



# Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács

(Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)

**Sultana Wahnón**

(Universidad de Granada)

He vendido mi alma dos veces al diablo,  
por monedas de niebla y curso clandestino  
en países que nadie se ha atrevido a fundar.

LUIS GARCÍA MONTERO

## 1 LA PLURALIDAD ÉTICA EN EL PENSAMIENTO DEL JOVEN LUKÁCS

### 1. 1. El proyecto de una Sociología de las Formas

Las primeras opiniones importantes de Lukács sobre la relación entre la literatura y la sociedad y sobre la disciplina que debía estudiar dicha relación se encuentran en el ensayo «La Forma dramática» (1909). En este temprano trabajo y en ese período de su producción [230] intelectual que los estudiosos de Lukács, y Lukács mismo, ponen en relación con la fenomenología y el neokantismo (cfr. Parkinson, 1970: 11-12 y Ludz, 1961: 10-11), el filósofo húngaro, convencido de que las diferencias literarias serían «más profundas entre determinadas épocas que entre distintas individualidades de la misma

época» (Lukács, 1909: 67), proclamaba ya su intención de estudiar la literatura desde un punto de vista sociológico, aunque cuidando de distanciarse de la sociología de la literatura que se practicaba por entonces y en la que veía dos importantes deficiencias. Lukács repudiaba en primer lugar su ambición por demostrar que las condiciones económicas de una época eran la causa inmediata del hecho artístico; y, en segundo lugar, su tendencia a localizar lo social del arte exclusivamente en los contenidos de las creaciones artísticas (1909: 67).

Frente a esa Sociología de la Literatura, que podríamos calificar de contenidista y mecanicista, el joven Lukács proponía una Sociología de la Literatura que se centrara en lo que, a su juicio, era «lo verdaderamente social de la Literatura», es decir, en la forma, y que, relegando las condiciones económicas a un papel subordinado e indirecto, estableciese relaciones directas entre las formas artísticas y «determinadas concepciones de la vida» - a las que, muy kantianamente, Lukács llamaba también «formas»- que se dan en «épocas determinadas». La Sociología de la literatura propuesta por el joven Lukács no debía -el teórico prefería decir que «no podía»- ocuparse de las causas (económicas) que originaban las diferentes concepciones de la vida correspondientes a épocas determinadas, pero sí debía y podía constatar el hecho de que «determinadas intuiciones del mundo aportan unas formas determinadas, las posibilitan, y del mismo modo excluyen otras a priori» (1909: 69). Cualquier cuestión estilística sería, por tanto y ante todo, una cuestión sociológica. Lo que Lukács venía a proponer, en consecuencia, era una sociología de la literatura muy emparentada, en sus métodos y fines, con la investigación estética que poco más tarde propondría Bajtín en su famoso ensayo «El problema del contenido, material y forma en la creación literaria» (1924). En 1914 Lukács expuso de manera muy parecida a como lo hizo Bajtín en este ensayo (cfr. Bajtín, 1924: 74) los objetivos de su primera sociología de la literatura:

«deseaba aclarar el problema central de una sociología de las formas literarias, esto es, llevar los elementos vitales temporales e históricos a una tipología formal, así como demostrar el aspecto formal en lo que comúnmente se llama el 'contenido' de las formas artísticas, para analizar a continuación las relaciones de cambio de ambos grupos de formas» (Lukács, 1914: 251). [231]

## **1. 2. La valoración ética en la composición del drama**

Lukács puso en práctica este programa metodológico sobre todo en dos trabajos: la *Historia evolutiva del drama moderno* (1912) y la *Teoría de la novela* que se publicó en 1920, pero que fue escrita entre 1914-15. En el

