afectan al funcionamiento del relato no solo, en general, como superestructura pregenérica y pretextual sino, también y específicamente, como estructura mental universal y como medio de relación, cognición y representación del mundo.

SELECCIÓN DE TEXTOS Y ACTIVIDADES

A. Textos

1. El espectáculo era del todo corriente; lo que era extraño era el orden rítmico de que mi imaginación lo había dotado y el hecho de que el espectáculo corriente de dos personas bajando la calle y encontrándose en una esquina pareciera librar mi mente de cierta tensión, pensé mirando cómo el taxi daba la vuelta y se marchaba. Quizás el pensar, como yo había estado haciendo aquellos dos días, en un sexo separándolo del otro es un esfuerzo. Perturba la unidad de la mente. Ahora aquel esfuerzo había cesado y el ver a dos personas reunirse y subir a un taxi había restaurado la unidad. Desde luego, la mente es un órgano muy misterioso, pensé, volviendo a meter la cabeza dentro, sobre el que no se sabe nada en absoluto, aunque dependamos de él por completo. ¿Por qué siento que hay discordias y oposiciones en la mente, de igual modo que hay en el cuerpo tensiones producidas por causas evidentes? ¿Qué se entiende por «unidad de la mente»? me pregunté. Porque la mente tiene, claramente, el poder de concentrarse sobre cualquier punto en cualquier momento, tal poder que no parece estar constituida por un único estado de ser. Puede separarse de la gente de la calle, por ejemplo, y pensar en sí misma mientras mira a la gente desde una ventana alta. O puede, espontáneamente, pensar junto con otra gente, como ocurre, por ejemplo, en medio de una muchedumbre que espera la lectura de una noticia. Puede volver al pasado a través de sus padres o de sus madres, de igual modo que una mujer que escribe, como he dicho, está en contacto con el pasado a través de sus madres. También, si una es mujer, a menudo se siente sorprendida por una súbita división de la conciencia: por ejemplo, cuando anda por Whitehall y deja de ser la heredera natural de aquella civilización y se siente, al contrario, excluida, diferente, deseosa de criticar. Es indudable que la mente siempre está alterando su enfoque y mirando el mundo bajo diferentes perspectivas. Pero algunos de estos estados mentales parecen, incluso si se adoptan espontáneamente, menos cómodos que otros. Para mantenerse en ellos, inconscientemente uno retiene algo, y gradualmente esta represión se convierte en un esfuerzo. Pero quizás haya algún estado en el que uno pueda mantenerse sin esfuerzo porque no necesita retener nada. Y éste, pensé apartándome de la ventana, quizá sea uno de ellos. Porque al ver a la pareja subir al taxi, me pareció que mi mente, tras haber estado dividida, se había reunificado en una fusión natural. La explicación evidente que a uno se le ocurre es que es natural que los sexos cooperen. Tenemos un instinto profundo, aunque irracional, en favor de

la teoría de que la unión del hombre y de la mujer aporta la mayor satisfacción, la felicidad más completa. Pero la visión de aquellas dos personas subiendo al taxi y la satisfacción que me produjo también me hicieron preguntarme si la mente tiene dos sexos que corresponden a los dos sexos del cuerpo y si necesitan también estar unidos para alcanzar la satisfacción y la felicidad completas. Y me puse, para pasar el rato, a esbozar un plano del alma según el cual en cada uno de nosotros presiden dos poderes, uno macho y otro hembra; y en el cerebro del hombre predomina el hombre sobre la mujer y en el cerebro de la mujer predomina la mujer sobre el hombre. El estado de ser normal y confortable es aquel en que los dos viven juntos en armonía, cooperando espiritualmente. Si se es hombre, la parte femenina del cerebro no deja de obrar; y la mujer también tiene contacto con el hombre que hay en ella. Quizá Coleridge se refería a esto cuando dijo que las grandes mentes son andróginas. Cuando se efectúa esta fusión es cuando la mente queda fertilizada por completo y utiliza todas sus facultades. Quizás una mente puramente masculina no pueda crear, pensó, ni tampoco una mente puramente femenina. Pero convenía averiguar qué entendía uno por «hombre con algo de mujer» y por «mujer con algo de hombre» hojeando un par de libros. Desde luego, Coleridge no se refería, cuando dijo que las grandes mentes son andróginas, a que sean mentes que sienten especial simpatía hacia las mujeres; mentes que defienden su causa o se dedican a su interpretación. Quizá la mente andrógina está menos inclinada a esta clase de distinciones que la mente de un solo sexo. Coleridge quiso decir quizá que la mente andrógina es sonora y porosa; que transmite la emoción sin obstáculos; que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa. De hecho, uno vuelve a pensar en la mente de Shakespeare como prototipo de mente andrógina, de mente masculina con elementos femeninos, aunque sería imposible decir qué pensaba Shakespeare de las mujeres. Y si es cierto que el no pensar especialmente o separadamente en la sexualidad es una de las características de la mente plenamente desarrollada, cuesta ahora muchísimo más que antes alcanzar esta condición. Me acerqué entonces a los libros de autores vivos, e hice una pausa y me pregunté si este hecho no se hallaba en la raíz de algo que me había dejado mucho tiempo perpleja. No es posible que en ninguna época haya existido tan estridente preocupación por la sexualidad como en la nuestra; buena prueba de ello, la enorme cantidad de libros que había en el British Museum escritos por hombres sobre las mujeres. Sin duda tenía la culpa la campaña de las sufragistas. Debía de haber despertado en los hombres un extraordinario deseo de autoafirmación; debía de haberles empujado a hacer resaltar su propio sexo y sus características, en las que no se habrían molestado en pensar si no les hubieran desafiado. Y cuando uno se siente desafiado, aunque sea por unas cuantas mujeres con gorros negros, reacciona, si no le han desafiado antes, un poco demasiado fuerte. Quizás así se expliquen algunas de las características que recuerdo haber encontrado en este libro, pensé sacando del estante una nueva novela de Mr. A, que está en el apogeo de la vida y goza de muy buena fama, parece, entre los críticos. La abrí. Realmente, era una delicia volver a leer un estilo masculino. Sonaba tan directo, tan claro después de leer estilos femeninos. Indicaba tal libertad mental, tal libertad personal, tal confianza en uno mismo. Se experimentaba una sensación de bienestar ante aquella mente bien alimentada, bien educada, libre, que nunca había sufrido desvíos u oposiciones, que desde el nacimiento había podido, al contrario, desarrollarse con plena libertad en la dirección que había querido.

(Virginia Woolf.- fragmento de *Una habitación propia*. 1929.
Traducción de Laura Pujol).

2. Por otra parte, tampoco puede afirmarse que sólo la actitud del autor sea activa, mientras que la del receptor sea pasiva. El receptor también es activo en su relación con la obra. La unificación semántica que tiene lugar durante la percepción, aunque inducida en mayor o menor medida por la construcción de la obra, no se limita a la mera percepción, sino que tiene el carácter de un esfuerzo por medio del cual se establecen relaciones mutuas entre los diferentes componentes de la obra percibida. Más aún: este esfuerzo es creador en el sentido de que, al establecerse relaciones complejas pero unificadas entre las partes y los componentes de la obra, se genera un significado que no está contenido en ninguno de los componentes considerados por separado, ni tampoco se desprende de la simple suma de éstos. Si bien el resultado del esfuerzo unificador está predeterminado en mayor o menor medida por la configuración de la obra, siempre depende en parte del receptor; éste decide (no importa si consciente o subconscientemente) cuál de los componentes de la obra tomará como base de la unificación semántica, y qué sentido dará a las relaciones mutuas de los componentes en su conjunto. Esta iniciativa del receptor (que por lo común sólo es individual en pequeña medida, ya que viene dada por factores generales como la época, la generación, el medio social y otros) permite que diferentes receptores (o, mejor, diferentes grupos de receptores) proyecten en una misma obra una intencionalidad diversa, a veces notablemente divergente de aquella con la cual proyectó y construyó su obra el autor. En la interpretación que hace el receptor no sólo puede producirse un cambio de la dominante y un reagrupamiento de los componentes que originalmente fueron portadores de intencionalidad; también pueden llegar a transmitir la intencionalidad algunos componentes que originalmente estaban fuera de la intención. Tal sucede, por ejemplo, cuando ciertas expresiones de un poema antiguo que son obsoletas, pero que en su tiempo eran simplemente formas de expresarse corrientes, impresionan al lector actual como arcaísmos de gran efecto poético.

El papel activo del receptor en la génesis de la intencionalidad confiere a ésta un carácter dinámico. Como resultante del encuentro entre la orientación del receptor y la configuración de la obra, la intencionalidad es lábil, fluctuando incluso durante la percepción de una misma obra, o por lo menos de un acto de percepción a otro (aun en el mismo receptor). Es bien sabido que cuanto más vivamente impresiona una obra a un receptor, tantas más posibilidades de percepción le ofrece. La participación activa del receptor en la intencionalidad en el arte puede llegar a ser explícita: así sucede cuando el receptor interviene directamente en la creación de la obra.

Jan Mukařoský.- fragmento de «La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte». 1943. Traducción de Jarmila Jandová).

3. El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como *miésis* o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte es su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «Lo que X dijo...», etcétera, etcétera).

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Solo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Este es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un *su-til*, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permitaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de interpretación. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de interpretarla lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, solo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?».

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia posmítica —el de la similitud de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias.

Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Látona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón

de Alejandria interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo altera. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

(Susan Sontag.- fragmento de *Contra la interpretación*. 1961.
Traducción de Horacio Vázquez Rial).

4. La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos. Antes bien, parece que forma parte de la experiencia artística el que la obra de arte siempre tenga su propio presente, que sólo hasta cierto punto mantenga en sí su origen histórico y, especialmente, que sea expresión de una verdad que en modo alguno coincide con lo que el autor espiritual de la obra propiamente se había figurado. Ya se le llame entonces a eso creación inconsciente del genio, ya se dirija la mirada desde el contemplador hacia la inagotabilidad conceptual de toda declaración artística; en cualquier caso la conciencia estética puede seguir invocando que la obra de arte se comunica a sí misma.

Por otro lado, el aspecto hermenéutico tiene algo tan abarcante que necesariamente incluye en sí la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Si la disposición fundamental de la historicidad de la existencia humana es, comprendiéndose, mediar consigo misma —y eso quiere decir, necesariamente, con el todo de la propia experiencia del mundo—, entonces también forma parte suya toda tradición. Esta no sólo engloba textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero el encuentro con el arte, sobre todo, tiene su lugar dentro del proceso de integración que se le encomienda a una vida humana situada en medio de tradiciones. Es más, se plantea la pregunta de si la especial actualidad (*Gegenwartigkeit*) de la obra de arte no consistirá precisamente en estar siempre ilimitadamente abierta para nuevas integraciones. Bien pueden opinar el creador de una obra, o el público de su tiempo, que el ser más propio de su obra es lo que ella sea capaz de decir; por principio, ello alcanza más allá de cualquier limitación histórica. En este sentido, la obra de arte es de un presente intemporal. Pero ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión y que no haya que encontrar también su origen histórico. Precisamente eso es lo que legitima las pretensiones de una hermenéutica histórica: que la obra de arte,

por muy poco que quiera ser entendida de un modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que, con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado; es más, incluso la exige. No obstante, puede estar o quedar sin decidir si es justa o no la respectiva pretensión de que la interpretación propuesta es la adecuada. Lo que Kant decía, con razón, del juicio de gusto, que se le puede exigir una validez universal aunque ningún fundamento nos obligue a reconocerlo, vale también para toda interpretación de las obras de arte, tanto la que hace el artista que la reproduce o el lector, como la del intérprete con pretensiones científicas.

Cabe preguntarse con escepticismo si un concepto semejante de obra de arte, abierta siempre a nuevas interpretaciones, no pertenecerá al mundo de una formación estética de segundo orden. ¿No es la obra —eso que llamamos obra de arte— en su origen, portadora de una función vital con significado en un espacio cultural o social y no se determina sólo en él plenamente su sentido? Sin embargo, me parece que también se le puede dar la vuelta a la pregunta. ¿Es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y trasladada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético-histórico y no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir? [...]

En primer lugar: ¿qué significa interpretar? A buen seguro, no es explicar o concebir; antes bien, es comprender, hacer exégesis, desplegar (*auslegen*). Y, sin embargo, interpretar es algo diferente. Originalmente, la palabra alemana para interpretar, *deuten*, significa señalar en una dirección. Lo importante es que todo interpretar no señala hacia un objetivo, sino solamente en una dirección, es decir, hacia un espacio abierto que puede rellenarse de modos diversos.

Distingamos ahora dos sentidos diferentes de interpretar: señalar algo (*auf etwas deuten*) e interpretar algo (*etwas deuten*). Es claro que ambos están mutuamente conectados. Señalar algo significa «mostrar, enseñar» (*zeigen*), y tal es el sentido propio del signo (*Zeichen*). Interpretar algo se refiere siempre a un signo tal que indica o señala (*deutet*) desde sí. Entonces, interpretar algo significa siempre «interpretar un indicar» (*ein Deuten deuten*). Así pues, para determinar la tarea y el límite de nuestro hacer interpretativo, nos vemos devueltos a la pregunta por el ser del interpretar. Pues ¿qué es un signo? ¿No será que, tal vez, todo es signo? ¿Es que, tal como pretendía Goethe —que fue quien elevó el concepto de lo simbólico a concepto fundamental de toda nuestra estética—, «Todo señala hacia todo» (*Alles deutet auf alles*), todo es símbolo? ¿O es precisa aquí alguna restricción? ¿Hay en lo ente algo tal que indique, que sea, por lo tanto, un signo, y que incite por ello a ser tomado como tal signo, y a ser interpretado? Ciertamente, muchas veces hay que hacer el esfuerzo de buscar el signo en lo ente. Así, por ejemplo, buscamos interpretar algo que se oculta, la expresión del gesto, por ejemplo. Pero también entonces tiene que verse el signo a partir de una totalidad ligada en sí, es decir, un indicar-interpretar que, de algún modo, aclara (*verdeutlicht*) el sentido direccional de un signo al llegar a ver entre lo confuso, lo indistinto (*undeutlich*), lo que no apunta en ninguna dirección; aquello que el signo, en el fondo, indica (*deutet*). Un interpretar semejante no quiere, por lo tanto, introducir una interpretación en el ente, sino sacar en claro aquello a lo que el ente mismo indica (*deutet*).

(Hans-Georg Gadamer.- fragmentos de los artículos «Estética y hermenéutica» y «Poetizar e interpretar». 1964 y 1961, respectivamente.
Traducción de Antonio Gómez Ramos).

5. Puede señalarse que los cuatro segmentos teóricos que acaban de ser analizados, por constituir sin duda alguna el suelo arqueológico de la filología, corresponden término por término y se oponen a los que permitieron definir la gramática general. Al remontarnos del último al primero de estos cuatro segmentos, vemos que la teoría del *parentesco* entre las lenguas (discontinuidad entre las grandes familias y analogías internas en el régimen de cambios) se enfrenta a la teoría de la *derivación* que suponía incesantes factores de usura y de mezcla, actuando de la misma manera sobre todas las lenguas, sean las que fueren, a partir de un principio externo y con efectos ilimitados. La teoría de la *radical* se opone a la de la designación: pues la radical es una individualidad lingüística aislable, interior con respecto a un grupo de lenguas y que sirve antes que nada de núcleo a las formas verbales; en tanto que la raíz, franqueando el lenguaje por el lado de la naturaleza y del grito, se agotaba hasta no ser más que una sonoridad indefinidamente transformable, cuya función era un primer recorte nominal de las cosas. El estudio de las variaciones interiores de la lengua se opone también a la teoría de la *articulación* representativa: ésta definía las palabras y las individualizaba unas frente a otras al relacionarlas con el contenido que podían significar; la articulación del lenguaje era el análisis visible de la representación; ahora las palabras se caracterizan primero por su morfología y el conjunto de las mutaciones que cada una de sus sonoridades puede sufrir eventualmente. Por último y sobre todo, el análisis interior de la lengua se enfrenta al primado que el pensamiento clásico acordó al verbo ser: éste reinaba en los límites del lenguaje, por ser a la vez el primer lazo de las palabras y porque detentaba el poder fundamental de la afirmación; marcaba el umbral del lenguaje, indicaba su especificidad y lo remitía, de una forma que no podía ser borrada, a las formas del pensamiento. El análisis independiente de las estructuras gramaticales, tal como se lo practica a partir del siglo XIX, aísla por el contrario el lenguaje, lo trata como una organización autónoma, rompe sus ligas con los juicios, la atribución y la afirmación. El paso ontológico que el verbo ser aseguraba entre el hablar y el pensar se ha roto; de golpe, el lenguaje adquiere un ser propio. Y es este ser el que detenta las leyes que lo rigen.

El orden clásico del lenguaje se ha cerrado ahora sobre sí mismo. Ha perdido su transparencia y su función mayor en el dominio del saber. En los siglos XVII y XVIII era el desarrollo inmediato y espontáneo de las representaciones; en él recibían éstas de inmediato sus primeros signos, donde recortaban y reagrupaban sus trazos comunes, donde instauraban las relaciones de identidad o de atribución; el lenguaje era un conocimiento y el conocimiento era, con pleno derecho, un discurso. Con respecto a todo conocimiento, se encontraba pues en una situación fundamental: sólo se podía conocer las cosas del mundo pasando por él. No porque formara parte del mundo en un enmarañamiento ontológico (como en el Renacimiento), sino porque era el primer esbozo de un orden en las representaciones del mundo; porque era la manera inicial, inevitable, de representar las representaciones. En él se formaba cualquier generalidad. El conocimiento clásico era profundamente nominalista. A partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. Se ha convertido en un objeto de conocimiento entre otros muchos: al lado de los seres vivos, al lado de las riquezas y del valor, al lado de la historia de los acontecimientos y de los hombres. Muestra, quizá, conceptos propios, pero los análisis que tratan de él están enraizados en el mismo nivel de todos aquellos que conciernen a los conocimientos empíricos. Este alzamiento que permite a la gramática general ser al mismo tiempo *Lógica* y entrecruzarse con ella, queda ahora nivelado.