primero, que fue su tesis doctoral, daba cuenta de las diferencias formales o estructurales entre el drama antiguo-entendiendo por tal el que va desde la antigüedad al siglo XVII- y el drama moderno que habría comenzado con los ilustrados (Lessing, Schiller, etc.), para luego ponerlas en relación con diferencias entre las respectivas visiones, antigua y moderna, del mundo. En la construcción del drama moderno, por ejemplo, jugaría un papel importante lo que Lukács llama «la valoración», una nueva fuerza motriz de la composición dramática que no existía en el drama antiguo. La composición del drama antiguo estaría estrechamente relacionada con la visión del mundo propia de la nobleza, cuya seguridad ética-valorativa- habría hecho que la acción dramática se organizase en torno a conflictos de carácter, pero nunca de valoración. Puesto que la valoración moral descansa, en estos dramas, sobre unas bases tan fuertemente metafísicas, tan poco susceptibles de relativización, la acción de un personaje contra ella sólo podía explicarse por situaciones psíquicas, pero no por razones teóricas: en el drama antiguo la «dialéctica dramática se encuentra en los caracteres» (Lukács, 1912: 269). Los personajes del drama antiguo no se ponen en movimiento ni colisionan entre sí por razones morales: la valoración ética no funciona como principio organizador de la acción. Los personajes del drama antiguo pueden obrar contra la moral-bien porque sean rufianes o bien porque estén dominados por pasiones demoníacas-, pero en todos ellos-justos o pecadores- el concepto y la valoración de lo moral son idénticos: «Por ello, Hegel pudo decir de manera justificada que las acciones shakesperianas no están 'moralmente justificadas'» (1912: 268).

El drama moderno sería, en cambio, una expresión de la burguesía, una clase que tuvo desde el primer momento conciencia de clase y que, por ello, jamás gozó de esa seguridad en sus propias valoraciones. Esta clase no pudo prescindir nunca «del hecho de que los sentimientos, pensamientos y valoraciones de los hombres cambiasen según las situaciones» (1912: 267). El drama burgués sería, pues, «el primero nacido de un contraste consciente de clases», lo que explicaría que en él tuviesen que salir a escena las diferentes clases en lucha, pero, sobre todo, que en él-y a diferencia de lo que ocurría en el drama antiguo-, [232] esas clases desempeñasen un papel decisivo en la *estructura* de la acción y de los caracteres de los dramas. De ahí la sensación de que el drama moderno posee «varios estratos frente al drama elaborado con un solo tema de todos los tiempos anteriores» (1912: 265). Así aparece en el drama moderno la nueva fuerza motriz de la valoración: lo que cada clase encarna en escena es una visión del mundo, una ideología. El mundo del nuevo drama se construye «sobre la base de diferentes éticas», y es la diferente visión del mundo de las clases la que «pone en movimiento a los hombres y los opone mutuamente» (1912: 267). Lukács llama a este rasgo estilístico o formal del drama moderno *pluridimensionalidad en lo social*.

En el análisis del carácter pluridimensional del drama moderno que Lukács realiza en este temprano trabajo podemos reconocer ya uno de los conceptos más característicos de su posterior estética marxista: el de la dialéctica forma-contenido. Pues lo que a primera vista se diría un problema del contenido -la existencia de diferentes valoraciones éticas en la sociedad burguesa-, se revela, iluminado por el joven Lukács, como un problema decisivo de la forma. En la consideración de la forma del drama moderno como plasmación estilística de una situación social nueva y de la nueva intuición del mundo que ésta genera, se cumple lo que Lukács formularía algunos años más tarde en los siguientes términos: «la aparición de una nueva temática produce una forma de leyes formales internas esencialmente nuevas, desde la composición hasta el lenguaje» (1934a: 38-39). Aun cuando todavía no era consciente de ello, Lukács ya estaba poniendo al descubierto la condición *dereflejo* de los elementos formales de la literatura.

En relación con este primer gran trabajo de Lukács, todavía cabría añadir algo: el carácter anticipador de sus tesis sobre la pluralidad valorativa del drama moderno en relación con las tesis de Bajtín. Este advertiría años más tarde, en una hipótesis tan conocida como contestada, que la pluralidad de conciencias en el drama no llegaba nunca a constituir un dialogismo porque, si bien «los personajes se enfrentan dialógicamente», lo harían «en el horizonte unificado del autor» que «resuelve todas las oposiciones dialógicas» presentando «un mundo unitario» (Bajtín, 1963: 32). Y, como anticipándose a la tesis del teórico ruso, cuya primera formulación dataría de 1929, Lukács advertía igualmente que, pese a la pluralidad de valoraciones que se enfrentarían en el drama moderno, «la valoración que constituye el fundamento del drama y pone en orden el mundo, es aún completamente unitaria y burguesa» (Lukács, 1912: 267). Si para Bajtín (1963: 32) el diálogo dramático estaría enmarcado en «un monólogo sólido e inexpugnable», [233] para Lukács (1912: 267-68) lo estaría en lo que él llama una «'ética única' programática».