La noción de represión es más perversa, o en cualquier caso yo he tenido mucha más dificultad para librarme de ella en la medida en que, en efecto, parece conjugarse bien con toda una serie de fenómenos que ponen de manifiesto los efectos del poder. Cuando escribí la *Historia de la locura*, me serví, al menos implícitamente, de esta noción de represión. Creo que entonces me imaginaba una especie de locura viva, voluble y tensa, a la que la mecánica del poder y de la psiquiatría llegarían a reprimir, a reducir al silencio. Ahora bien, me parece que la noción de represión es totalmente inadecuada para dar cuenta de lo que precisamente hay de productivo en el poder. Cuando se definen los efectos del poder recurriendo al concepto de represión se incurre en una concepción puramente jurídica del poder, se identifica al poder con una ley que dice no; se privilegia sobre todo la fuerza de la prohibición. Me parece que ésta es una concepción negativa, estrecha, esquelética del poder que era curiosamente algo aceptado por muchos. Si el poder fuese únicamente represivo, si no hiciera nunca otra cosa más que decir no, ¿cree realmente que se le obedecería? Lo que hace que el poder se aferre, que sea aceptado, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho circula, produce cosas, induce al placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo más como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social que como una instancia negativa que tiene como función reprimir. En *Vigilar y castigar*, lo que quise mostrar es cómo, a partir del siglo XVII y XVIII, existió un verdadero desbloqueo tecnológico de la productividad del poder. Las monarquías de la época clásica no sólo desarrollaron grandes aparatos de Estado —ejército, policía, administración fiscal— sino que además, en esa época, se instauró lo que se podría denominar una nueva «economía» del poder, es decir, procedimientos que permiten hacer circular los efectos de poder de forma a la vez continua, ininterrumpida, adaptada, «individualizada» por todo el cuerpo social. Estas nuevas técnicas eran, a la vez, mucho más eficaces y menos dispendiosas (menos costosas económicamente, menos aleatorias en sus resultados, menos susceptibles de escapatorias o de resistencias) que las técnicas que se utilizaron hasta entonces, técnicas que reposaban en una mezcla de tolerancia más o menos forzada (desde el privilegio asumido hasta la criminalidad endémica, y de una ostentación costosa (intervenciones espectaculares y discontinuas del poder cuya forma más violenta era el castigo «ejemplar», ya que era algo excepcional).

Michel Foucault.- fragmentos de *Las palabras y las cosas* y *Verdad y poder*. 1968 y 1971, respectivamente. Traducciones de Elsa Cecilia Frost, y de Fernando Álvarez Uria y Julia Varela, respectivamente).

6. Los tres tipos de narración sexual que hemos examinado hasta ahora se distinguen por la importancia que conceden a las nociones de ascendiente y poder. El coito no se realiza en el vacío; aunque parece constituir en sí una actividad biológica y física, se halla tan firmemente arraigado en la amplia esfera de las relaciones humanas que se convierte en un microcosmo representativo de las actitudes y valores aprobados por la cultura. Cabe, por ejemplo, tomarlo como modelo de la política sexual que se ejerce en el ámbito individual o personal.

Ahora bien, el paso de un plano tan íntimo al vasto campo de la política es sin duda una empresa arriesgada. Al introducir el concepto de «política sexual» hemos de responder, en primer lugar, a la ineludible pregunta: «¿Es posible considerar la relación que existe entre los sexos desde un punto de vista político?» La respuesta depende, claro está, de la definición que se atribuya al vocablo «política». En este ensayo no

entenderemos por «política» el limitado mundo de las reuniones, los presidentes y los partidos, sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo. Conviene añadir sobre este punto que, si bien la política debiera concebirse como una ordenación de la vida humana regida por una serie de principios agradables y racionales, y de la que, por ende, habría de quedar erradicada cualquier forma de dominio sobre otras personas, la política que todos conocemos, y a la que tenemos que referirnos, no corresponde en absoluto a semejante ideal.

El esbozo siguiente, que cabría describir como «unos cuantos apuntes encaminados hacia una teoría del patriarcado», se propone demostrar que el sexo es una categoría social impregnada de política. Por tratarse de una labor de exploración, es, por fuerza, tentativo e imperfecto. Y, por otra parte, mi deseo de facilitar una descripción general me ha inducido a sintetizar ciertas afirmaciones, soslayar ciertas excepciones e introducir cierto grado de arbitrariedad en las subdivisiones.

Utilizo la palabra «política» al referirme a los sexos, porque subraya la naturaleza de la situación recíproca que éstos han ocupado en el transcurso de la historia y siguen ocupando en la actualidad. Resulta aconsejable, y hoy en día casi imperativo, desarrollar una psicología y una filosofía de las relaciones de poder que traspasen los límites teóricos proporcionados por nuestra política tradicional. De hecho, es imprescindible concebir una teoría política que estudie las relaciones de poder en un terreno menos convencional que aquel al que estamos habituados. Por tanto, me ha parecido pertinente analizar tales relaciones en función del contacto y de la interacción personal que surgen entre los miembros de determinados grupos coherentes y claramente delimitados: las razas, las castas, las clases y los sexos. La estabilidad de algunos de estos grupos y la continua opresión a que se hallan sometidos se deben, precisamente, a que carecen de representación en cierto número de estructuras políticas reconocidas.

En Estados Unidos, los acontecimientos recientes nos han obligado a admitir, cuando menos, que la relación racial es un nexo político que implica el control general de una colectividad sobre otra, definiéndose ambas colectividades por factores hereditarios. Aun cuando los grupos que gobiernan por derecho de nacimiento están desapareciendo rápidamente, subsiste un modelo, arcaico y universal, del dominio ejercido por un grupo natural sobre otro: el que prevalece entre los sexos. El análisis del racismo descubre una situación interracial generalmente política que perpetúa un conjunto de circunstancias opresivas. El grupo subordinado recibe una ayuda insuficiente de las instituciones políticas existentes y se ve obligado a renunciar a la posibilidad de organizar una lucha y una oposición política de acuerdo con la ley.

Asimismo un examen objetivo de nuestras costumbres sexuales pone de manifiesto que constituyen, y han constituido en el transcurso de la historia, un claro ejemplo de ese fenómeno que Max Weber denominó *Herrschaft*, es decir, relación de dominio y subordinación. En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder.

(Kate Millet.- fragmento de *Política sexual*. 1970.
Traducción de Ana María Bravo García).

7. En nuestro análisis del proceso de lectura que hemos llevado a cabo hasta ahora, hemos observado tres importantes aspectos que forman la base de la relación entre lector y texto: el proceso de anticipación y retrospectiva, el consiguiente desarrollo del texto como acontecimiento vivo y la impresión resultante de conformación con la realidad.

Todo «acontecimiento vivo» debe, en mayor o menor medida, permanecer abierto. En la lectura, esto obliga al lector a buscar continuamente una coherencia, porque sólo entonces puede establecer una relación más estrecha entre las situaciones y comprender lo desconocido. Pero la formación de coherencia es en sí misma un proceso vivo en el cual uno se ve constantemente forzado a tomar decisiones selectivas, y estas decisiones a su vez dan una realidad a las posibilidades que excluyen, en la medida en que pueden tener el efecto de una perturbación latente de la coherencia establecida. Esto es lo que hace que el lector se vea metido en la «gestalt» del texto que él mismo ha producido.

Mediante este enfrascamiento el lector tiene forzosamente que dejarse guiar por las maniobras del texto y dejar atrás sus ideas preconcebidas. Esto le da la oportunidad de tener una experiencia de la manera en que George Bernard Shaw la describió en cierta ocasión: «Has aprendido algo. Al principio eso siempre parece como si hubieras perdido algo». La lectura refleja la estructura de la experiencia hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario. Pero durante este proceso algo nos sucede. Este «algo» requiere un examen detallado, sobre todo dado que la incorporación de lo desconocido en nuestro propio ámbito de experiencia ha sido en cierta medida oscurecida por una idea muy frecuente en la crítica literaria y que consiste en que el proceso de absorción de lo desconocido se etiqueta con el término de *identificación* del lector con lo que lee. Con frecuencia se utiliza el término de «identificación» como si fuera una explicación, cuando en realidad no es más que una descripción. Lo que normalmente se quiere decir con «identificación» es el establecimiento de afinidades entre uno mismo y alguien exterior a uno mismo: un terreno conocido en el cual somos capaces de experimentar lo desconocido. El propósito del autor, no obstante, es transmitir la experiencia y, por encima de todo, una actitud hacia la experiencia. Por consiguiente, la «identificación» no es un fin en sí mismo, sino una estratagema de la que se vale el autor para estimular actitudes en el lector.

Esto, por supuesto, no equivale a negar que efectivamente surge una forma de participación a medida que uno va leyendo; uno desde luego se ve metido en el texto de tal modo que se tiene la impresión de que no hay distancia entre uno mismo y los acontecimientos descritos. Esta implicación se encuentra bien expresada en la reacción de un crítico al leer *Jane Eyre*, de Charlotte Bronte: «Cogimos *Jane Eyre* una tarde de invierno, algo picados por las extravagantes alabanzas que habíamos oído, y firmemente resueltos a ser tan críticos como Croker. Pero a medida que fuimos leyendo, olvidamos tanto las alabanzas como la crítica, identificados con Jane en todos sus problemas, y finalmente casados con Mr. Rochester alrededor de las cuatro de la mañana». La cuestión es ¿cómo y por qué se identificó el crítico con Jane?

Con objeto de comprender esta «experiencia», merece la pena tener en cuenta las observaciones de Georges Poulet acerca del proceso de lectura. Este autor afirma que los libros sólo adquieren plena existencia en el lector. Es cierto que se componen de ideas elaboradas por otra persona, pero en la lectura el lector se convierte en el sujeto que realiza la elaboración. Desaparece así la división sujeto-objeto que en otros casos es condición previa de todo conocimiento y toda observación, y la supresión de esta división coloca a la lectura en una posición aparentemente única por lo que se refiere a la posible absorción de nuevas experiencias. Es muy probable que ésta sea la razón por la cual los vínculos con el mundo del texto literario con tanta frecuencia se hayan interpretado erróneamente como identificación. A partir de la idea de que en la lectura debemos tener los pensamientos de otra persona, Poulet saca la siguiente conclusión: «Todo lo que pienso es parte de mi mundo mental. Y sin embargo aquí me encuentro teniendo un pensamiento que pertenece manifiestamente a otro mundo mental, que está siendo pensado en mí tal y como si yo no existiera. Ya la idea es inconcebible y resulta más inconcebible todavía si medito que, puesto que todos los pensamientos necesitan un sujeto que los piense, este pensamiento que es ajeno a mí y que sin embargo está dentro de mí, debe tener también un sujeto que es ajeno a mí... Siempre que leo, pronuncio mentalmente un yo, y sin embargo el yo que pronuncio no es yo mismo».

Pero para Poulet esta idea es sólo parte del asunto. El extraño sujeto que tiene el extraño pensamiento dentro del lector indica la presencia potencial del autor, cuyas ideas pueden ser «interiorizadas» por el lector: «Tal es la condición característica de cada obra que retrotraigo a la existencia al colocar mi consciencia a su disposición. Le concedo no sólo existencia, sino el darme cuenta de su existencia». Esto significaría que la consciencia forma el punto en el cual convergen autor y lector, y al mismo tiempo tendría como resultado el cese de la autoalienación temporal que le sucede al lector cuando su consciencia anima las ideas formuladas por el autor. Este proceso da origen a una forma de comunicación que, sin embargo, según Poulet, depende de dos condiciones: la historia personal del autor debe quedar excluida de la obra y la disposición individual del lector debe quedar excluida del acto de lectura. Sólo entonces pueden los pensamientos del autor tener lugar subjetivamente en el lector, que piensa lo que él no es. Se deduce que la obra misma debe ser pensada como consciencia, pues sólo de esta manera hay una base adecuada para la relación autor-lector, relación que sólo puede ocurrir mediante la negación de la propia historia personal del autor y de la propia disposición del lector. A esta conclusión llega en realidad Poulet cuando describe la obra como la auto-presentación o materialización de la consciencia: «Y por tanto yo no debería vacilar en reconocer que en tanto que está animada por este soplo vital inspirado por el acto de lectura, una obra literaria se convierte (a expensas del lector, cuya propia vida deja en suspenso) en una especie de ser humano, que es una mente consciente de sí misma y que se constituye en mí como el sujeto de sus propios objetos». Incluso aunque sea difícil estar de acuerdo con una concepción tan realista de la consciencia que se constituye en la obra literaria, hay, no obstante, ciertos puntos en el razonamiento de Poulet que merece la pena mantener. Pero éstos deben desarrollarse desde presupuestos algo distintos.

Si la lectura suprime la división sujeto-objeto que constituye toda percepción, se deduce que el lector se verá «ocupado» por los pensamientos del autor, y que éstos, a su vez, causarán la delimitación de nuevas «fronteras». Texto y lector ya no se oponen entre sí como objeto y sujeto, sino que en lugar de ello, la «divi-

sión» ocurre dentro del lector mismo. Al tener los pensamientos de otro, su propia individualidad queda relegada temporalmente en el tras-fondo, puesto que es suplantada por estos pensamientos ajenos, que ahora se convierten en el tema en el cual se centra su atención. A medida que leemos tiene lugar una división artificial de nuestra personalidad, ya que tomamos como tema para nosotros mismos algo que no somos. Por consiguiente, cuando leemos actuamos en niveles diferentes. Pues aunque podamos estar teniendo los pensamientos de otra persona, lo que nosotros somos no desaparecerá completamente, sino que permanecerá meramente como una fuerza virtual más o menos poderosa. Así, al leer existen estos dos niveles —el «yo» ajeno y el «yo» real y virtual— que nunca se desgajan entre sí por completo. En efecto, únicamente podemos convertir los pensamientos de otra persona en un tema absorbente para nosotros, siempre y cuando el trasfondo virtual de nuestra propia personalidad pueda adaptarse a él. Cada texto que leemos marca una frontera distinta dentro de nuestra personalidad, de modo que el trasfondo virtual (el verdadero «yo») adoptará una forma distinta de acuerdo con el texto de que se trate. Esto es inevitable, aunque sólo sea por el hecho de que la relación entre tema ajeno y trasfondo virtual es lo que hace posible que se comprenda lo desconocido. En este contexto es reveladora la observación hecha por D. W. Harding, atacando la idea de identificación con lo que se lee: «Lo que a veces se denomina como cumplimiento del deseo en las novelas y en las obras... puede describirse de manera más plausible como formulación del deseo y la definición de los deseos. Los niveles culturales en los cuales procede pueden variar mucho; el proceso es el mismo... Parece más cercano a la verdad... decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o espectador, y quizás a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen el deseo mediante algún mecanismo de experiencia vicaria». En el acto de lectura, tener que pensar algo que todavía no hemos experimentado no quiere decir solamente estar en condiciones de concebirlo o incluso entenderlo; significa también que tales actos de concepción son posibles y acertados hasta el punto de que hacen que algo se formule en nosotros. Pues los pensamientos de otra persona sólo pueden tomar forma en nuestra consciencia si, en el proceso, interviene nuestra facultad no formulada para descifrar dichos pensamientos, facultad que, en el acto de desciframiento, también se formula a sí misma. Ahora bien, ya que esta formulación se lleva a cabo en los términos establecidos por otra persona, cuyos pensamientos son el tema de nuestra lectura, se deduce que la formulación de nuestra facultad para descifrar no puede situarse según nuestras propias líneas de orientación.

En esto radica la estructura dialéctica de la lectura. La necesidad de descifrar nos da la oportunidad de formular nuestra propia capacidad para descifrar. Esto es, situamos en lugar preeminente un elemento de nuestro ser del cual somos directamente conscientes. La producción del significado de los textos literarios —que discutimos en conexión con la formación de la «gestalt» del texto— no entraña meramente el descubrimiento de lo no formulado, que puede ser asumido por la imaginación activa del lector; también entraña la posibilidad de que podamos formularnos a nosotros mismos y descubrir así lo que anteriormente había parecido eludir nuestra consciencia. Estos son los procedimientos según los cuales la lectura de obras literarias nos da la oportunidad de formular lo no formulado.

Wolfgang Iser.- fragmento del artículo «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico» 1972. Traducción de Eugenio Conteras)

8. Casi todas las mujeres son así: hacen la literatura de otro —del hombre— y en su inocencia la defienden y le dan voz, creando obras que en realidad son masculinas. Hay que tener un gran cuidado a la hora de estudiar la literatura femenina, para no dejarse engañar por los nombres: el que una obra aparezca firmada por un nombre de mujer no significa necesariamente que sea femenina. Podía ser perfectamente una obra masculina, y a la inversa, el que una obra esté firmada por un hombre no la excluye de la feminidad. Es raro, pero se puede encontrar feminidad en obras firmadas por hombres: a veces ocurre. [...]

Esta práctica [una escritura feminista] no se puede sistematizar, acotar, codificar —lo que no significa que no exista. Sin embargo, siempre irá más allá del discurso que regula el sistema falocéntrico; tiene y tendrá cabida en áreas distintas de las que están subordinadas a la dominación filosófico-cultural. [...] Admitir que escribir es trabajar (en) lo intermedio, inspeccionar el proceso de lo mismo y de lo otro, sin el cual nada podría vivir, deshacer el trabajo de la muerte - admitir esto es querer a los dos tanto como a ambos, al conjunto de uno y otro, no fijado en la sucesión de lucha y expulsión o en algún otro tipo de muerte, sino infinitamente dinamizado por un proceso incesante de intercambio de un sujeto al otro.

Hay muchos motivos para oponerse a la clase, a la categorización, a la clasificación —las clases. En Francia, pertenecer a las «clases activas» significa hacer el servicio militar. Hay muchos motivos para oponerse al servicio militar, a todas las escuelas, a la urgencia masculina de juzgar, diagnosticar, digerir, nombrar... no en el sentido de precisión poética, sino en el sentido de la censura represiva de la nominación/conceptualización filosófica. [...]

Cuando preguntamos «¿Qué es?», desde el momento en que formulamos la pregunta, al buscar una respuesta, ya estamos atrapados en una interrogación masculina. Digo «interrogación masculina»: como cuando decimos que fulanita de tal fue interrogado por la policía. [...]

Si existe una «propiedad de la mujer», esta es paradójicamente su capacidad de desprovocarse sin egoísmo, cuerpo sin fin, sin apéndices, sin «partes» principales... Esto no significa que sea un magma informe, sino que no desprecia su cuerpo ni su deseo... Su libido es cósmica, así como su subconsciente es mundial. Sólo puede continuar escribiendo sin inscribir ni discernir jamás contorno alguno, atreviéndose con los cruces vertiginosos de las permanencias efímeras y apasionadas del otro (o los otros) en él, ella, o ellos, en los que ella ha vivido lo suficiente como para observarlos desde el punto más próximo a su subconsciente desde el momento en que se despiertan, para amarlos desde el punto más cercano a sus instintos; y entonces, impregnada totalmente de estos abrazos breves e identificadores, entra en la infinitud. Ella sola desea y se atreve a saber desde dentro, donde ella, la proscrita, no ha dejado nunca de oír la resonancia de un lenguaje anterior. Deja hablar al otro lenguaje —el lenguaje de las mil lenguas que no conoce limitación ni muerte.

(Hélène Cixous.- fragmentos de *La risa de la medusa*
y «¿Castración o decapitación?». 1975 y 1976, respectivamente.
Traducción de Amaia Bárcena).

9. ¿A qué conclusiones podemos llegar a partir de estos dos ejemplos? En primer lugar, ni mi colega, ni el lector de la frase de Hirsch se ven constreñidos por los significados que puedan tener las palabras dentro de un sistema lingüístico

normativo y, sin embargo, ninguno de ellos es libre para conferir sobre una frase el significado que quiera. De hecho, «conferir» es, precisamente, una palabra equivocada porque implica un procedimiento en dos etapas en el que un oyente o lector primero escruta una frase y luego le da un significado. Los argumentos de las páginas anteriores se podrían reducir a la afirmación de que no existe tal primer paso, que entendemos una frase desde dentro del conocimiento de sus propósitos, y no de manera preliminar, y que entender ya es haberle asignado una forma y un significado. En otras palabras, el problema de cómo se determina el significado sólo es un problema si existe un punto en el que su determinación no haya sido realizada. Yo defiendo que no existe tal punto. No estoy diciendo que nunca nos encontremos en la situación de tener que descubrir conscientemente lo que significa una frase. De hecho, mi colega se encontraba en esa situación cuando la estudiante le informó de que no había entendido la pregunta que ella le quería hacer («No, no, quiero decir que si en esta clase creemos en los poemas y en las cosas o si sólo es cosa nuestra») y, por lo tanto, tenía que descubrirla. Pero el «la» en este caso (o en cualquier otro) no es una colección de palabras que espera se le asigne un significado, sino una frase cuyo significado, ya asignado, ha demostrado ser inapropiado. Aunque mi colega tenía que empezar de nuevo, no lo tenía que hacer desde el punto de partida y, de hecho, nunca estuvo en el punto de partida, pues desde el comienzo su entendimiento de la pregunta de la estudiante estuvo informado por su asunción de las preocupaciones que ésta podía tener. (Es por esto por lo que él no era «libre» incluso aunque no estuviera constreñido por determinados significados.) Es dicha asunción, más que su actuación dentro de ella, lo que fue puesto a prueba por la corrección de la estudiante. Ella le dijo que había malentendido lo que ella quería decir, pero eso no es decir que hubiera cometido un error al combinar sus palabras y su sintaxis en una unidad significativa. Más bien se trataba de que la unidad significativa que él inmediatamente discernió estuviera hecha en función de una identificación equivocada de las intenciones de ella (hecha antes de que ella hablara). Él estaba preparado ante ella para escuchar el tipo de cosas que los estudiantes ordinariamente dicen el primer día de clase y, por lo tanto, eso fue lo que escuchó. El no había leído mal el texto (su error no fue de cálculo) sino que había pre-leído mal el texto y si hubiera tenido que corregirse a sí mismo, habría tenido que hacer otra (predeterminación de la estructura de intereses de la que partía la pregunta. Claro que esto es, exactamente, lo que hizo y cómo lo hizo es un tema crucial cuya mejor respuesta sería considerar primero las maneras en las que no lo hizo.

No lo hizo atendiendo al significado literal de la respuesta de ella, es decir, éste no es un caso en el que alguien que ha sido malinterpretado aclara lo que quiere decir haciéndolo más explícito por medio de variaciones o adiciones en las palabras de tal manera que su sentido sea inequívoco. Dentro de las circunstancias de la frase, según él las asume, las palabras de ella son perfectamente claras y, lo que ella está haciendo es pedirle que imagine otras circunstancias en las que las mismas palabras sean las mismas, pero diferentemente claras. Tampoco se trata de que las palabras que ella añade («No, no, quiero decir...») le dirijan hacia esas otras circunstancias eligiéndolas de un inventario de todas las posibles, pues si ese fuera el caso, tendría que haber una relación inherente entre las palabras que pronuncia y un conjunto particular de circunstancias (esto sería literalidad del más alto nivel), de manera tal que cualquier hablante competente de esa lengua, al escuchar dichas palabras, se viera inmediatamente referido a ese conjunto. [...] ¿Quién era esa gente y qué era lo que hacía que su comprensión de la historia fuera tan inmediata y fácil? Bueno, podríamos decir que son personas que me escuchaban conociendo de antemano mi posición respecto a determinados temas (o que sabían que yo tengo una posición).

Es decir, escuchan «¿Hay un texto en esta clase?» según aparece al comienzo de la anécdota (o como título de un artículo) a la luz de su conocimiento de lo que yo puedo hacer con ella. La escuchaban en mi boca, en circunstancias que habían comprometido mi inclinación en determinados temas.

Mi colega, finalmente, era capaz de entenderla de esa manera, como si viniera de mí, no porque yo estuviera en su clase, ni porque la pregunta de la estudiante me señalara a mí de una manera que resultara evidente para cualquier oyente, sino porque él podía pensar en mí, a tres oficinas de la suya, diciéndole a los estudiantes que no hay significados determinados y que la estabilidad de un texto es una ilusión. De hecho, según él mismo cuenta, el momento de reconocimiento y comprensión fue cuando se dijo «¡Ah, otra víctima de Fish!». No lo pensó porque las palabras de la chica la identificaran como tal, sino por su habilidad para verla como tal víctima que informaba la percepción de sus palabras. La respuesta a la pregunta «¿Cómo llegó él a las circunstancias, dentro de las que ella quería ser entendida, a partir de esas palabras?», es que él ya tenía que estar pensando dentro de esas circunstancias para poder escuchar dichas palabras referidas a ellas. Por lo tanto, la pregunta tiene que ser rechazada porque asume que la construcción del sentido lleva a la identificación del contexto de la frase, en lugar de a la inversa. Esto no quiere decir que el contexto sea anterior y que, una vez identificado, pueda empezar la construcción del significado. Esto sólo invertiría el orden de la secuencia que está fuera de lugar puesto que las dos acciones que ordena (la identificación del contexto y el conferirle sentido) ocurren simultáneamente. No decimos: «Aquí estoy en una situación; ahora puedo empezar a determinar lo que significan estas palabras». Estar en una situación es ver las palabras, éstas u otras, como ya significativas. Para mi colega comprender que podía estar ante una de mis víctimas era, al mismo tiempo, escuchar lo que ella decía como una pregunta sobre sus creencias teóricas.

Pero disponer de una pregunta con «cómo» sólo es provocar otra: si la pregunta de ella no le llevó al contexto de la frase, ¿cómo llegó a él? ¿Por qué pensó en mí diciéndole a los estudiantes que no hay significados determinados y no en otra persona o en otra cosa? En primer lugar, puede que sí lo hiciera, es decir, puede que adivinara que ella venía de otro lado (al preguntar, digamos, si la clase se iba a centrar en los poemas y ensayos o en nuestra respuesta a ellos, pregunta emparentada con la que hizo pero bastante distinta) o puede que simplemente se hubiera liado, como le ocurriera a mi amigo filósofo, confinado, ante la ausencia de una explicación, a la primera determinación de las preocupaciones de la chica, incapaz de comprenderla de otra manera. Entonces, ¿cómo lo hizo? En parte lo hizo porque podía hacerlo. Fue capaz de llegar a ese contexto porque ya formaba parte de su manera de organizar el mundo y sus hechos. El ya disponía de la categoría, «una de las víctimas de Fish». Claro que esa categoría no le tenía a él, es decir, que su mundo no siempre estuvo organizado por ella y ciertamente no estaba presente al comienzo de su conversación. Pero estaba disponible y todo lo que tenía que hacer era recordarla para encontrar los significados que comportaba. (Si no lo hubiera estado, el camino de su comprensión habría sido diferente y, en breve, nos ocuparemos de esa otra consideración.)

Sin embargo, esto lleva nuestra investigación más allá. ¿Cómo o por qué la recordó? La respuesta a esta pregunta tiene que ser especulativa y comenzaría con el reconocimiento de que cuando algo cambia, no todo cambia. Aunque la comprensión, por parte de mi colega, de sus circunstancias se transformara a lo largo de la conversación, éstas seguían siendo entendidas como académicas, y dentro de esa continua (aunque modificada) comprensión, las direcciones que

podiera haber tomado su pensamiento ya estaban severamente limitadas. Él sigue pensando, como al principio, que la pregunta de la estudiante tenía algo que ver con los asuntos generales de la universidad y con la literatura inglesa en particular y son las etiquetas organizativas asociadas con estas áreas de experiencia las que tenían más posibilidades de ocurrírsele. Una de esas etiquetas es «qué-pasa-en-otras-clases» y una de esas otras clases es la mía. Por lo tanto, a través de una vía que no está ni enteramente libre de marcas, ni totalmente determinada, llega a mí y a la noción de «una de las víctimas de Fish» y, con ello, a una nueva construcción de lo que su estudiante había estado diciendo.

Claro que esa vía habría resultado más transitable si él no hubiera dispuesto de la categoría «una de las víctimas de Fish» como mecanismo decisivo para producir la inteligibilidad. ¿Si dicho mecanismo no hubiera formado parte de su repertorio y no hubiera sido capaz de recordarlo por no tener conocimiento de ello, cómo habría procedido? La respuesta es que no habría podido hacerlo en absoluto, lo cual no significa que nos encontremos atrapados para siempre en las categorías de comprensión de que disponemos (o que disponen de nosotros), pero la introducción de nuevas categorías o la expansión de antiguas para poder incluir datos nuevos (y por lo tanto nuevamente vistos) siempre tiene que venir desde fuera o desde lo que se percibe, durante un tiempo, como lo exterior. En el caso de que él hubiera sido incapaz de identificar la estructura de las preocupaciones de la estudiante porque nunca hubieran sido las suyas, hubiera sido la obligación de la mucha-cha explicárselas. Y ahora nos encontramos con otro caso del problema que hemos estado analizando. Ella no podía explicarse variando o añadiendo otras palabras, siendo más explícita, porque sus palabras sólo serían inteligibles si él tuviera el conocimiento que se supone transmiten, el conocimiento de las asunciones e intereses de donde surgen.

(Stanley Fish.- fragmentos del artículo «¿Hay un texto en esta clase?». 1976.
Traducción de Vicente Carmona).

10. Casi en todas partes y todo a lo largo de los siglos XIX y XX encontraremos en las culturas británica y francesa alusiones a los hechos imperiales, pero quizá en ninguna parte con más regularidad y frecuencia que en la novela inglesa. Vistas en conjunto, estas alusiones constituyen lo que he llamado una estructura de actitud y referencia. En *Mansfield Park*, que es entre todas las obras de Jane Austen, la que más cuidadosamente define los valores sociales y morales dominantes en el conjunto de su producción, las referencias a las posesiones de ultramar de Sir Thomas Bertram llenan la novela: le dan riqueza, son el motivo de sus ausencias, fijan su categoría social en casa y en el extranjero y hacen posibles sus valores, los cuales finalmente suscribe Fanny Price (y la propia Austen). Si, como ella afirma, *Mansfield Park* trata del «orden» (*ordination*) veremos que el derecho a las posesiones coloniales ayuda directamente a establecer el orden social y las prioridades morales en el hogar. Como también lo hace Bertha Masón, la desquiciada esposa de Rochester en *Jane Eyre*, que proviene de las Antillas Occidentales, y es una presencia amenazante que se encuentra confinada en el ático. En *La feria de las vanidades* de Thackeray, Joseph Sedley es un potentado hindú cuya veleidosa conducta y excesiva (tal vez inmerecida) fortuna se contraponen al finalmente inaceptable descarrío de Becky, a su vez contrastado con la decencia de Amelia, convenientemente recompensada al final; a la vez se nos presenta a Joseph Dobbin dedicado tranquilamente a la escritura de una historia del Punjab. [...]

He tratado de centrarme, por un lado, en aquellos aspectos de la cultura europea vigente que el imperialismo utilizaba mientras sus éxitos crecían; por el otro, en la descripción de las maneras en que la Europa imperial se negaba o no podía ver su carácter imperialista, mientras que irónicamente, los no europeos veían Occidente sólo bajo ese aspecto. «Para el nativo», dice Fanón, un valor europeo como la «objetividad se volverá siempre en su contra».

Aun así, ¿podemos afirmar que el imperialismo estaba tan integrado a la Europa del siglo XIX que es imposible separarlo de la cultura como un todo? ¿Cambia el significado de la palabra «imperialismo» si la usamos dentro de los términos casi xenófobos de algunas obras de Kipling, si la referimos a sus textos más sutiles o a los de sus contemporáneos Tennyson y Ruskin? ¿Está implicado en ello cada producto de la cultura? Hay dos respuestas evidentes. No, debemos proclamar, el concepto de «imperialismo» tiene una carga de generalización que lastra de una vaguedad inaceptable la interesante heterogeneidad de las culturas metropolitanas europeas. En lo que respecta a la relación con el imperialismo se deben establecer diferencias entre las diversas obras de la cultura. Así podremos decir que a pesar de su autoritarismo respecto a la India, John Stuart Mill tenía actitudes más complejas e ilustradas ante la noción de imperio que Carlyle o Ruskin. Aún más: en el caso del problema de Irlanda, la posición de principio de Stuart Mill retrospectivamente puede considerarse como admirable. Algo similar es verdad respecto de Conrad o Kipling, si los comparamos con Buchan o Haggard. Sin embargo, oponerse a que la cultura sea considerada parte del imperialismo puede convertirse en una táctica que impida cualquier tipo de estudio serio de las relaciones de ambos términos. Si nos enfrentamos a ellos con cuidado, podemos establecer varias provechosas formas de vinculación entre ellos que enriquezcan y afirmen nuestras lecturas de los grandes textos de la gran cultura occidental. La paradoja reside, desde luego, en que para nada disminuye la riqueza, complejidad e interés de la cultura europea el hecho de que haya apoyado casi sin restricciones la experiencia imperial.

Consideremos a Conrad y a Flaubert, escritores en actividad durante la segunda mitad del siglo XIX, el primero comprometido explícitamente con el imperialismo, mientras que los lazos del segundo eran implícitos. A pesar de sus diferencias, los dos exaltan igualmente personajes cuya capacidad para aislarse y rodearse de estructuras creadas por ellos mismos es análoga a la del colonizador en el centro del imperio que gobierna. Como guardianes de una totalidad mágica, Axel Heyst en Victoria y San Antonio en La tentación de San Antonio -obras tardías ambas- se retiran a sitios desde los cuales incorporan un mundo hostil purgado de toda inquietante resistencia al control que ellos quieren ejercer. [...]

Oriente tal y como aparece en el orientalismo es, por tanto, un sistema de representaciones delimitado por toda una serie de fuerzas que sitúan a Oriente dentro de la ciencia y de la conciencia occidentales y, más tarde, dentro del imperio occidental. Si esta definición de orientalismo parece, sobre todo, política, es simplemente porque considero que el orientalismo es en sí mismo el producto de ciertas fuerzas y actividades de carácter político. El orientalismo es una escuela de interpretación cuyo material es Oriente, sus civilizaciones, sus pueblos y sus regiones.

(Edward W. Said.- fragmentos de *Cultura e imperialismo* y *Orientalismo*. 1993 y 1978, respectivamente. Traducciones de María Luisa Fuentes y Nora Catelli).

11. Los principios para una estética matriarcal se pueden derivar fácilmente de mi descripción del arte matriarcal del pasado. Pero una estética matriarcal no es un retiro hacia el lejano pasado sino una teoría en parte descriptiva y en parte prescriptiva de varios aspectos del arte moderno. Aplicaré esta teoría a las formas artísticas que se encuentran en la obra de las (y los) artistas contemporáneas (os) que ya poseen rasgos matriarcales. Mediante el análisis comparativo, quedará claro el significado de estas formas, y de esa claridad podrá surgir una estructura programática. También desarrollaré una utopía del arte matriarcal utilizando estas formas (ya existentes) como puntos de partida.