A pesar de su voluntad de no establecer relaciones mecánicas entre el arte y las condiciones económicas de una sociedad dada, Lukács creía en 1912 que las formas económicas de la clase burguesa dominaban «la vida entera» (Lukács, 1912: 272) y, por lo mismo, sí se permitió en este primer trabajo de sociología de la literatura establecer relaciones necesarias y mecánicas entre épocas, formas artísticas y clases sociales. Para el teórico húngaro, el drama moderno era inseparable de la burguesía: «El drama moderno es el drama de la burguesía; el drama moderno es el drama burgués» (1912: 252). Y, ahondando en el determinismo, añadía:

«cualquier drama es burgués, porque las formas de vida contemporáneas son burguesas y porque las formas de cualquier exteriorización de la vida actual están determinadas por sus formas» (1912: 272).

### 1.3. La intención ética en la estructuración de la novela

En su segundo y más importante trabajo, su famosa *Teoría de la novela* (1920), Lukács siguió relacionando formas artísticas y concepciones de la vida, pero no sin antes desposeer a su método de connotaciones sociologistas para acercarlo al de las «ciencias del espíritu» (cfr. Lukács, 1962: 15). Esto conlleva que en ningún momento de la obra se utilicen categorías sociológicas del tipo de «nobleza» o «burguesía». Las transformaciones en las formas artísticas se siguen correspondiendo con transformaciones en las visiones del mundo, pero estas últimas no se vinculan a las clases sociales en pugna, sino como mucho a las épocas históricas, concebidas ahora como épocas de la historia de la filosofía. Mientras que en el trabajo anterior se decía del drama antiguo que era el drama de la nobleza, en *Teoría de la novela* la epopeya será definida como la épica de las «civilizaciones cerradas», que es como llama Lukács a las culturas teológicas, es decir, a las civilizaciones de las épocas felices que creyeron en los dioses. En justa correspondencia, la novela no será definida en este trabajo concreto, a la manera hegeliana, como épica de la burguesía -aunque Lukács lo haría así en trabajos posteriores-, sino como épica de las «civilizaciones [234] problemáticas», es decir, de las épocas sin dioses. Como ha señalado Parkinson, «la teoría lukacsiana de la novela no está tan arraigada en lo que él llamaría las condiciones históricas concretas como la de Hegel»; y parecería que en este período Lukács ve «la decadencia de la fe religiosa como teniendo lugar en un vacío social» (Parkinson, 1970: 14-15).

No es éste el único aspecto por el que el joven Lukács se aparta de Hegel en este trabajo sobre la novela, que habría sido definido por él mismo, sin embargo, como «la primera obra (...) que haya aplicado concretamente los resultados de la filosofía hegeliana a los problemas estéticos» (Lukács, 1962: 17). A pesar de que sea en este libro donde la crítica ha detectado «una fuerte influencia de Hegel» (Ludz, 1961: 11), sería erróneo considerarlo un trabajo de estricta observancia hegeliana. El capítulo titulado «El problema de la filosofía histórica de las formas» muestra claramente hasta qué punto ha abandonado Lukács una adhesión ingenua a la dialéctica hegeliana (cfr. Parkinson, 1970: 13). Ni siquiera es del todo cierto, aunque Lukács lo afirmara así en su severa autocrítica de este libro juvenil, que haya en *Teoría de la novela* una «historización de las categorías estéticas» heredada de Hegel (Lukács, 1962: 18). Una historia de las formas artísticas que hiciese «surgir cada forma de arte en el instante mismo en que, en el cuadrante del espíritu, se puede leer que su hora ha llegado» (Lukács, 1920: 40), erigiendo los géneros en símbolos -como ocurre en la estética hegeliana-, no es precisamente la historia del arte a la que aspira Lukács en este trabajo. Por el contrario, para el Lukács que, como él mismo advertirá más tarde, ha kierkegaardizado la dialéctica hegeliana (Lukács, 1962: 21), la coincidencia entre historia y filosofía de la historia sería posible sólo en las civilizaciones cerradas. Sólo en