Pero antes enumeraré los nueve principios de una estética matriarcal, para luego examinarlos con más detalle:

Primero: El arte matriarcal se sitúa más allá de la ficción, tanto en el pasado como en el presente. Más allá de la ficción, el arte se vuelve magia. La magia interviene en la realidad mediante símbolos y tiene el efecto de cambiar la realidad. El antiguo arte matriarcal intentaba influir sobre la naturaleza y modificarla utilizando la magia (la antigua magia); el arte matriarcal moderno intenta cambiar la realidad psíquica y social utilizando la magia (la magia moderna).

Segundo: El arte matriarcal tiene un marco duradero y predeterminado: la estructura de la mitología matriarcal. Esta estructura es universal ya que es el patrón básico de todas las mitologías y las posteriores religiones que se desarrollan a partir de aquéllas. Es una de las categorías objetivas fundamentales de la imaginación humana.

Pero, como toda estructura, la estructura de las mitologías matriarcales no está completa en sí misma. Cada sociedad matriarcal dio a la estructura de su mitología matriarcal (religión, rituales, modos de vida), una realidad distinta. Como resultado, sus formas concretas son tan variadas como las condiciones regionales, individuales y sociales de quienes las crearon. El arte matriarcal que se deriva de la estructura de la mitología matriarcal es, por tanto, diversidad en la unidad, donde la unidad no es dogmática y la diversidad no es subjetiva.

Tercero: El arte matriarcal trasciende el modo tradicional de comunicación, que consta de: autor-texto (producto artístico)-lector.

El arte matriarcal no es «texto», no está limitado a la manufactura de productos artísticos. Por el contrario, es un proceso que da expresión externa a una estructura pre-existente, que se halla en el ritual de la danza. Es un proceso en que todos participan colectivamente para crear esa expresión externa: todos son simultáneamente autores y espectadores.

La estructura de la mitología matriarcal tampoco es un «texto» que un(a) autor(a) produce y un(a) lector(a) llena de significado, independientemente del hecho de que las autoras y lectoras no aparecen en absoluto en la teoría tradicional de la comunicación. Existe como una categoría fundamental de la imaginación humana, la más antigua, la principal, de la que se derivaron todos los demás artefactos religiosos y artísticos de la imaginación. Esta imaginación no es un eclecticismo indisciplinado, ni una cadena arbitraria de asociaciones —éste no es más que su aspecto más tardío y degenerado—; por el contrario, sigue sus propias reglas internas, inscritas en la estructura de la mitología matriarcal. Sus formas concretas dan continuamente expresión colectiva de muchas maneras diferentes a este código de reglas sumamente complejo. (Para descubrirlas, no es necesario hurgar en el inconsciente en busca de posibles arquetipos; sólo hay que desvelar las olvidadas tradiciones matriarcales, analizando las sociedades del pasado.)

Cuarto: El arte matriarcal exige la total dedicación de todos los participantes. Dado que no reconoce ninguna división entre autor y público, en que el autor crea la acción simbólica y el público (como máximo) se identifica con ella emocionalmente o la contempla en un nivel teórico (una división patriarcal de roles), en el arte matriarcal

no hay división entre emoción y pensamiento. Todos los participantes operan simultáneamente sobre los niveles de identificación emocional, la reflexión teórica y la acción simbólica. De esta manera, la naturaleza universal y objetiva de la estructura de la mitología matriarcal, conocida de todos, impide que la identificación se convierta en sentimentalidad subjetiva, que la teorización se vuelva arbitrariedad abstracta y que la acción se convierta en simple catarsis. El arte matriarcal funde sentimiento, pensamiento y acto en la forma de la imagen mitológica concreta, y esta totalidad es la que libera el verdadero éxtasis en los participantes.

Quinto: El arte matriarcal no corresponde al extendido modelo de comunicación, compuesto de los elementos: autor-texto-tratante-agente-público. El tratante (mercado del arte) y el agente (crítico, intérprete, traductor de un medio a otro, archivista, historiador del arte, etcétera) son innecesarios. Dado que es un proceso que tiene lugar entre los participantes, el arte matriarcal no puede ser valorado e interpretado por quienes quedan fuera, ni vendido como mercancía en el mercado del arte y almacenado luego en un polvoriento archivo o expuesto en un museo. Porque el arte matriarcal no se puede objetivar, es decir, convertir en objeto. Es un proceso dinámico caracterizado por el éxtasis y con un impacto positivo sobre la realidad (magia).

Sexto: El arte matriarcal no se puede subdividir en géneros, porque no se puede objetivar. La ceremonia de danza ritual incluye música, canción, poesía, movimiento, decoración, símbolo, comedia y tragedia, todo ello con el propósito de invocar, implorar, alabar a la diosa.

La división entre arte y no arte también es prescindible. Por una parte, el arte matriarcal rompe la barrera entre el arte y la teoría. En su forma antigua, el arte matriarcal se funde con la mitología y la astronomía; en su forma moderna, con la filosofía, las humanidades y las ciencias naturales y sociales. Al mismo tiempo, rompe la barrera entre el arte y la vida. Como el antiguo arte matriarcal, entronca también con las habilidades prácticas y con los estilos de vida que se oponen al status quo. Ésta es otra de las razones por las que no se le pueden aplicar los modelos tradicionales de la comunicación. Porque el arte matriarcal no es un proceso de comunicación simple, de un solo sentido, sino un proceso complejo de interacción social del que la comunicación no es más que una parte.

Séptimo: Como el arte matriarcal se deriva de la estructura de la mitología matriarcal que tiene un sistema de valores completamente diferente —y no sólo invertido o contrario— del del patriarcado, también comparte ese sistema de valores diferente. En él, la fuerza principal es lo erótico, y no el trabajo, la disciplina, la renuncia. Su principio primario es continuación de la vida como un ciclo de renacimientos, y no la guerra o la muerte heroica por unos ideales abstractos e inhumanos. La comunidad, la maternalidad y el amor de hermanas son las reglas básicas de la sociedad matriarcal, y no la autoridad paterna, el dominio del marido, el egoísmo personal y grupal.

El moderno arte matriarcal, que da expresión a estos valores y produce cambios en la esfera psíquica y social, es un proceso subversivo complejo en una sociedad patriarcal. Representa un proceso subversivo que no está interesado en el poder y el control y que, por tanto, no necesita una ideología que le satisfice. En todos los patriarcados, constituye una fuerza subversiva que propone una alternativa revolucionaria.

Octavo: Los cambios sociales que produce el arte matriarcal superan las divisiones de la esfera estética. En las sociedades patriarcales, la estética está dividida en un arte popular y difundido pero socialmente menospreciado y marginado,

por la otra. La superación de esa división devolverá al arte su papel público original, le permitirá surgir como la actividad social más importante y producirá la estetización de toda la sociedad. Ésta era la realidad del antiguo arte matriarcal; el moderno arte matriarcal se propone alcanzarla de nuevo.

Noveno: El arte matriarcal no es «arte». Porque el «arte» se define necesariamente como ficticio; el principio de la ficcionalidad es el principio primario de toda teoría del arte (de estética) patriarcal. El «arte» es un concepto, y su forma como objeto sólo ha existido desde que la esfera estética fue dividida. El «arte» siempre es, por tanto, un arte artificial o desnaturalizado.

El arte matriarcal es independiente de lo ficticio y por lo tanto no es «arte» en el sentido patriarcal del término. Y no requiere ningún saber técnico especial. Es más bien la capacidad de dar forma a la vida y de cambiarla; es en sí mismo energía, vida, un impulso hacia la estetización de la sociedad. Nunca puede estar divorciado de una compleja acción social, porque es él mismo centro de esa acción.

(Heide Göttner Abendroth.- fragmento del artículo
«Nueve principios para una estética matriarcal». 1982.
Traducción de Paloma Villegas).

12. Mimesis II

Con *mimesis II* se abre el reino del *como si*. Hubiera podido decir el reino de la *ficción*, según el uso corriente en crítica literaria. Me privo, sin embargo, de las ventajas de esta expresión perfectamente apropiada al análisis de *mimesis II* para evitar el equívoco que crearía el uso del mismo término en dos acepciones diferentes: en la primera, como sinónimo de las configuraciones narrativas; en la segunda, como antónimo de la pretensión de la narración histórica de constituir una narración «verdadera». La crítica literaria no conoce esta dificultad al no tener en cuenta la escisión que divide el discurso narrativo en dos grandes clases. Por eso puede ignorar la diferencia que afecta a la dimensión referencial de la narración y limitarse a los *caracteres estructurales comunes* a la narración de ficción y a la histórica. La palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen sólo a la pretensión de veracidad de las dos clases de narración. Cualquiera que sea la amplitud de las revisiones a las que será necesario someter la distinción entre ficticio o «imaginario» y «real», siempre existirá una diferencia entre relato de ficción y relato histórico, cuya reformulación habrá que hacerse precisamente en la cuarta parte. Entre tanto, quiero reservar el término de ficción para la segunda de las acepciones consideradas anteriormente y oponer «relato de ficción» a «relato histórico». Hablaré de composición o de configuración según la primera de las acepciones, que no pone en juego los problemas de referencia y de verdad. Es el sentido del *mythos* aristotélico, que la *Poética* —ya lo hemos visto— define como «disposición de los hechos».

Me propongo seguidamente deslindar esta actividad configuradora de las coacciones restrictivas que el paradigma de la tragedia impone al concepto de construcción de la trama en Aristóteles. Quiero, además, completar el modelo por medio de un análisis de sus estructuras temporales. Sabemos que la *Poética* no habla para nada de este análisis. Espero demostrar luego (segunda y tercera partes) que, con un mayor grado de abstracción y con la adición de rasgos temporales apropiados, las ampliaciones y correcciones de la teoría de la historia y la del relato de ficción no alterarán radicalmente el modelo aristotélico.

Ese modelo de construcción de la trama, que se pondrá a prueba en el resto de la esta obra, responde a una exigencia fundamental, ya evocada en el capítulo anterior. Al situar *mimesis II* entre una fase anterior y otra posterior de la *mimesis*, no trato sólo de localizarla y de enmarcarla. Quiero comprender mejor su función de mediación entre el «antes» y el «después» de la configuración. *Mimesis II* ocupa una oposición intermedia sólo porque tiene una función de mediación.

Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la *operación de configuración*, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones. Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y —valga la expresión— la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales.

La trama es mediadora por tres razones al menos. En primer lugar, media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo. A ese respecto se puede decir equivalentemente que extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o de incidentes (los *pragmata* de Aristóteles); o que transforma estos acontecimientos o incidentes en una historia. Las dos relaciones recíprocas expresadas por el *de* y por el *en* caracterizan la intriga como mediación entre acontecimientos e historia narrada. En consecuencia, un acontecimiento debe ser algo más que una ocurrencia singular. Recibe su definición de su contribución al desarrollo de la trama. Por otra parte, una historia debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento el «tema» de la historia. En resumen: la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración.

En segundo lugar, la construcción de la trama *integra* juntos valores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. Aristóteles anticipa este carácter mediador de varias formas: en primer lugar, crea un subconjunto de tres «partes» de la tragedia —trama, caracteres y pensamiento— bajo el título del «qué» (de la imitación). Nada impide, pues, extender el concepto de trama a toda la tríada. Esta primera extensión proporciona al concepto de trama el valor inicial que va a permitirle recibir nuevos enriquecimientos.

El concepto de trama admite, realmente, una extensión más amplia: al incluir en la trama compleja los incidentes que producen compasión o temor, la peripetia, la agnición y los efectos violentos, Aristóteles *equipara la trama a la configuración*, que nosotros hemos caracterizado como *concordancia-discordancia*. Es este rasgo el que, en último término, constituye la función mediadora de la trama. Lo hemos anticipado en la sección anterior, cuando decíamos que la narración pone de manifiesto, en el orden sintagmático, todos los componentes capaces de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción. Este paso de lo paradigmático a lo sintagmático constituye la transición misma de *mimesis I* a *mimesis II*. Es el fruto de la actividad de configuración.

(Paul Ricoeur.- fragmento de *Tiempo y narración*. 1985.
Traducción de Agustín Neira).

13. He tratado de exponer que la tendencia a postular subgrupos sociales que existen separadamente unos de otros da origen a una lingüística que intenta captar la identidad, pero no el carácter relacional de la diferenciación social. Ignora hasta qué punto los grupos dominados y los dominantes no se comprenden por separado, hasta qué punto sus prácticas de habla están organizadas para representar su diferencia y su jerarquía. Éste es un punto que ha estudiado Noelle Bissert Moreau (Moreau, 1984). Declarando que «las desemejanzas entre prácticas lingüísticas sólo son significativas a la luz de la organización social [de conjunto]», Moreau afirma que «todas las clases hablan según el mismo referente oculto. Este referente social es el grupo dominante [...] precisamente porque el referente social es el mismo para todas las clases, las prácticas lingüísticas de clase no son homogéneas, y esta no homogeneidad es necesaria para la dominación» (pp. 59-60). A mi juicio, tenemos aquí un modo algo distinto de imaginar la comunidad hablante. En las situaciones de dominación, según la concepción de Moreau, la heterogeneidad lingüística es resultado de la homogeneidad del referente social común (o ideología dominante). Desde esta perspectiva, los códigos, *langues* y competencias postulados por la lingüística de la comunidad son personificaciones de este referente social común con respecto al cual se sitúan todos los mensajes, *paroles* o actuaciones. (Lo mismo se podría decir de los textos literarios erigidos en canon.)

La concepción de Moreau propone una lingüística algo distinta. Los grupos dominados, en su opinión, se ven obligados a lo que ella denomina desdoblamiento de la subjetividad, porque se les exige a la vez identificarse con el grupo dominante y disociarse de él. En consecuencia, su discurso es distinto del del grupo dominante y a la vez está impregnado por él, como documenta Moreau con entrevistas a mujeres y estudiantes universitarios de la clase obrera de París. De este modo, Moreau puede abandonar la ideología de la autenticidad y ver la diferenciación social de un modo relacional. Este abandono hace posible a su vez una postura crítica más eficaz desde la cual se puede acometer el estudio del modo en que la lengua contribuye a la dominación.

Al mismo tiempo, el compromiso de Moreau con el concepto de un referente social unificado, dominante, sigue ligándola estrechamente a la lingüística de la comunidad. Al final, su teoría coincide con la de Bernstein en considerar a las clases subordinadas únicamente en función de su supuesta carencia de lo que supuestamente tiene la clase dirigente —en el caso de Moreau, una subjetividad unificada y un discurso unificado que le son propios—. Es sintomático que los análisis de Moreau, como los de Labov, se fundamenten en entrevistas formales cuyo proceso no se somete a examen. Se considera las declaraciones de los entrevistados como auto-representaciones neutrales, sin plantear ninguna cuestión acerca del modo en que la propia entrevista pudiera estar obligando a los entrevistados a presentarse a sí mismos en los términos del discurso de la subjetividad unificada. La solución social que se sigue de la teoría de Moreau reafirma la comunidad: los dominados, dice, deben encontrar una lógica distinta y propia según la cual «interpretar su condición social» (p. 60), es decir, una forma de unificar su realidad social. Como en la concepción de Jürgen Habermas, el único síntoma claro de una sociedad no jerárquica sería la total homogeneidad lingüística (Habermas, 1984).

No obstante, la teoría de Moreau ofrece un punto de partida para pensar en los tipos de comunidad que podrían empezar donde acaba la lingüística de la comunidad. La deconstrucción nos ha enseñado mucho sobre la necesidad de descenrar las tendencias centrífugas y homegeneizantes del pensamiento occidental, no porque sean erróneas, sino porque están limitadas en aspectos que ellas mismas no pueden admitir. Imaginemos, pues, una lingüística que descentrara la comuni-

dad, que adoptara como eje la operatividad del lenguaje a través de los límites de diferenciación social, una lingüística que centrara su atención en las formas y zonas de contacto entre grupos dominados y dominantes, entre personas de distintas y múltiples identidades, entre hablantes de distintas lenguas, que enfocara el modo en que estos hablantes se constituyen unos a otros de forma relacional y por diferencia, el modo en que manifiestan las diferencias por medio de la lengua. Llamemos a esta empresa *lingüística del contacto*, término vinculado al concepto jakobsoniano de contacto como componente de los actos de habla y al fenómeno de las lenguas de contacto, uno de los desafíos más reconocidos a la sistematizadora lingüística del código. El término no es satisfactorio, concretamente porque conlleva alusiones utópicas propias, pero dejemos que sirva por ahora.

Por dar un ejemplo muy contrastante de cómo podría enfrentarse a la realidad una lingüística del contacto, quiero ilustrarla mediante el caso del apartheid sudafricano, no por sobrecargado de connotaciones menos pertinente. Se incita a los occidentales blancos a pensar en el apartheid en términos de la segregación de blancos y negros. Éste es el modo predominante en que la prensa occidental nos lo presenta, yuxtaponiendo fotos de Soweto o de las llamadas tierras natales con fotos de lujosas zonas residenciales de los blancos. Así es también como el apartheid quiere que se le entienda, como se representa a sí mismo: como separación, como apartamiento. Lingüísticamente, evoca un mundo donde el blanco habla al blanco, en afrikaans o en inglés, y el negro habla al negro, en zulú, xhosa, o en una de las otras muchas lenguas.