la historia del arte griego sería posible ver, clara y nítidamente, las formas del arte como símbolos en los que el sentido de la evolución histórico-filosófica se hace tangible: «Su historia del arte es una estética metafísico-genética; el desarrollo de su civilización una filosofía de la historia» (Lukács, 1920: 34). Las edades posteriores, en cambio, no conocerán ya esa periodicidad filosófica. Al igual que ocurría en la escena pluridimensional del drama moderno, en la civilización problemática descrita por Lukács en este trabajo coexistirían en simultaneidad una pluralidad de formas artísticas que traducirían una pluralidad de valoraciones éticas: «signos de búsquedas proponiéndose fines que dejan de estar dados de manera clara y unívoca» (1920: 40). Lukács advierte contra los intentos, que cree destinados al fracaso, de restaurar la unidad perdida del arte: «todo renacimiento del helenismo significa que la estética, [235] más o menos conscientemente, se ha hipostasiado en pura metafísica» (1920: 37). Tanto la negativa a erigir los géneros en símbolos de épocas históricas como su explícito rechazo de una «estética metafísico-genética» (1920: 34) permiten hablar de un Lukács ajeno a la dialéctica y a la estética hegelianas y más próximo de lo que podría sospecharse a la tesis posmoderna del fin de la historia (para el concepto de dialéctica en Lukács, cfr. Mészáros, 1970).

En efecto, para el Lukács de la teoría de la novela, no habría un «sentido» inscrito en la evolución histórica. Las formas surgirían en ciertas condiciones histórico-filosóficas y el investigador podría lógicamente buscar y encontrar «las que presiden la aparición de cada forma singular» (1920: 40), pero no le sería lícito deducir de ahí ningún sentido, ni de progreso ni de decadencia, que le permitiese elaborar una filosofía de la historia: «No podemos ni queremos elaborar aquí ninguna filosofía de la historia (...); no vamos a determinar si es nuestro progreso o nuestra decadencia la que ha provocado esos cambios» (1920: 36). Para decirlo en términos actuales: Lukács trataría de dar cuenta de las transformaciones -del *acaecer* histórico-, pero no de legitimar la marcha de la humanidad -desde las civilizaciones cerradas a las problemáticas- con un metarrelato que viese en esa marcha un camino hacia la emancipación. En *Teoría de la novela* ya habría entrado en crisis la pacífica concepción lineal-unitaria del tiempo histórico y, con ella, todo el gran proyecto moderno -ilustrado.

Armado de este bagaje post-metafísico, Lukács se propuso estudiar las condiciones histórico-filosóficas que presidieron la aparición de la novela. Sus tesis acerca de las relaciones entre epopeya y novela constituyen una primera formulación de la teoría lukacsiana de los géneros literarios. Para el joven Lukács, entre epopeya y novela no se habría producido un cambio de género. Cada género sería una manera de dar forma al universo que tendría sus leyes particulares de estructura y, por tanto, para que un género desapareciera y dejara paso a otro nuevo, sería necesario que hubiera un cambio en «las disposiciones interiores del escritor» (1920: 55). Entre epopeya y novela no se

habría producido un cambio de esta especie. Lo que habría cambiado sería solamente el *principium stilisationis* del género, por el que a la misma voluntad creadora, es decir, al mismo *a priori* corresponden, de modo necesario y «en virtud del condicionamiento histórico-filosófico», diversas formas de creación (1920: 39). Epopeya y novela serían, pues -en este caso, sí, coincidiendo con la estética de Hegel-, dos formas diferentes de un mismo género: la épica. Una misma disposición apriorística del espíritu -la épica- se orienta en la novela «hacia un fin nuevo, esencialmente [236] distinto del viejo» (1920: 40). De modo que la dialéctica de los géneros del joven Lukács, como en general la de toda su producción, se caracteriza más por afirmar la vida histórica del género que por negar la existencia de ciertas estructuras genéricas invariables, que en el caso de *Teoría de la novela* son consideradas ahistóricamente como «formas intemporales ejemplares que corresponden a la estructuración del mundo» (1920: 34) (cfr. Wahnón, 1991: 135; y para una interpretación muy diferente de la teoría del género en Lukács, v. Garrido Gallardo, 1992: 24-25).