Sin embargo, la imagen cambia un poco si se considera que el apartheid remite a formas específicas de relación entre blancos y negros, que es un sistema donde no están separados en absoluto, sino constantemente en presencia el uno del otro y en contacto el uno con el otro, en el trabajo, en los negocios, en el trato con el Estado, mediante las organizaciones religiosas y los procedimientos de vigilancia, mediante muchos tipos de escritura. Esta perspectiva pone en primer plano distintas dimensiones de la textura vital de la sociedad del apartheid. Ve el apartheid como actividad, como algo que hace la gente, como algo que se manifiesta en prácticas en las que la diferencia y la dominación se producen en un conflicto constante. Cuando se centra la atención en las zonas de contacto, se observa, por ejemplo, la enorme significación del trabajo doméstico en la estratificación social radical, del hecho de que, en el caso de Sudáfrica, dentro de casi todos los hogares blancos viva por lo menos una trabajadora negra, entre cuyas tareas están el cuidado y la socialización de los niños blancos. Se puede empezar por preguntarse cómo mediante estas interacciones, mediante relaciones que son a la vez personales e implacablemente explotadoras, el apartheid se manifiesta, se reproduce, se abre al camino. También se puede preguntar acerca de las muy distintas maneras en que viven el apartheid los niños, las mujeres y los hombres.

Tal podría ser la perspectiva de una lingüística del contacto, una lingüística que adoptara como eje los funcionamientos del lenguaje a través, y no dentro, de los límites de diferenciación social: de clase, de raza, de sexo, de edad.

(Mary Louise Pratt.- fragmento de su conferencia «Utopías lingüísticas». 1986.
Traducción de Javier Yagüe Bosch)

14. Porque yo, una *mestiza*,/ salgo continuamente de una cultura/ para entrar en otra,/ como estoy en todas las culturas a la vez,/ *alma entre dos mundos, tres, cuatro*,/ *me zumba la cabeza con lo contradictorio*./ *Estoy norteadada por todas las voces que me hablan/ simultáneamente*. La ambivalencia por el choque de voces da lugar a estados mentales y emocionales de perplejidad. La lucha interior genera inseguridad e indecisión. La personalidad dual o múltiple de la mestiza está acosada por el desasosiego.

En un estado constante de nepantlismo mental, una palabra azteca que significa «desgarrada entre opciones», la mestiza es un producto de la transferencia de los valores culturales y espirituales de un grupo a otro. Es tricultural, monolingüe, bilingüe o multilingüe, habla un patois, y se halla en un estado de perpetua transición, la mestiza se enfrenta al dilema de la raza mezclada: ¿a qué colectividad escucha la hija de una madre de piel oscura?

El choque de un alma atrapada entre el mundo del espíritu y el mundo de la técnica a veces la deja enfullada. Acunada en una cultura, atrapada entre dos culturas, a caballo de las tres culturas con sus respectivos sistemas de valores, la mestiza sufre una lucha de carne, una lucha de fronteras, una lucha interior. Como todas las personas, percibimos la versión de la realidad que nos comunica nuestra cultura. Como otras personas que poseen más de una cultura o viven en varias, recibimos mensajes múltiples, a veces contradictorios. Cuando se juntan dos marcos de referencia, coherentes en sí mismos pero normalmente incompatibles el uno con el otro, se produce un choque, una colisión cultural.

En nuestro interior y en el de la cultura chicana, creencias muy compartidas en la cultura blanca atacan creencias muy compartidas de la cultura mexicana, y ambas a su vez atacan creencias muy compartidas de la cultura indígena. Inconscientemente, vemos un ataque contra nosotros mismos y nuestras creencias como una amenaza e intentamos contrarrestarlos con una postura antagónica.

Pero no basta con quedarse en la ribera opuesta, gritando preguntas, cuestionando convenciones blancas, patriarcales. Una postura antagónica obliga a la persona a un duelo entre opresor y oprimido; atrapada en un combate mortal, como el policía y el delincuente, ambos reducidos a un denominador común de violencia. La postura antagónica refuta las opiniones y creencias de la cultura dominante y, por eso, mantiene una actitud de orgulloso desafío. Toda reacción es limitada por aquello contra lo que reacciona, y depende de ello. Como la postura antagónica surge de un problema con la autoridad —externa al igual que interna—, supone un paso hacia la liberación de la dominación cultural. Pero no es una forma de vida. En algún momento, en nuestro camino hacia una nueva conciencia, tendremos que abandonar la orilla opuesta. La separación entre los dos combatientes a muerte debe sanar de algún modo, de forma que estemos en ambas orillas a un tiempo y veamos, a la vez, con ojos de águila y de serpiente. O tal vez decidamos desentendernos de la cultura dominante, desecharla por completo como una causa perdida y cruzar la frontera hacia un territorio totalmente inédito y separado. O podríamos seguir otro itinerario. Las posibilidades son numerosas una vez que hayamos decidido actuar y no reaccionar contra algo.

(Gloria Anzaldúa.- fragmento de *Borderlands/La frontera*. 1987.
Traducción de Carmen Valle).

15. El relato «La casa negra» de Patricia Highsmith ejemplifica perfectamente el funcionamiento del espacio fantasmático como superficie hueca, como una especie de pantalla para la proyección de los deseos: la fascinante presencia de sus contenidos positivos no hace más que llenar un cierto vacío. La acción tiene lugar en un pequeño pueblo de los Estados Unidos, donde los hombres se reúnen por la noche en el *saloon* y reviven recuerdos nostálgicos, mitos locales (por lo común las aventuras de su juventud), siempre asociados de algún modo con un viejo edificio desolado que está en una colina cercana. Sobre esa misteriosa «casa negra» se cierne una cierta maldición; hay entre los hombres un acuerdo tácito en cuanto a que no está permitido acercarse a ella. Se supone que quien entra en la casa corre un peligro de muerte: según los rumores, hay espectros, la habita un lunático solitario que mata a los intrusos, etcétera. Pero, al mismo tiempo, la «casa negra» es un lugar que enlaza todos sus recuerdos de la adolescencia, las primeras transgresiones, sobre todo las relacionadas con el sexo (los hombres repiten interminablemente que, años atrás, en esa casa tuvieron su primera relación sexual, con la chica más linda del pueblo, y que allí fumaron su primer cigarrillo). El héroe del cuento es un joven ingeniero que acaba de mudarse al lugar. Después de escuchar todos los mitos sobre la «casa negra», anuncia al grupo su intención de explorar ese misterioso edificio la noche siguiente. Los hombres reaccionan con una desaprobación intensa pero silenciosa. El ingeniero visita la casa, esperando que le ocurra algo horrible o por lo menos sorprendente. Con una tensa expectativa se acerca a la ruina oscura, sube por la escalera crujiente, examina todas las habitaciones, pero sólo encuentra algunos restos de alfombras en el piso. Vuelve al *saloon* y declara triunfalmente que la «casa negra» es sólo una ruina sucia y miserable, que en ella no hay nada fascinante o misterioso. Los hombres lo escuchan horrorizados, y cuando el ingeniero va a irse, uno de ellos lo ataca salvajemente. El joven cae al suelo, se golpea, y poco después muere. ¿Por qué horrorizó tanto a esos hombres la acción del recién llegado? Podemos intuir su resentimiento observando la diferencia entre la realidad y la «otra escena» del espacio fantasmático: la «casa negra» estaba prohibida a los hombres porque funcionaba como un espacio vacío en el que ellos podían proyectar sus deseos nostálgicos, sus recuerdos distorsionados; al afirmar públicamente que esa casa no era más que una ruina, el joven intruso redujo su espacio fantasmático a la realidad común, cotidiana. Anuló la diferencia entre la realidad y el espacio fantasmático, privándolos del lugar en el que podían articular sus deseos.

(Slavoj Žižek.- fragmento de *Mirando al sesgo*. 1991.
Traducción de Jorge Piatigorsky).

16. Un análisis feminista materialista muestra que lo que nosotras consideramos causa y origen de la opresión es solamente la «marca» que el opresor impone sobre los oprimidos: el «mito de la mujer», con sus manifestaciones y efectos materiales en las conciencias y en los cuerpos apropiados de las mujeres. La marca no preexiste a la opresión: Colette Guillaumin ha demostrado que, antes de la realidad socioeconómica de la esclavitud y negra, el concepto de la raza no existía o, por lo menos, no tenía su significado moderno, pues designaba el linaje de las familias. Sin embargo, hoy, nociones como raza y sexo son entendidas como un «dato inmediato», «sensible», un conjunto de «características físicas»,

que pertenecen a un orden natural. Pero lo que creemos que es una percepción directa y física no es más que una construcción sofisticada y mítica, una «formación imaginaria» que reinterpreta rasgos físicos (en sí mismos tan neutrales como cualquier otro, pero marcados por el sistema social) por medio de la red de relaciones con que se los percibe. (Ellas son vistas como *negras*, por eso *son* negras; ellas son vistas como *mujeres*, por eso *son* mujeres. No obstante, antes de que sean *vistas* de esa manera, ellas tuvieron que ser *hechas* de esa manera.) Tener una conciencia lesbiana supone no olvidar nunca hasta qué punto ser «la-mujer» era para nosotras algo «contra natura», algo limitador, totalmente opresivo y destructivo en los viejos tiempos anteriores al movimiento de liberación de las mujeres. Era una constricción política y aquellas que resistían eran acusadas de no ser «verdaderas» mujeres. Pero entonces estábamos orgullosas de ello, porque en la acusación había ya como una sombra de triunfo: el reconocimiento, por parte del opresor, de que «mujer» no es un concepto tan simple porque, para ser una, era necesario ser una «verdadera». Al mismo tiempo, éramos acusadas de querer ser hombres. Hoy, esta doble acusación ha sido retomada con entusiasmo en el contexto del movimiento de liberación de las mujeres por algunas feministas y también, por desgracia, por algunas lesbianas cuyo objetivo político parece ser volverse cada vez más «femeninas». Pero negarse a ser una mujer, sin embargo, no significa tener que ser un hombre. Además, si tomamos como ejemplo la perfecta «butch» —el ejemplo clásico que provoca más horror, a quien Proust llamó mujer/hombre—, ¿en qué difiere su enajenación de la de alguien que quiere volverse mujer? Tal para cual. Por lo menos, para una mujer, querer ser un hombre significa que ha escapado a su programación inicial. Pero, aunque lo deseara con todas sus fuerzas, no podría llegar a ser un hombre, porque eso le exigiría no solo tener una apariencia externa de hombre, sino también tener una conciencia de hombre, o sea, la conciencia de alguien que dispone, por derecho, de dos —si no más— esclavos «naturales» durante su vida. Esto es imposible, y una característica de la opresión de las lesbianas consiste, precisamente, en que colocamos a las mujeres fuera de nuestro alcance, ya que las mujeres pertenecen a los hombres. Así, una lesbiana *debe* ser cualquier otra cosa, una no-mujer, un no-hombre, un producto de la sociedad y no de la «naturaleza», porque no hay «naturaleza» en la sociedad.

Rechazar convertirse en heterosexual (o mantenerse como tal) ha significado siempre, conscientemente o no, negarse a convertirse en una mujer, o en un hombre. Para una lesbiana esto va más lejos que el mero rechazo del papel de «mujer». Es el rechazo del poder económico, ideológico y político de un hombre.

(Monique Wittig.- fragmento de su texto «No se nace mujer». 1992.
Traducción de Javier Pérez y Paco Vidarte).

17. La interpretación no necesita defensa; siempre está con nosotros, pero, como la mayoría de actividades intelectuales, sólo es interesante cuando es extrema. La interpretación moderada, articuladora de un consenso, por más que pueda ser valiosa en algunas circunstancias, no tiene mucho interés. Una buena exposición de este punto de vista es la que hace G. K. Chesterton, quien observa: «O bien una crítica no es buena en absoluto (una proposición plenamente defendible) o bien la crítica significa decir sobre un autor aquellas cosas que lo harán salirse de sus casillas.»

Como subrayaré más adelante, no creo que haya que considerar la producción de interpretaciones de obras literarias como meta suprema, y mucho menos única meta, de los estudios literarios, pero si los críticos van a dedicar su tiempo a la elabo-

ración y la propuesta de interpretaciones, entonces deben aplicar toda la presión interpretativa que puedan, deben llevar su pensamiento todo lo lejos que les sea posible. No cabe duda de que muchas interpretaciones «extremas», como muchas moderadas, tendrán escaso impacto, porque se juzgarán poco convincentes, redundantes, irrelevantes o aburridas, pero si son extremas, gozarán, en mi opinión, de una mayor posibilidad de sacar a la luz conexiones o implicaciones no observadas o sobre las que no se ha reflexionado con anterioridad que si luchan por permanecer «sanas» o moderadas.

Quiero añadir aquí que todo lo que Eco dice, lo que ha hecho en estas tres conferencias, así como lo que ha escrito en sus novelas y sus obras de teoría semiótica, me convence de que también él, en lo más profundo de su alma hermética que lo atrae hacia quienes llama «adeptos del velo», cree que la sobreinterpretación es más interesante y más valiosa intelectualmente que la interpretación «sana» y moderada. Nadie que no se sintiera profundamente atraído por la «sobreinterpretación» habría podido crear los personajes y las obsesiones interpretativas que animan sus novelas. Lo que ha hecho no ha sido dedicar el tiempo de estas conferencias a explicar qué diría una interpretación moderada, adecuada y sana de Dante, sino que ha perdido un buen rato resucitando, inspirando vida a una extravagante interpretación rosacruz del siglo XIX sobre Dante, una interpretación que, como afirma, no tuvo ningún impacto en la crítica literaria y había sido completamente ignorada hasta que Eco la descubrió y puso a sus alumnos a trabajar en esa interesante práctica semiótica.

Pero si queremos realizar algún progreso en la reflexión sobre interpretación y sobreinterpretación, debemos detenernos a considerar la propia oposición, que es un tanto tendenciosa.

(Jonathan Culler.- fragmento de su «En defensa de la sobreinterpretación». 1992.
Traducción de Juan Gabriel López Guix).

18. Pues bien. Los confines y límites de la producción textual de las mujeres se han determinado históricamente por una particular situación social donde el contexto de desigualdad ha estado directamente relacionado con la alfabetización y el acceso a la instrucción, no menos que al sistema de privilegios de clase en cada sociedad. Este entorno ha sido estudiado en los últimos años, prácticamente para todas las culturas. En este contexto, uno de los puntos cruciales ha sido si esta tradición limitante debe describirse considerando solo los presupuestos temáticos que derivan del género sexual del sujeto empírico (escritora, poeta); o bien, como habré de sugerir a lo largo de estas páginas, si debe analizarse considerando la preferencia o dominante textual que pueda existir en el interior de una determinada producción literaria —preferencias que serán, implícitamente, de aceptación o polémica con la literatura patriarcal.

Al intentar responder a algunas interrogantes sobre la escritura de mujer, ha sido de utilidad aislar varios aspectos para luego reunirlos en una perspectiva convergente. Dejo de lado distinciones sobre los términos *femenino/a* (con frecuencia sinónimo de «propio de su sexo») y *feminista* aplicado a una variedad de campos semánticos en torno a la escritora o la escritura. Es decir, no supondré a priori ni a posteriori que tal o cual escritora es femenina o feminista; el género biológico no determina un tipo específico de escritura. Por otra parte, sin embargo, debemos recordar que los prejuicios masculinistas socialmente colectivos

han creado una imagen global, totalizante, atribuyéndole a los sujetos biológicos pertenecientes al género biológico femenino una inferioridad cualitativa intrínseca. Propongo entonces concentrarnos en la escritura de la mujer, buscando una especificidad que nos conduzca del *texto* al *discurso femenino*, y del *texto* al *discurso feminista*. En este trabajo, parto de los puntos que nos conducen de las prácticas discursivas propias y su interrelación con el espacio cultural dominante. Nuestras interrogaciones se sitúan en el campo de la actividad semiótica; en este contexto examinaremos las constricciones valorativas del discurso y las orientaciones de la práctica de escritura, en el marco de *lo dado*, *lo creado*, y la poética de lo que he llamado el texto social.

Comenzaremos por unas referencias al marco que encuadra mi propuesta, en el proceso de implicación de la misma en el universo ideológico. Es necesario, entonces, iniciar nuestro recorrido planteando el tema del sujeto hablante y el uso particular del lenguaje. [...]

Mi propuesta sobre una poética del texto social no es una estructura estática, sino un conjunto de funciones variables que permitan analizar algunos factores comunes en textos (poéticos) de periodos diferentes, cada uno en su propio contexto situacional. En este marco de la textualización desde el punto de vista de la mujer, los constructos de voz y conciencia estratégica de la mujer forman parte del mundo representado, conjuntamente con otros sociolectos e ideolectos. Mi sugerencia sigue dos direcciones principales; la primera concierne al problema de *representación*. En esta zona, he reexaminado el concepto de *intertextualidad re-acentuándolo* en el sentido preciso de relación entre la mujer (poeta) y el *texto ajeno*, patriarcal o no-patriarcal. Otra cosa importante, me he propuesto escuchar «quién habla y a quién» en un poema, examinando tres problemas que considero importantes: 1) el sujeto hablante (el yo-que-habla); 2) los deícticos personales (género y pronombres de primera y segunda persona, centrales en la interacción entre hablante y destinatario, o hablante e interlocutor); 3) las señales connotativas del género en un uso específico del lenguaje. Estos elementos nos indican que en el acto interpretativo, resulta esencial tomar en cuenta nuestros presupuestos culturales e ideológicos sobre estos tres aspectos (la norma cultural y su red de valoraciones), si queremos considerar la dialéctica entre los vacíos o los trazos textuales y los índices que nos guían hacia el significado que el/la poeta se propuso.

La producción de significado (producción simbólica) en la práctica literaria es el resultado de un sistema de convenciones asimilado por los miembros de una comunidad cultural. La escritura de la mujer opera en el marco de esta actividad semiótica común, factor que nos impide reducirla a una tradición autónoma. La escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con la realidad histórica que prescribe las funciones del rol femenino y con las prácticas discursivas de los ámbitos culturales dominantes. La mujer, entendiendo este término en su dimensión sociocultural, ha llegado a la producción de significado contradiciendo el poder de las prácticas discursivas de su cultura que *no son producto exclusivo del hombre*, pero que lo masculino domina a través del sistema de paradigmas del sociolecto patriarcal.

El *sociolecto* debe ser entendido como «el lenguaje comprendido no solo como relación entre léxico y gramática, sino como receptáculo de las mitologías sociales, entendiendo los mitos como representaciones de temas, lugares comunes y sistema descriptivo (restos estereotipados de metonimias que rodean cualquier núcleo léxico)» (en definición de M. Riffaterre). En mi propuesta estableceré ciertas distinciones entre el *ideolecto del escritor* (que puede estar genéricamente definido), el *sociolecto de la cultura*, y, en una dimensión distinta, el *sociolecto del patriarcado*.

Por *ideolecto* entenderé «una actividad semiótica específica del individuo y, en el caso del lenguaje poético, el léxico y la gramática específicos del texto» (nuevamente en definición de M. Riffaterre). Quizá convenga recordar que el sociolecto patriarcal está constituido por un lenguaje y un discurso que, creado originariamente por la palabra santa de la Biblia, el Evangelio, los Apóstoles, y los Padres de la Iglesia, vinieron luego a institucionalizarse mediante el flujo colectivo e ininterrumpido de la literatura, en cuanto producto sociohistórico del discurso de los hombres cultos, eclesiásticos y laicos.

Una vasta zona de la crítica feminista anglosajona se basa en el presupuesto de que la «tradición» específica de la poesía de las mujeres se define decididamente por el silencio (la página en blanco). El silencio tiene formas múltiples y las restricciones que han pesado sobre la mujer en la producción textual no son sino formas de un no deber decir, de afasia, de mutismo [...] Así se ha hablado en los últimos años de mutismo cultural. Sin embargo, sí podemos estudiar el silencio como tema, pero en la poética esto se muestra limitado, a menos que incluyamos la problemática sociohistórica y la especificidad del género. A manera de ejemplo, merece la pena subrayar la diferencia entre el silencio en su significado puramente semántico, que también ocurre en la escritura de los hombres, y el tipo de silencio que sería más «peculiar de la mujer», puesto que el silencio no es exclusivamente femenino. Pero, en el espectro diacrónico el silencio de la mujer emerge como *mutismo cultural*. Es de todos conocido el famoso dicho paulino «Muñeres in aecclesia taceant», que determina el silencio de la mujer; pero el mutismo se diseminó por muchas otras zonas y espacios.

Debido a la dinámica histórica y sociopolítica que he mencionado brevemente, las escritoras se han visto obligadas a mirar el lenguaje desde el exterior, percibiéndolo como un *sociolecto ajeno y dominante* que obliga a mirar con los ojos del otro, desde el punto de vista y las valoraciones de un lenguaje potencialmente distinto. Naturalmente, esta posición ha originado límites pero al mismo tiempo ha sentado las bases de la estrategia creadora. En la producción textual del discurso global de cada cultura (o literatura nacional), la mujer productora de signos ha de reaccionar ante las normas, los valores, los patrones literarios, y las expectativas y restricciones metatextuales y lingüísticas, a partir de una serie de mecanismos productivos que podemos resumir de tres formas (con sus interferencias): 1) aceptación; 2) adaptación o re-acentuación; 3) polémica o rechazo de los códigos ideológicos, sociológicos y mitológicos de cada cultura. Cualquiera de estas alternativas se manifiesta en la estructura textual y lingüística mediante interrelaciones entre el *horizonte ideológico* y la *estructura artística*. Estas alternativas pueden interactuar, absorberse o excluirse; a menudo las fronteras son inciertas. Por ejemplo, una escritora puede incorporar todas las convenciones literarias o adaptarlas, e incluso así transgredir los códigos ideológicos: este fenómeno es recurrente en los textos medievales de Florencia Pinar y de Christine de Pizan, pero también en Gaspara Stampa y Aphra Behn (escritora del siglo xviii); y está no menos presente en María de Zayas y sor Juana.

(Myriam Díaz Diocaretz.- fragmento de su ensayo
«La palabra no olvida de dónde vino».
Para una poética dialógica de la diferencia». 1993).

19. ¿Qué clase de coherencia tienen los relatos y en especial los relatos históricos? Esta es una pregunta que tiene que ver más con la *representación* que con la *explicación*. Porque es obvio que la narrativa que trata de acontecimientos reales, tanto de vidas individuales como de procesos sociales complejos, brinda alguna clase de explicación de esos acontecimientos. Explica los acontecimientos que trata dotándolos de la clase de coherencia (estructuras, tonalidad, auras y significados) típica de los relatos de ficción. Pero plantear las cosas de esta manera resulta tautológico: es sugerir que la narrativa histórica produce un «efecto de relato» general que los lectores captan como un «significado de relato» general, como en contraposición a otro tipo de significado. Pero me permitiría sugerir que no existe tal cosa como una narración en general, que solo existen distintas clases de relatos y de tipos de relatos, y que el efecto explicativo de la narrativa histórica deriva de la clase de coherencia con que dota a los acontecimientos al imponerles una determinada estructura de la trama. Es decir que las versiones narrativas explican los acontecimientos reales al presentarlos como poseedores de la coherencia de distintos tipos genéricos de trama (épico, cómico, trágico, satírico y demás). Pero ¿es esta la clase de coherencia que se encuentra en la realidad, o le es impuesta a la realidad por lo que denominamos las técnicas de *construcción de la trama*?

El mérito de dotar a los acontecimientos reales con la clase de coherencia que asociamos a las tramas o a las estructuras de la trama fue reconocido por el mismo Lukács cuando identificó la perspectiva de la narrativa con aquella que informa al género específicamente literario de la épica. Mientras que la construcción de la trama de una secuencia de acontecimientos reales de modo épico, trágico o satírico no puede considerarse como una explicación científica de aquellos, constituye, de todos modos, un tipo de explicación. Una explicación narrativa implícitamente sugiere principios de clasificación, caracterización, causalidad y significado que son, al menos, análogos a los que usan las ciencias físicas para explicar los acontecimientos y los procesos naturales. Que tales principios estén culturalmente determinados no los priva de su autoridad como explicaciones.

Barthes insistió más tarde en que el problema consiste en que lo mismo puede decirse tanto de las narrativizaciones de acontecimientos reales explícitamente «ficionales» como de las que se pueden identificar como «míticas». Estas también nos brindan cierta clase de explicaciones de los acontecimientos que tratan. Pero esto significa que uno se ve obligado a considerar la posibilidad de que cualquier versión narrativa de acontecimientos históricos puede estar contaminada por prácticas representativas de un tipo claramente ficcionalizante y mitologizante. De lo cual se deduce que si se quiere que las versiones de la realidad histórica sean verdaderamente científicas, estas versiones deben ser purgadas de todo impulso a representar esa realidad de una forma narrativa en general. Pero esta conclusión se deduce necesariamente solo si la clase de coherencia que brinda la imposición de la estructura de la trama (del tipo que encontramos en el discurso ficcional y en el discurso mítico) en un conjunto determinado de acontecimientos históricos no tiene su equivalente en la realidad.

Al plantear este último problema se presenta la cuestión del estatus cognitivo del discurso literario o ficcional, y por extensión, mítico. Si suponemos que la literatura es una forma de expresión puramente *imaginaria*, entonces, por supuesto, la cuestión del «realismo» y la veracidad de cualquier versión histórica plasmada en una forma que se puede identificar como literaria queda resuelta de antemano. Así, por ejemplo, el tipo de trama «épico» que Lukács consideró como el principio estructural (la «filosofía de la composición») de toda narración genuinamente realista, debería pensarse como el indicio de ficcionalidad de cualquier versión en la que se lo usase para dotar a los acontecimientos históricos de esa clase de coherencia

«genérica». Pero ¿podemos estar seguros de que la captación de los acontecimientos históricos como si tuvieran la forma y manifestaran las estructuras de significado que transmiten los géneros literarios como la épica, el romance, la tragedia, la comedia y la sátira no es errónea, o, como lo expresó Braudel, no es una «engañoso falacia»? ¿Es posible, como se lo podría haber preguntado Lukács, que no solo los «climax», sino también el tipo de tramas que utilizan los «climax» de distinta manera, *tienen lugar* en la «realidad» o al menos en la «realidad histórica», como también en la «ficción» y en el «mito»?

(Hayden White.- fragmento de su artículo «Narrativa histórica y narrativa ideológica». 1996. Traducción de María Julia de Ruschi).

20. ¿Puede hablar el subalterno? ¿Qué podría hacer la élite para estar atenta a la construcción continua del subalterno? La cuestión de la «mujer» parece más problemática en este contexto. Hoy en día, confrontado por la feroz benevolencia estandarizadora de buena parte del radicalismo humanístico-científico (reconocimiento por asimilación) de Estados Unidos y de Europa Occidental, y por la exclusión incluso de los márgenes de la articulación centro-periferia (el «subalterno verdadero y diferencial»), el análogo de la conciencia-de-clase más que de la conciencia-de-raza en esta área parece disciplinar y prácticamente prohibido tanto por la Derecha como por la Izquierda. En este campo angustioso, no es fácil plantear la pregunta acerca de la mujer subalterna como sujeto; con más razón es necesario recordar a los radicales pragmáticos que tal cuestión no es una cortina de humo idealista. Aunque no todos los proyectos antisexistas o feministas pueden ser reducidos a este, ignorarlo es un gesto político inconsciente que posee tras de sí una larga historia y colabora con el radicalismo machista que procede mediante exclusiones estratégicas, igualando «nacionalista» y «pueblo» (tan contraproducente como la equivalencia «feminista» y «mujer»). [...]

No podemos «aprender sobre» el subalterno limitándonos a leer textos literarios o, *mutatis mutandis*, documentos sociohistóricos. «Es justo que haya derecho, [aunque] el derecho no es la justicia». Es responsable leer libros, pero la lectura de libros no es la responsabilidad.

El informante nativo no es en este caso una catacreción, sino, en un sentido bastante literal, la persona que nutre la antropología. La nota final de la novela corta nos dice que la autora no será una. En la propia historia, encontramos al menos dos poderosos personajes de los que no es posible apropiarse dentro de esta perspectiva. Parte de su inmunidad a la apropiación les viene a través del tema de la resistencia al Desarrollo (insinuado en los intersticios de mi lectura de Marx) como resistencia aborigen. El caso más extremo es el de Shankar, que podría reunir con bastante facilidad todas las condiciones para ser un auténtico informante nativo, pero para quien la idea misma sería irrelevante: «No puedo veros. Pero os digo con toda la humildad que no podéis hacer nada por nosotros. Nos ensuciamos en el momento mismo que entrasteis en nuestras vidas. No más carreteras, no más ayudas, ¿qué le daréis a un pueblo a cambio de los desaparecidos campos para el cultivo, la vivienda y la sepultura?». Shankar se acerca y dice, «¿Podéis trasladaros lejos? ¿Muy lejos? ¿Muy, muy lejos?» [IM 120]. [Mahasweta] Devi pone en escena los engranajes del Estado poscolonial con conocimiento minucioso, rabia y desesperación amorosa. Aparecen radicales disidentes que sufren represión, un gobierno

nacional deseoso de publicidad electoral, burócratas sistémicos por debajo del bien y del mal y funcionarios públicos subalternos para quienes los denominados principios ilustrados de la democracia son anti-intuitivos. Y, luego, aparece el peor producto de la poscolonialidad: el indio que utiliza el pretexto del Desarrollo para explotar a los tribales y destruir sus sistemas de vida. En contraposición con él, se encuentra un puñado de empleados gubernamentales, comprensivos y de principios, que actúan a través de un sistema de sabotaje oficial y pequeños acuerdos.

(Gayatri Chakravorty Spivak.- fragmentos de su artículo «¿Pueden hablar los subalternos?» y *Crítica de la razón poscolonial*. 1999. Traducción de Manuel Asensi Pérez y Marta Malo de Molina).

21. Partí de una especulación sobre si la política feminista podría funcionar sin un «sujeto» en la categoría de las mujeres. No está en juego saber si todavía tiene sentido, estratégico o de transición, aludir a las mujeres para afirmar que se las está representando. El «nosotros» feminista es siempre y exclusivamente una construcción fantasmática, que tiene sus objetivos, pero que rechaza la complejidad interna y la imprecisión del término, y se crea sólo a través de la exclusión de alguna parte del grupo al que al mismo tiempo intenta representar. No obstante, la posición endeble o fantasmática del «nosotros» no es motivo de desesperación o, por lo menos, no es el único motivo de desesperación. La inestabilidad radical de la categoría cuestiona las limitaciones *fundacionales* sobre las teorías políticas feministas y da lugar a otras configuraciones, no sólo de géneros y cuerpos, sino de la política en sí.

El argumento fundacionalista de la política de la identidad tiende a dar por sentado que una identidad primero debe ocupar su lugar para que se definan intereses políticos, y a continuación se inicie la acción política. Mi razonamiento es que no es preciso que exista un «agente detrás de la acción», sino que el «agente» se construye de manera variable en la acción y a través de ella. Esto no supone regresar a una teoría existencial del yo conformado por medio de sus actos porque la teoría existencial confirma una estructura prediscursiva tanto para el yo como para sus actos. Lo que aquí me ha interesado es justamente la construcción discursivamente variable de cada uno en el otro y a través de él.

La cuestión de situar la «capacidad de acción» suele relacionarse con la viabilidad del «sujeto», cuando se considera que éste tiene alguna existencia estable anterior al campo cultural que negocia. O bien, si el sujeto está culturalmente construido, de todas formas posee una capacidad de acción, en general configurada como la capacidad para la mediación reflexiva, que queda intacta sea cual sea su grado de inserción cultural. Apoyándose en ese modelo, «cultura» y «discurso» *atrapan* al sujeto, pero no lo conforman. Este movimiento para adjetivar y atrapar al sujeto preexistente ha sido necesario para crear un punto de donde surja su acción que no esté completamente *definido* por esa cultura y ese discurso. No obstante, esta clase de argumento implica erróneamente: a) que la capacidad de acción sólo puede determinarse apelando a un «yo» prediscursivo, aunque éste esté en medio de una concurrencia discursiva, y b) que estar *compuesto* por el discurso es estar *definido* por él, donde la definición hace imposible la acción.

Incluso en las teorías que defienden un sujeto detalladamente adjetivado o situado, éste sigue encontrando su ámbito discursivamente conformado en un marco epistemológico de contraposición. El sujeto culturalmente atrapado pacta sus construcciones, aun cuando éstas sean los predicados mismos de su propia identidad.

En Beauvoir, por ejemplo, hay un «yo» que hace su género, que se transforma en su género, pero ese «yo», habitualmente relacionado con su género es, de todas formas, un lugar donde se ubica la capacidad de acción que nunca consigue equipararse totalmente con su género. Ese *cogito* nunca es plenamente del mundo cultural que negocia, independientemente de lo pequeña que sea la distancia ontológica que aleja a ese sujeto de sus predicados culturales. Las teorías feministas de la identidad que exponen predicados de color, sexualidad, etnicidad, clase y capacidad física frecuentemente acaban con un tímido «etcétera» al final de la lista. A lo largo de ese camino horizontal de adjetivos, estas posiciones pugnan por incorporar un sujeto situado, pero permanentemente quedan incompletas. No obstante, este fracaso es instructivo: ¿qué impulso político puede desprenderse del «etcétera» desesperado que se manifiesta con tanta frecuencia al final de esas descripciones? Esto es un signo de cansancio, así como del procedimiento ilimitado de la significación en sí. Es el *supplément*, el exceso que obligatoriamente va asociado a todo empeño por reclamar la identidad definitivamente. No obstante, este «etcétera» ilimitado se presenta como un nuevo punto de partida para las teorías políticas feministas.

Si la identidad se afirma por medio de un procedimiento de significación, si ya está siempre significada y aun así sigue significando mientras se mueve dentro de distintos dis-cursos entretreídos, entonces la cuestión de la capacidad de acción no puede contestarse apelando a un «yo» que exista antes de la significación. En definitiva, las condiciones que posibilitan una afirmación del «yo» proceden de la estructura de significación, las normas que reglamentan las invocaciones legítima e ilegítima de ese pronombre, las prácticas que determinan los términos de inteligibilidad mediante los cuales ese pronombre puede moverse.

(Judith Butler.- fragmento de *El género en disputa*. 1999.
Traducción de M^a Antonia Muñoz).

22. La gramática de la descolonialidad está en proceso de construcción, en el planeta. El prolegómeno que presento aquí es el de una gramática, aquella que presupone la analítica de la modernidad/colonialidad explicada en las dos secciones anteriores, y la perspectiva de la descolonialidad.

Quiero avanzar ahora en la tesis de que la aparición de la geopolítica y la corpopolítica del conocimiento introduce una fractura en la hegemonía de la teopolítica y la egopolítica, los dos pilares para la colonización de las almas y las mentes, por un lado, de la formación de la subjetividad moderna (la auto-suficiencia y el éxito del individuo, de los estados y de las corporaciones por sobre los y las demás); por el otro, de una economía que en lugar de administrar la escasez racionaliza las ganancias a costa de vidas y bienestar humano. En la esfera del control de la autoridad (de las instituciones, partidos, organizaciones), tanto la variada gama de la derecha como la variada gama de la izquierda y de la variada gama de centro-izquierda y centro-derecha se enmarcan en la teo- y la ego-política del conocimiento, desde el renacimiento a la ilustración y desde la ilustración a la actualidad.