La épica sería una de esas formas intemporales y apriorísticas de estructuración, y su rasgo definitorio, el que la distingue de otros grandes géneros como el dramático, sería el de tener por objeto «la totalidad extensiva de la vida» (1920: 45). Pero, mientras que la epopeya formaría «una totalidad de vida acabada en sí misma», la novela buscaría «descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida» (1920: 59). La causa de esta diferencia residiría en las diferentes condiciones histórico-filosóficas que se imponen al género: la epopeya sería la épica de los tiempos bienaventurados «que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos» (1920: 29), mientras que la novela sería «la epopeya de un mundo sin dioses» (1920: 85).

Tal como se formula la diferencia, es fácil advertir que lo que Lukács llama aquí «condicionamiento histórico-filosófico» tiene mucho más que ver con condiciones filosófico-subjetivas que histórico-objetivas. Lo que habría cambiado entre las civilizaciones cerradas y la problemática no serían los datos de la realidad objetiva -«la parte de absurdo y de desolación en el mundo no ha aumentado desde el origen de los tiempos» (1920: 30)-, sino la forma subjetiva en que se percibe esa realidad. Si los antiguos no eran capaces de percibir esa parte de absurdo y desolación y veían el mundo más bien como «un todo acabado y cerrado» sostenido por los dioses, los individuos de la civilización problemática habrían dejado de percibir el mundo como dependiendo de voluntades sobrenaturales y, por tanto, habrían perdido el sentido de la totalidad, la visión de la realidad como una estructura cerrada e inmutable en su significación. No es extraño que Lukács defina el mundo de las civilizaciones cerradas como un *círculo metafísico* (1920: 33), ni que describa el efecto sobre el arte de la pérdida de la totalidad en términos similares a los utilizados por Nietzsche y después por Derrida:

«La realidad visionaria del mundo que nos es adecuada, el arte, por eso mismo se ha vuelto autónoma; ya no es copia, pues todo modelo ha desaparecido: [237] es totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas metafísicas se ha roto para siempre» (1920: 36).

La forma cerrada de la epopeya, su unidad orgánica, plasmaría, pues, una totalidad verdadera, es decir, percibida como realmente existente. La novela seguiría teniendo una forma cerrada, pero ésta, a diferencia de la de la epopeya, no descansaría en una unidad dada espontáneamente, sino que se trataría «de una tentativa desesperada, de una tentativa puramente artística» de reconstituirla por la vía de la composición (1920: 53). Para Lukács, es del todo obvio que esa totalidad que se trata de reconstituir no tiene una existencia objetiva: *el todo de la vida no revela en sí ningún centro trascendental y no admite que una de sus células se arrogue el derecho de dominarlo* (1920: 52). Es la *intención ética* la que estructura y construye la obra como si, «a pesar de todo», existiese una totalidad que reflejar (1920: 69). De ahí que mientras los héroes de la epopeya se limitan a buscar aventuras y vivirlas, los de la novela estén «siempre buscando» (1920: 59). La forma novelesca traduce, pues, la *ausencia de una patria trascendental* (1920: 60), pero también la nostalgia del alma que la añora y la busca «por el primer camino que parece conducirlo hacia ella» (1920: 84). La aspiración nostálgica de los hombres de la civilización problemática a un utópico acabamiento es la que explica que, a un mundo sin dioses y por tanto infinitamente abierto, corresponda una forma épica -la novela- todavía cerrada. No es casual que Lukács, anticipándose de nuevo a los teóricos más actuales, hable de clausura para referirse a este mundo novelesco en el que el cierre remite siempre a un gesto de «violencia» y a un sacrificio: el del «Paraíso por siempre perdido que hemos buscado y no hemos encontrado, cuya busca inútil y abandono designado han permitido cerrar el círculo de la forma» (1920: 82).