Dado que ya he definido geopolítica, veamos lo que quiero decir con corpo-política. El estado monárquico del *xvi* y el siglo *xvii* operaba en el marco general de la teología cristiana. Con la separación de la «iglesia y el estado» tras las revoluciones burguesas, como he intentado explicar, el estado-nación, la epis-

temología «transitó» hacia la egopolítica del conocimiento. Esa «transición» está magistralmente explicada y retóricamente justificada, en la introducción del mismo Descartes a sus meditaciones sobre la filosofía primera. Tanto en la teopolítica como en la egopolítica, la inscripción corpográfica (esto es, la inserción de de la etnicidad racializada, del género y de la sexualidad patriarcalizada) se elude. Léanse si no las famosas auto-bio-grafías de Occidente con estas preguntas en mente. Paralela a la invisibilidad corporal del sujeto de la bio-grafía, está la ubicación geopolítica en el mundo moderno/imperial/colonial: la manera en que el sujeto se auto-inscribe en la matriz colonial de poder porque controla el conocimiento, o inscribe a los demás, en el proceso constante de racializarlos y patriarcalizarlos/las. La corpo-política del conocimiento es, en cambio, fundamental en todo proyecto descolonial. Fanón, por ejemplo, inscribe el cuerpo negro en la disputa epistemológica dominada por el cuerpo blanco cuyos guardaespaldas son la teopolítica y la egopolítica del conocimiento. Fanón concluye sus reflexiones sobre la piel negra y las máscaras blancas, con una plegaria que da en el traste con el cartesianismo. En vez de formular un *Pienso, luego existo* como afirmación absoluta de un principio de certeza, Fanón le ruega al cuerpo: «Cuerpo mío, haz de mí un hombre que siempre pregunta.»

Las reflexiones de Fanón materializan una conciencia-otra, un vuelco epistémico cuyo punto de apoyo no son los cambios en Europa a partir del siglo *xii*, sino la evaluación del «descubrimiento» a partir de la historia de la esclavitud africana vinculada a la Europa que se transformará en imperial a partir de sus colonias en el Nuevo Mundo. Para ello, él re-inscribe en el proceso del conocimiento las «cualidades secundarias» que tanto la teopolítica como la egopolítica del conocimiento suprimen cuando se separa el cuerpo del alma (teo) o el cuerpo de la mente (ego). La inscripción de Fanón no fue una inscripción general o universal en la subjetividad del sujeto moderno. Por el contrario, trajo de vuelta a la casa del conocimiento la subjetividad de los *damnés*, el sujeto negado difamado, aquel que ha sido un asunto que está fuera de las fronteras del conocimiento. Del mismo modo, los macro-relatos opuesto de los mestizos, como Mariátegui, quien era críticamente consciente en la década de 1920 de las consecuencias de formación de colonias en Indias Occidentales por parte del Imperio español y de los peligros de la nueva historia imperial de los Estados Unidos y su política hacia América Latina (cuyas consecuencias estamos presenciando hoy en día), trajo a la superficie aquello que estaba deteriorado bajo la retórica de la modernidad.

La tesis propuesta en el último párrafo nos lleva, directamente, a la gramática de la descolonialidad. Ha llegado el momento, y el proceso ya está en marcha, para la re-escritura de la historia mundial desde la perspectiva y la conciencia crítica desde la colonialidad y desde la corpopolítica y la geopolítica del conocimiento. Esto es, las múltiples Historias II, escritas desde distintos lugares del planeta, en el proceso de afirmación y «de ser donde se piensa». Parte del proyecto de desprenderse es, como Guarnan Poma lo comprendió a principios del siglo *xvii*, la necesidad de escribir «Nueva corónica» y también construir y teorizar el «buen gobierno». Es decir, el pensar descolonial necesita de teorías críticas que se desprendan (aprovechando sus contribuciones) del punto al que la llevó Max Horkheimer, en la genealogía de la actividad crítica elaborada por Kant. La teoría crítica, en la formulación de Horkheimer mantiene el marco de la egopolítica del conocimiento. En consecuencia, el radicalismo de su posición debe entenderse en ese marco. Su concepto fundamental de la teoría no podía ofrecer más que un proyecto de «emancipación» (epistémica, política, ética, económico) en los parámetros categoriales de la modernidad. Para resumir la postura de Horkheimer en pocas palabras, la teoría tradicional estaba construida -según Horkheimer- sobre la base de hechos dados, en la aceptación empírica, por ejemplo, de

la existencia de leyes en la naturaleza que la ciencia sólo tendría que descubrir. La teoría crítica, por otra parte, interrogaba -en la visión de Horkheimer- el supuesto de que la naturaleza está regida por «leyes», y también descubría las problemáticas consecuencias de tales premisas en y para una sociedad capitalista. La teoría crítica descolonial aspira, por lo tanto, al desprendimiento no sólo de la teoría tradicional sino también de la teoría crítica según Horkheimer. El desprendimiento conduce a teorías críticas descoloniales y a la pluri-versalidad no eurocentrada de un paradigma-otro. Los paradigmas de conocimiento eurocéntricos (en sus teopolítica y egopolítica) han llegado a un punto en que sus propias premisas deberían aplicárseles a sí mismos, desde el repositorio de conceptos, visiones y energías que fueron silenciados o ni siquiera reconocidos, durante la marcha triunfal del aparato conceptual occidental. Si, entonces, paradigma hegemónico eurocentrado moderno/colonial tiene que ser descolonizado, ¿cómo funciona la descolonización epistémica? ¿Cuál es/será su gramática (es decir, su vocabulario, sintaxis y semántica)? Existen al menos dos procedimientos aquí. Uno consiste en descubrir la parcialidad y las limitaciones de la teopolítica y la egopolítica del conocimiento y la comprensión. El otro es ofrecido por el crecimiento y la expansión de la geopolítica y la corpo-política del conocer y comprender. Conocer qué, comprender qué, y para qué, son las preguntas fundamentales del vuelco descolonial. Ambos son procesos de desprendimiento.

(Walter Dignolo.- fragmentos de *Desobediencia epistémica*. 2010).

B. Comentarios de texto

A partir de la lectura atenta de cada uno de los textos, elige un fragmento y **a)** establece cuáles son las ideas principales del texto. **b)** elabora un comentario argumentado del mismo; **c)** expón, también, tu opinión personal.

Si, por el contrario, prefieres trabajar con varios textos que planteen cuestiones comunes: **a)** señala las diferencias en la conformación de las ideas entre unos y otros fragmentos; **b)** explica las razones históricas para esas diferencias; y **c)** describe los cambios que se han dado en esas ideas.

C. Cuestiones sobre el contenido del tema

Responde con tus palabras y en pocas líneas a estas preguntas y planteamientos.

- ¿Qué aporta la lectoría (lector y lectora) en la producción del sentido de la obra?
- ¿Por qué aparece la estética de la recepción en los años sesenta?
- ¿Qué es *interpretar* un texto?
- ¿Qué es *sobreinterpretar* un texto?
- Seguendo a Foucault, ¿es la institución literaria un modo de producir poder?

- ¿Qué sería una *teoría feminista* de la narrativa?
- Expón distintos acercamientos a la teoría feminista de la literatura?
- ¿Cómo definirías la *trama*?
- ¿Qué diferencias ves entre el *relato histórico* y el *relato narrativo*?
- ¿Qué es un *mundo posible*?
- ¿Cómo crees que se materializan los rasgos coloniales en una novela?
- Argumenta a favor y en contra de la existencia de una narrativa étnica o racial.
- Pon algún ejemplo de narrativa hecha por las clases subalternas.
- ¿Cómo definirías la narrativa frontera?
- Explica las tesis de Cixous.
- ¿Cómo crees que se analizaría un relato desde las tesis de la *política sexual*, de Millet.
- ¿Crees que a una desobediencia epistémica correspondería una nueva narrativa? ¿Cómo sería?
- ¿Cómo opera una narrativa cognitiva?

D. Microensayo

Elige uno de los aspectos que consideres más interesantes del tema y escribe un pequeño ensayo de entre 2 y 5 folios en el que se consideren: **a)** cómo es el problema planteado en su momento histórico; **b)** cómo es tratado ese problema en nuestro tiempo; **c)** qué consideras que sería necesario desarrollar para comprenderlo mejor. Puedes, si lo prefieres, elegir realizar una comparación entre las ideas de las teorías narrativas vistas y su traslación a cualquiera de las otras formas estéticas: música, pintura, cine, etc.

E. Mapa conceptual y cronológico

Después de haber leído el tema, elabora un cuadro cronológico en el que se den cuenta de las ideas fundamentales sobre la narrativa, las autorías que las elaboran y sitúalas en una época determinada.

F. Vocabulario

A partir de los conceptos y nociones que han aparecido en el tema, elabora un vocabulario estableciendo una definición con tus propias palabras de cada uno de los términos.

G. Fragmentos complementarios

El estudio de las ideas sobre la narrativa expuestas en este quinto cuaderno pueden estudiarse a la luz de ideas desarrolladas en las últimas décadas por autorías que han elaborado sus propias teorías o críticas sobre el relato, el lenguaje, la verdad, la historia, etc. Se trataría de pensar en las diferencias y similitudes entre lo planteado en las teorías que se presentan en este cuaderno y otras cuestiones de nuestro tiempo. Para la cuestión de la narrativa transmedia, puedes usar estos libros:

ALBARELLO, Francisco. *Lectura transmedia. Leer, escribir y conversar en el ecosistema de pantallas*. Buenos Aires: Ampersand, 2019.

RYAN, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.

SÁNCHEZ MESA, Domingo. *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros, 2004.

Para cuestiones de literatura feminista o escrita por mujeres (y con atención a la literatura española):

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

NAVAS OCAÑA, Isabel. *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos, 2009.

ZAVALA, IRIS M. y DÍAZ DIOCARETZ, Myriam (Coords.). *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1993 y ss. 6 volúmenes.

Para cuestiones de nuevas poéticas posmoderna y narrativa:

CLARAMONTE, Jordi. *Estética modal*. Madrid: Tecnos, 2016 (tomo 1), 2021 (tomo 2).

HUTCHEON, Linda. *Una poética del posmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, F. (1985), «Crítica contemporánea: formalismos», en J. M^º DÍEZ BORQUE (coord.) (1985), págs. 553-600.
- ACOSTA GÓMEZ, L. (1989), *El lector y la obra*, Madrid, Gredos.
- ADORNO, Th. W. (1969), *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1973³.
- AGUIAR E SILVA, V.M. (1968), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
- ALBALADEJO, T. (1984) «La crítica lingüística», en P. AULLÓN DE HARO (coord.) (1984), págs. 141-207.
- (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ALBÉRÈS, R.M. (1962), *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel.
- ALONSO, A. (1984), *Ensayo sobre la novela histórica*, Madrid, Gredos.
- ALSINA, J. (1991), *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (1991), *La novela del siglo XVIII*, Gijón, Júcar.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, A. (1981), *Semiología y narración: el discurso literario de F. Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- AMBROGIO, I. (1975), *Ideologías y técnicas literarias* (trad. A. SÁNCHEZ TRIGUEROS), Madrid, Akal.
- AMORÓS, A. (1971), «Perspectiva y novela», en AA.VV., *Historia y estructura de la obra literaria*, Madrid, C.S.I.C., 1971, págs. 149-157.
- ANDERSON, D.J. (1989), «Deconstruction: Critical Strategy/ Strategic Criticism», en G.D. ATKINS y L. MORROW (eds.) (1989), págs. 137-157.
- ANDERSON IMBERT, E. (1961), «Formas en la novela contemporánea», en G. y A. GULLÓN (eds.), (1974), págs. 145-161.
- (1992), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel (1979, 1^ª ed.).
- ANZIEU, D. (1970), «Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe-Grillet», *Les Temps Modernes*, 233, págs. 608-637.
- ARAÚJO, N. y DELGADO, T. (2003), *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México D.F., UAM.

- ASENSI PÉREZ, M. (2003), *Historia de la teoría de la literatura [II, El siglo xx hasta los años setenta]*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- ATKINS, G.D. y MORROW, L. (eds.) (1989), *Contemporary Literary Theory*, The University of Massachusetts Press.
- AULLÓN DE HARO, P. (1984), «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en P. AULLÓN DE HARO (coord.) (1984), págs. 19-82.
- (coord.) (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- AYALA, F. (1970), *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Madrid, Taurus.

BACHELARD, G. (1957), *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1986².

- BAJTIN, M. (1929), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.
- (1934-1935), «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 77-236.
- (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *ibid.*, págs. 237-409.
- (1941), «Epica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico», *ibid.*, págs. 449-485.
- BAL, M. (1977), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985.
- BAQUERO GOYANES, M. (1970), *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- (1974), «Tiempo y `tempo´ en la novela», en G. y A. GULLÓN (eds.) (1974).
- BAROJA, P. (1925), «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», en G. y A. GULLÓN (eds.) (1974), págs. 65-95.
- BARONI, R. (2017), «Pour une narratologie transmédiat», *Poétique*, 182, p. 155-175.
- BARTHES, R. (1966), «Introducción al análisis estructural de los relatos», en R. BARTHES *et alii* (1966), págs. 9-43.
- (1970), *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- *et alii* (1966), *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974³.
- BATAILLON, M. (1937), *Erasmus y España*, México, F.C.E., 1960.
- BEARDSLEY, M.C. y HOSPERS, J. (1976), *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992), *Palabras transparentes*, Madrid, Cátedra.
- BENJAMIN, W. (1969), *Imaginación y sociedad. Iluminaciones, I*, Madrid, Taurus, 1980.
- BESER, S. (1968), *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BETTELHEIM, B. (1975), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1983.
- BOBES NAVES, C. (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.
- (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- (2018), *El personaje literario en el relato*, Madrid, CSIC-Anejos de la Revista de Literatura.
- BAAMONDE, G. *et alii* (1995), *Historia de la teoría literaria, I, La antigüedad grecolatina*, Madrid, Gredos.
- BAAMONDE, G. *et alii* (1998), *Historia de la teoría literaria, II, Transmisores, Edad Media, Poéticas clasicistas*, Madrid, Gredos.

- BONET, L. (ed.) (1990), *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Nexos.
- BOOTH, W.C. (1961), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1972), *La novela*, Barcelona, Ariel, 1985⁴.
- BRADBURY, M. y PALMER, D. (1974), *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- BREMOND, C. (1966), «La lógica de los posibles narrativos», en R. BARTHES *et alii* (1966), págs. 87-110.
- (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- BRIOSCHI, F. y GIROLAMO, C. di (1984), *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.
- BRUYNE, E. de (1951), *Historia de la Estética*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- BUTOR, M. (1967), *Sobre literatura, I y II*, Barcelona, Seix Barral.

CÁCERES, M. (1992), *Lenguaje, texto, comunicación. De la lingüística a la semiótica literaria*, Granada, Universidad de Granada.

- (ed.) (1993), *Iuri Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú, 30 años después*, en *Discurso* (núm. monográfico), 8, 1993.
- CALAME, C. (1986), *Le récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations de poètes*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- CALINESCU, M. (1987), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CASCALES, F. (1617), *Tablas poéticas*, en A. GARCÍA BERRIO, (1988).
- CASTAGNINO, R.H. (1967), *Tiempo y expresión literaria*, Buenos Aires, Nova.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1973), «Prólogo» a L. von Sacher-Masoch, *La venus de las pieles*, Madrid, Alianza, 1975⁵.
- (1984), «El psicoanálisis y el universo literario», en P. AULLÓN DE HARO (coord.) (1984), págs. 241-345.
- (comp.) (1989), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza.
- CERVANTES, M. de (1605-1615), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Pérez del Hoyo, 1971.
- (1613), *Novelas ejemplares*, Barcelona, Sopena, s/f.
- CHARTIER, P. (1990), *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas.
- CHÂTELET, F. (dir.) (1978), *Historia de las ideologías*, Madrid, Zero-Zyx.
- CHATMAN, S. (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHICHARRO, A. (1987), *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
- CICERÓN, *El orador*, A. Tovar y A.R. Bujaldón (eds. y trads.), Barcelona, Alma Mater, 1967.
- CLANCIER, A. (1973), *Psicoanálisis. Literatura. Crítica*, Madrid, Cátedra, 1976.
- COLAIZZI, G. (ed.) (1990), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.
- COPLESTON, F. (1969-1974), *Historia de la filosofía*, 9 vols., Barcelona, Ariel, 1980.
- CROS, E. (1975), *Ideología genética textual. El caso del `Buscón´*, Madrid, Cupsa, 1980.
- CUESTA ABAD, J. M. y JIMÉNEZ HEFFERMAN, J. (eds.) (2006), *Teorías literarias del siglo xx. Una antología*, Madrid, Akal.
- CULLER, J. (1975), *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona, Anagrama, 1978.