Para el Lukács desesperado del período bélico (cfr. Parkinson, 1970: 15), toda tentativa de clausurar la radical apertura del mundo sin dioses es, pues, una aspiración utópica que conlleva necesariamente un fracaso heroico. Se trataría de una utopía que permanecería inseparable de la «evidencia de que el fracaso es una consecuencia necesaria de su propia estructura interna» (Lukács, 1920: 113). Lukács se ve obligado, por tanto, a plantearse «el problema ético de la utopía», y lo hace en los siguientes, y posmodernos, términos:

«hasta qué punto se justifica moralmente el pensamiento de un mundo mejor, hasta qué punto está fundado edificar sobre esa base una vida que [238] esté cerrada sobre sí misma y que no desemboque en un hueco mejor que en un fin» (1920: 112).



#### 1. 4. Lukács y Dostoievski: la Teoría de la novela como precedente de la poética de Bajtín

La respuesta a esta pregunta se encuentra en las páginas finales de *Teoría de la novela*, donde Lukács advierte que la tentativa por dar forma a lo utópico como si existiera «no lleva sino a destruir la forma y no a crear lo real» (1920: 147). La corrección que se impone a lo real para perfeccionarlo, la creación puramente artística de una realidad correspondiente a ese mundo soñado o, por lo menos, más adaptada a ese mundo que aquella que es efectivamente dada, no es, para Lukács, una solución. De ahí que el final de *Teoría de la novela* deba ser leído como una invitación de Lukács a abandonar lo que, siguiendo a Fichte, llama la «era de la perfecta culpabilidad» y, en consecuencia, a abandonar también la forma artística que le corresponde: la novela. Para Lukács, la novela habría llegado ya a un callejón sin salida, su evolución no habría «superado el tipo de la novela de la desilusión» y la literatura más reciente no revelaría «ninguna virtualidad esencialmente creadora, capaz de dar nacimiento a tipos nuevos» (1920: 146). Cuando Lukács le niega el carácter de «novelas» a las obras escritas por Dostoievski -en conclusión que, por ejemplo, Parkinson tiene por «gravemente errónea» (Parkinson, 1970: 14)-, no hace sino anticiparse una vez más al que es tenido por genial descubrimiento bajtiniano. Puesto que aquí se afirma que «la disposición interior» del «acto de estructuración» de las obras de Dostoievski no tiene ya nada que ver con la de la novela y puesto que esta última ha sido descrita en términos de violenta clausura de un mundo abierto, es evidente que Lukács está constatando no sólo la singularidad de la estructura novelesca de Dostoievski, sino también que esta singularidad reside en la ausencia de esa aspiración utópica -y culpable- al acabamiento:

«Con las obras de Dostoievski -dice Lukács confirmando esta impresión-, ese nuevo mundo se encuentra por primera vez definido lejos de toda oposición contra lo que existe, como pura y simple visión de la realidad» (1920: 147). [239]

Si bien es cierto que la *Teoría de la novela* rezuma la misma melancolía que en ella se denuncia como hija de la era de la perfecta culpabilidad, hay que advertir que al menos teóricamente Lukács no apuesta por esa nostalgia de totalidad. Lo ambiguo del lenguaje lukacsiano en este libro -el de mayores cualidades literarias de toda su producción- no puede ocultarnos que, para ser coherente con las tesis que en él ha expuesto, Lukács no podría ver en las novelas de Dostoievski el anuncio de una nueva civilización cerrada ni la restauración de la totalidad perdida. Es difícil imaginarlo reincidiendo en la misma «nostalgia decorativa» (1920: 112) que se ha ocupado de desenmascarar a lo largo de todo el trabajo, o abdicando de lo que él mismo