- DELGADO**, F. (1973), *Técnicas del relato y modos de novelar*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- DÍEZ BORQUE, J. M^a (coord.) (1985), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.
- DIJK, T.A. Van (1974), «Action, Action Description and Narrative», *New Literary History*, VI, 1974-1975.
- (1976), «Philosophy of Action and Theory of Narrative», *Poetics*, 4.
- DIXON, R. (1958), «D.I. Pisarev's philosophical, social and politic views», en R. DIXON (ed.), *D. Pisarev. Selected philosophical, social and political essays*, Moscú, Foreign Languages Publishing House.
- DOLEŽEL, L. (1976), «Narrative Semantics», *P.T.L.*, I, págs. 129-151.
- (1979), «Extensional and Intensional Narrative Worlds», *Poetics*, 8, págs. 193-211.
- (1990), *Poetica occidentale*, Torino, Einaudi.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1982), *Crítica literaria*, Madrid, U.N.E.D.
- (2002), *Teoría de la Literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.
- DOTRAS, A.M. (1994), *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar.
- DURÁN, A. (1976), «Teoría y práctica de la novela en España durante el siglo de Oro», en S. SANZ VILLANUEVA y C. BARBACHANO (comps. y eds.), págs. 55-91.
- EAGLETON**, T. (1978), *Literatura y crítica marxista*, Bilbao, Zero-Zyx.
- (1983), *Una introducción a la teoría literaria*, México, F.C.E., 1988.
- ECO, U. (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1987².
- (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- EICHENBAUM, B. (1925), «Sobre la teoría de la prosa», T. TODOROV (antol. y prol.) (1965), págs. 147-157.
- ERLICH, V. (1955), *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ESCAPIT, R. (1962), «La définition du terme littérature», R. ESCAPIT (dir.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, págs. 259-272.
- FAYOLLE**, R. (1978), *La critique*, Paris, Armand Colin.
- FERNÁNDEZ MARTORELL, C. (1992), *Walter Benjamin. Crónica de un pensador*, Barcelona, Montesinos.
- FLITTER, D. (1992), *Spanish Romantic literary theory and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FOKKEMA, D.W. e IBSCHE, E. (1981), *Teorías de la literatura del siglo xx*, Madrid, Cátedra.
- FORASTIERI-BRASCHI, E. (1980), «The Pragmatics of Absence of Narrative Discourse», en E. FORASTIERI, G. GUINNESS y H. LÓPEZ MORALES (eds.), *On Text and Context. Methodological Approaches to the Contexts of Literature*, Universidad de Puerto Rico.
- FORSTER, E.M. (1927), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- FRANK, J. (1945), «Spatial Form in Modern Literature», en *The Wideninig Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

- (1977), «Spatial Form: An Answer to Critics», *Critical Inquiry*, 4, págs. 231-252.
- (1981), «Spatial Form: Thirty Years After», en J.R. SMITTEN y A. DAGHISTANY (eds.), págs. 202-243.
- FREUD, S. (1906), «El delirio y los sueños en *La Gradiva* de W. Jensen», en *Obras completas*, IV, págs. 1285-1337.
- (1919), «Lo siniestro», *ibid.*, VII, págs. 2483-2506.
- FRIEDMAN, N. (1955), «Point of View in Fiction: Development of a Critical Concept», *PMLA*, 70, 1160-1184.
- FRYE, N. (1957), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1977.
- (1976), *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Caracas, Monte Avila, 1980.
- FUSILLO, M. (1989), *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio.
- GALLAS**, H. (1971), *Teoría marxista de la literatura*, México, Siglo XXI, 1973.
- GARCÍA BERRIO, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- (1977), *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, Cupsa.
- (1988), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus.
- (1989), *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. (1988), *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA GUAL, C. (1976), «idea de la novela entre los griegos y romanos», en S. SANZ VILLANUEVA y C. BARBACHANO (comps. y eds.), págs. 23-53.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- (2011), *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GASCÓN-VERA, E. (1992), «El narcisismo redimido: Eros y *Philia* como solución ético-política en Agustín Gómez-Arcos», en J. VALLES (ed.) (1992), págs. 97-119.
- GENETTE, G. (1966), «Fronteras del relato», en R. BARTHES *et alii* (1966), págs. 193-208.
- (1972), *Figures, III*, Paris, Seuil.
- (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GNUTZMANN, R. (1994), *Teoría de la literatura alemana*, Madrid, Síntesis.
- GOLDMANN, L. (1964), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
- GÓMEZ MORENO, A. (ed. y est.) (1990), *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU.
- GONZÁLEZ, A. (ed. e introd.) (1987), *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Madrid, Taurus.
- GRAMSCI, A. (1967), *Cultura y literatura*, Barcelona, Península, 1977^a.
- GREIMAS, A.J. (1966), *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, 1971.
- (1973), «Los actantes, los actores y las figuras», en C. CHABROL *et alii* (1973), *Semiótica narrativa y textual*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1978, págs. 183-199.
- (1976), *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

– y COURTÉS, J. (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

GULLÓN, G. y A. (eds.) (1974), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus.

GULLÓN, R. (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2002), *Movimientos y Épocas Literarias*, Madrid, UNED.

HAMON, Ph. (1981), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.

HARDIN, R.F. (1989), «Archetypal Criticism», en G.D.ATKINS y L. MORROW (eds.) (1989), págs. 42-59.

HEGEL, G.W.F. (1835), *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1979.

HENDRICKS, W.O. (1973), *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976.

– (1980), «The Semiologic Theory of Narrative Structure», en E. FORASTIERI, G. GUINNESS y H. LÓPEZ MORALES (eds.), *On Text and Context. Methodological Approaches to the Contexts of Literature*, Universidad de Puerto Rico.

HERMAN, D. (ed.) (2003), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford, CSLI Publications.

HOGGART, R. (1974), «Los estudios literarios contemporáneos: literatura y sociedad», en M. BRADBURY y D. PALMER, *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, págs. 187-207.

HOLLAND, N. (1974), «El inconsciente en la literatura. La crítica psicoanalítica», en M. BRADBURY y D. PALMER, *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra, págs. 157-186.

HUMM, M. (1986), *Feminist Criticism. Women as Contemporary Critics*, Worcester, The Harvester Press Limited.

IHWE, J. (1972), «On the Foundations of a General Theory of Narrative Structure», *Poetics*, 3, págs. 5-14.

ISER, W. (1976), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

JAKOBSON, R. (1960), «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, págs. 347-395.

JAMESON, F. (1981), *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press.

JAUSS, H.R. (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.

KAYSER, W. (1948), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1981⁴.

KOLAKOWSKI, L. (1966), *La filosofía positivista*, Madrid, Cátedra, 1979.

KRISTEVA, J. (1970), *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.

LACAN, J. (1977), *Psicoanálisis. Radiofonía & Televisión*, Barcelona, Anagrama.

LACOUÉ-LABARTHE, Ph. y NANCY, J.-L. (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil.

LEENHARDT, J. (1973), *Lectura política de la novela. 'La celosía' de Alain Robbe-Grillet*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

LEITCH, V. B. et alii (2010), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, W. W. Norton & Company.

LEVIN, H. (1963), *El realismo francés*, Barcelona, Laia, 1974.

LINARES, F. (1992), «La sociocrítica», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS (dir.) (1992b), págs. 134-157.

LÓPEZ PINCIANO, A. (1596), *Philosophía antigua poética*, 3 vols., A. CARBALLO PICAZO (ed.), Madrid, C.S.I.C., 1973.

LOTMAN, I. (1970), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

LUKÁCS, G. (1920), *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA, 1971.

– (1958), *Significación actual del realismo crítico*, México, Era, 1967².

MACHEREY, P. (1970), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1972), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral.

MARX, K. y ENGELS, F. (1964), *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Revival.

MATORÉ, G. (1967), *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris, Nizet.

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1905-1915), *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, C.S.I.C., 1943.

MENÉNDEZ PIDAL, R. (1953), *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, 1968.

MEIJER, P. de (1981), «L'analyse du récit», en A. KIBÉDI VARGA (pres.) (1981), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, págs. 177-192.

MIGNOLO, W.D. (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.

MITCHELL, W.J.T. (1980), «Spatial Form in Literature: Toward a General Theory», *Critical Inquiry*, 6, págs. 539-567.

MOI, T. (1988), *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra. NAVAS OCAÑA, I. (2008), *Las mujeres del Quijote y la crítica*, Madrid, Fundamentos.

– (2009), *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos.

NAVAS OCAÑA, I. (1999a), *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*, Almería, Universidad de Almería.

– (1999b), *Teoría de la literatura británica y norteamericana*, Almería, Universidad de Almería.

– (2008), *Las mujeres del Quijote y la crítica*, Madrid, Fundamentos.

– (2009), *La literatura española y la crítica feminista*, Madrid, Fundamentos.

NIETO, L. (1984), «Tiempo y espacio en el relato», *Lingüística Española Actual*, VI, págs. 101-117.

NUÑEZ RAMOS, R. (2010), *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

ORTEGA Y GASSET, J. (1925), *Ideas sobre la novela*, en G. y A. GULLÓN (eds.) (1974), págs. 29-64.

PARAÍSO, I. (1995), *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.

PAZ GAGO, J. M^a. (1993), *La estilística*, Madrid, Síntesis.

PÉREZ GALDÓS, B. (1990), *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1990

PÉREZ GALLEGO, C. (1973), *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos.

— (1985), «Crítica simbólica y mitológica», en J. M^a DÍEZ BORQUE (coord.) (1985), págs. 391-415.

PETŐFI, J.S. y GARCÍA BERRIO, A. (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.

PICÓ, J.-L. (comp.) (1988), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza.

PLATÓN, *La República*, Madrid, Alianza, 1988.

POUILLON, J. (1946), *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

POULET, G. (1961), *Les métamorphoses du circle*, Paris, Plon.

POZUELO YVANCOS, J.M^a. (1988), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.

— (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.

PRINCE, G. (1973), «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, págs. 177-196.

PROFETI, M.G. (1985), «Literatura y estudio biográfico. Psicoanálisis y literatura», en J. M^a DÍEZ BORQUE (coord.) (1985), págs. 313-352.

PROPP, V. (1928), *Morfología del cuento* (vers. ampliada), Madrid, Fundamentos, 1977.

PULIDO, G. (2015), «Estudios culturales», *Diccionario español de términos literarios internacionales*, Madrid, CSIC.

RABINOWITZ, P.J. (1989), «Whirl without End: Audience-Oriented Criticism», en C.D. ATKINS y L. MORROW (eds.) (1989), págs. 81-100.

REBOUL, J. (1972), «Sarrasine o la castración personificada», en AA.VV., *Objeto, castración y fantasía en el psicoanálisis*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, págs. 69-77.

REIS, C. (1981), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1989.

RICE, Ph. Y WAUGH, P. (1996), *Modern Literary Theory. A Reader*, London, Arnold.

RICOEUR, P. (1983-1984), *Tiempo y narración*, 2 vols., Madrid, Cristiandad, 1987.

RIFFATERRE, M. (1979), *La production du texte*, Paris, Seuil.

RILEY, E.C. (1966), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

ROBERT, M. (1972), *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus, 1973.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, J.C. (1985), *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M. (1991), *Los Formalistas Rusos y la Teoría de los Géneros Literarios*, Gijón, Júcar.

— (1995), *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (1984), «La crítica literaria marxista», en P. AULLÓN DE HARO (coord.) (1984), págs. 209-250.

ROMERA CASTILLO, J. (1978), «Teoría y técnica del análisis narrativo», en J. TALENS *et alii* (1978), págs. 113-152.

— (1980), *El comentario semiótico de textos*, Madrid, S.G.E.L.

RUBIO TOVAR, J. (1990), *La narrativa medieval: los orígenes de la novela*, Madrid, Anaya.

RUIZ MONTERO, C. (1988), *La estructura de la novela griega*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SAINZ RODRÍGUEZ, P. (1989), *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus.

SALVADOR, G. (1979), «Sobre sustancia y formas del contenido en la narrativa», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz*, III, Granada, Universidad de Granada, págs. 259-265.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1992a), «Las polémicas en el marxismo ruso», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS (dir.) (1992b), págs. 34-52.

— (dir.) (1992b), *Sociología de la literatura (precedentes y pensamiento marxista)* (en prensa), Madrid, Síntesis.

SANZ VILLANUEVA, S. (1972), *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Edicusa.

— y BARBACHANO, C. (comps. y eds.) (1976), *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L.

SCHLEGEL, A.W., «Leçons sur l'art et la littérature», en Ph. LACOUÉ-LABARTHE y J.-L. NANCY (eds.) (1978).

SCHMIDT, S.J. (1980), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990.

SCHOLES, R. (1974), *Introducción al estructuralismo en literatura*, Madrid, Gredos, 1981.

SEBOLD, R.P. (1970), *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Prensa Española.

SEGRE, C. (1974), *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.

— (1977), *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel, 1981.

— (1982), «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», GIROLAMO y PACCANELLA (eds.), *La parola ritrovata*, Palermo, Sallerio, 1982.

— (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

SELDEN, R. (1985), *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987.

SHEPARD, S. (1970), *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de Oro*, Madrid, Gredos.

SHKLOVSKI, V.V. (1925a), «La construcción de la 'nouvelle' y de la novela», en T. TODOROV (antol. y prol.) (1965), págs. 127-146.

— (1925b), *Una teoría della prosa*, Torino, Einaudi, 1975.

SMITTEEN, J.R. (1981), «Introduction: Spatial Form and Narrative Theory», en J.R. SMITTEEN y A. DAGHISTANY (eds.), págs. 15-34.

— y DAGHISTANY, A. (eds.) (1981), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca-London, Cornell University Press.

SORIA OLMEDO, A. (1984), *Los «Dialoghi d'amore» de León Hebreo: aspectos literarios y culturales*, Granada, Universidad de Granada.

SPITZER, L. (1980), *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica.

STANZEL, F.K. (1982), *Theorie des Erzählens*, vers. ingl. *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

STAROBINSKI, J. (1970), *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus/Cuadernos para el Diálogo, 1974.

STERNBERG, M. (2003), «Universals of Narrative and Thier Cognitivist Fortunes» (I y II), *Poetics Today*, 24:2 (Summer 2003), pp. 297-395, y 24:3 (Fall 2003), pp. 518-638.

TACCA, O. (1973), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978².

TADIÉ, J-Y (1971), *Proust et le roman*, Paris, NRF-Gallimard.

TALENS, J. (1975), *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid-Gijón, Júcar.

– (1978), «Práctica artística y producción significante. Notas para una discusión», en J. TALENS *et alii* (1978), págs. 17-60.

– (1986), *El ojo tachado. Lectura de «Un chien andalou» de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.

– *et alii* (1978), *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.

TEL QUEL (redacción de) (1968), *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

TODOROV, T. (antol. y pro.) (1965), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.

– (1966), «Las categorías del relato literario», en R. BARTHES *et alii* (1966), págs. 155-192.

– (1968), *Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

– (1969), *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones, 1973.

TOMASHEVSKI, B. (1925), «Temática», en T. TODOROV (antol. y pro.) (1965), págs. 199-232.

– (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

TROTSKI, L. (1969), *Literatura y revolución. Otros escritos sobre la literatura y el arte*, Colombes, Ruedo Ibérico.

UNAMUNO, M. de (1920), «Prólogo» (a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*), en G. y A. GULLÓN (eds.) (1974), págs. 97-105.

USPENSKI, B. (1973), *A Poetics of Composition. The Structure of the Text and Typology of a Compositional Text*, Berkeley, U.C.P.

VALLES, J. (1992), «Primeras formulaciones [Sociología de la literatura]», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS (dir.) (1992b), págs. 4-19.

– (ed.) (1992), *Escritores españoles exiliados en Francia. Agustín Gómez-Arcos*, Almería, I.E.A., 1992.

– (1994), *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería.

– (2002), *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

VARELA JÁCOME, B. (1985), «Análisis estructural de novela, poesía y teatro», en J. M^a DÍEZ BORQUE (coord.) (1985), págs. 685-800.

VÁZQUEZ MEDEL, M.A. (1991), «Implicaciones metodológicas de una teoría integrada de la transtextualidad», en P. MORALEDA y A. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (eds.), *Actas del IV Simposio Internacional de la A.A.S.*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1992.

VERNIER, F. (1975), *¿Es posible una ciencia de lo literario?*, Madrid, Akal.

VILANOVA, A. (1968), «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, Barcelona, Vergara, págs. 566-692.

– (pról.) (1991), *Leopoldo Alas, «Clarín». Ensayos y revistas*, Barcelona, Lumen.

VILLANUEVA, D. (1977), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello.

– (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar-Aceña.

– (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe.

VIÑAS PIQUER, D. (2002), *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

VOSSLER, K. (1968), *Filosofía del lenguaje. Ensayos*, Buenos Aires, Losada.

WAHNÓN, S. (1991), *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

– (1992), «La sociología de la literatura de Lukács», en A. SÁNCHEZ TRIGUEROS (dir.) (1992b), págs. 53-69.

WATT, I. (1964), *The rise of novel*, University of California Press, 1964.

WEINRICH, H. (1964), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.

WELLEK, R. (1954-1986), *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, 6 vols., Madrid, Gredos.

– y WARREN, A. (1948), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979⁴.

WELLERSHOFF, D. (1976), *Literatura y principio del placer*, Madrid, Labor.

WILLBERN, D. (1989), «Reading after Freud», en G.D. ATKINS y L. MORROW (eds.) (1989), págs. 158-179.

YLLERA, A. (1996), *Teoría de la literatura francesa*, Madrid, Síntesis.

YNDURÁIN, D. (1979), *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, S.G.E.L.

YNDURÁIN, F. (1974), «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural» (*vers. ampliada*), en G. y a. GULLÓN (eds.) (1974), págs. 199-227.

ZAVALA, I.M. (1976), «El triunfo del canónico: Teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875)», en S. SANZ VILLANUEVA y C. BARBACHANO (comps. y eds.) (1976), págs. 93-139.

ZAVALA, L. (ed.) *Teorías del cuento [1993-1997]*, 3 vols., *Teorías de los cuentistas* (I), *La escritura del cuento* (II) y *Poéticas de la brevedad* (III), México, UNAM.

ZIMA, P. (1980), *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore.

– (1982), *L'indifférence romanesque. Sartre, Moravia, Camus*, Paris, Le Sycomore.

ZORAN, G. (1984), «Towards a Theory of Space in Narrative», *Poetics Today*, 5, págs. 309-335.

ZULETA, E. de (1974), *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos.

ZUMTHOR, P. (1975), *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil.

– (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

– (1987), *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989.