había descrito como «la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad» (1920: 85). Las obras de Dostoievski debían de aparecérsese, eso sí, como hijas de una nueva era superadora de la «civilización problemática» que había dado origen a la forma artística de la novela, pero no porque volvieran a instaurar un círculo metafísico, sino porque en ellas se anunciaba una civilización abierta, que, a diferencia de la problemática, no se hacía problema ya de esa apertura. Las obras de Dostoievski serían, pues, las primeras que reflejarían fielmente ese mundo abierto, plural e inacabado que la estructura utópica de la novela - todavía con la resaca de la totalidad que se acababa de perder- se resistió a reflejar tal como era. Hay que convenir en que, a poco que hubiera leído las obras de Dostoievski -y debía de haberlas leído bien cuando se arriesgaba a aventurar la hipótesis de que no eran novelas-, tenía que haber intuido que el escritor ruso no era precisamente el profeta de un mundo cerrado y perfecto. Lukács sabía, por supuesto, que «sólo el análisis formal» de las obras de Dostoievski podría mostrar si éste era «ya el Homero o el Dante» de un «mundo nuevo» (1920: 147), y, aunque se ha especulado con la idea de que *Teoría de la novela* fuese la etapa previa de una monografía sobre Dostoievski (Ludz, 1961: 11, n. 19), fue Bajtín quien, lector y traductor de la *Teoría de la novela* de Lukács, habría de realizar ese análisis y concluir que, en efecto, las obras de Dostoievski habían destruido las formas establecidas de la novela europea (Bajtín, 1963: 18). Para entonces -de 1929 data la primera edición del trabajo bajtiniano- Lukács había encontrado otro camino hacia el nuevo mundo que no pasaba ya por la radical apertura de las obras de Dostoievski, sino por la acabada coherencia de las novelas de Balzac y de Tolstoi.[240]

## 2 LA SOCIOLOGÍA MARXISTA DE LUKÁCS CONTRA EL RELATIVISMO ÉTICO

### 2. 1. La recuperación del concepto de totalidad

Entre 1926 y 1933 Lukács abandonó prácticamente el trabajo teórico, limitándose a publicar algunas críticas en la revista de la Federación de Escritores Proletarios-Revolucionarios, *Die Linkskurve* (v. Lukács, 1931 y 1932). En 1934, tras este período de intensa actividad política, empezó a publicar los artículos de crítica y teoría literarias que tras el final de la guerra se integrarían en los libros más conocidos de la etapa marxista de Lukács. El «Lukács esencial» del que habla Steiner (1960: 330) se encuentra en libros como *Goethe y su época* (1947), *El realismo ruso en la literatura universal* (1949), *Thomas Mann* (1949), *Realistas alemanes del siglo XIX* (1951), *Balzac y el realismo francés* (1952), *La novela histórica* (1955).

Y también en libros no relacionados con la literatura, pero imprescindibles para conocer la evolución del pensamiento marxista lukacsiano, como *Historia y conciencia de clase* (1923), *Lenin* (1924), *El joven Hegel* (1948) y *El asalto a la razón* (1954). En 1954 sus *Aportaciones a la historia de la estética* suponen el comienzo de una tarea, la de construir una estética marxista, que, concebida ya en el invierno de 1911-12 (v. Parkinson, 1970: 30), culminaría en *Prolegómenos a una estética marxista* (1957) y, sobre todo, en su monumental y algo farragosa *Estética* (1963) (v. para esta última obra Steiner, 1964).

La transición del joven Lukács al Lukács marxista está marcada por *Historia y conciencia de clase*, donde recuperó el concepto de dialéctica hegeliana y, por consiguiente, volvió a captar la historia como un *proceso unitario* (Lukács, 1923: 57) cuya íntima significación no sería sino la del «desarrollo social» (1923: 53), es decir, la del progreso. La dialéctica permite, a su vez, que Lukács cambie de opinión respecto de la totalidad, la cual deja de ser vista como mera aspiración nostálgica de unos hombres abandonados de la mano de Dios para convertirse en la exacta y justa definición de la realidad socio-económica: «El conocimiento de los hechos no es posible como conocimiento de la *realidad* más que en ese contexto que articula los hechos individuales de la vida social en una *totalidad*» (1923: 53). Ese contexto es, lógicamente, el histórico: desvinculados de él, los hechos aparecen a ojos del observador [241] como aislados y faltos de significación; pero, en realidad, estarían comprendidos y perfectamente encajados en una unidad significativa que sería la del proceso total de la historia. Por eso, la sentencia de Marx acerca de que «las relaciones de producción de toda sociedad constituyen un todo» pasa a ser el punto de partida de la nueva metodología lukacsiana y «la clave misma del conocimiento histórico de las relaciones sociales» (1923: 54).

Lo que ha hecho posible que la realidad vuelva a ser percibida como un todo, recuperando la unidad significativa que se perdió con la muerte de los dioses, es «la aparición del proletariado en la historia» (1923: 47). Esta clase social -con la que, en efecto, los trabajos anteriores de Lukács, centrados en el antagonismo entre nobleza y burguesía, entre antiguos y modernos, no habían contado- habría permitido «un conocimiento recto de la entera sociedad» (1923: 47). Desde la nueva perspectiva, inaugurada por el autoconocimiento del proletariado, la sociedad burguesa ya no es descrita como una sociedad abierta en la que un sinfín de puntos de vista sin legitimación metafísica se entrecruzan y sumen en la perplejidad a un individuo problemático, al que no le queda más remedio que aceptar la pluralidad como la única realidad posible. Ahora los diferentes puntos de vista son interpretados como *contradicciones* que pertenecen a «la esencia de la realidad misma, a la esencia de la sociedad capitalista» (1923: 55) y que no pueden dejar de ser descritas en una descripción de la sociedad capitalista que quiera ser justa y exacta. Ahora bien, el conocimiento de la totalidad no es sólo conocimiento de

la totalidad concreta de la sociedad capitalista, sino, como ya se ha dicho, del proceso total de la historia; y, en este proceso, las contradicciones estarían llamadas a ser superadas, según lo muestran las «*tendencias reales* del proceso de desarrollo social» (1923: 55). Por esta razón, una descripción justa de la sociedad capitalista exige no sólo la descripción de las contradicciones que le son esenciales, sino también la descripción de las tendencias hacia su superación, que estarían encarnadas por el proletariado.

## **2. 2. La rectificación del concepto de necesidad histórica**

Estas ideas desempeñarían un importante papel en los análisis literarios que Lukács iba a realizar en su etapa marxista y en los que el énfasis se va desplazando al componente mimético o representativo de [242] la literatura. Y no es que en esta etapa dejase por completo de cultivar la sociología de las formas literarias. Incluso los que juzgan más severamente a Lukács tienen que reconocer que siempre otorgó a la forma una «primacía que (...) lo separa radicalmente del 'contenidismo' de los marxistas vulgares» (Garrido Gallardo, 1992: 21). Sin embargo, la nueva orientación filosófica de Lukács introduce cambios notables en su consideración de las relaciones entre literatura y sociedad y, consecuentemente, en su sociología de la literatura.

Lukács no modifica en un punto su antigua y más característica convicción: la de que las formas literarias están determinadas por los contenidos o visiones del mundo. En la nueva etapa sigue pensando que cualquier cuestión estilística es una cuestión sociológica: «Toda composición poética se halla determinada de la manera más profunda, precisamente en sus principios estructurales, ideológicamente» (Lukács, 1936a: 201). Pero sí rectifica de manera ostensible todo lo que se refiere a la identidad que su anterior sociología establecía entre épocas y formas. Aun cuando reconoce que cada nuevo estilo surgiría «con necesidad social-histórica de la vida» y sería «el producto necesario de la evolución social» (1936a: 180), ni por un casual se le ocurriría ahora sostener, como sostuvo antes, que la vida contemporánea entera estaría dominada por las formas de vida -y de arte- burguesas. Ni todo drama ni, especialmente, toda novela tendrían por qué ser necesariamente burguesas a pesar de producirse en una sociedad burguesa. Sin desaparecer de la nueva sociología lukacsiana, el concepto de «necesidad histórica» sufre, por tanto, una corrección importante: no habría necesidades verdaderamente vinculantes y, por tanto, no habría una sola forma artística para cada época histórica.

De ahí que la nueva propuesta de Lukács sea la de una sociología de la literatura que, convirtiéndose en estética, asuma como tarea propia la *valoración estética* de las diferentes formas artísticas, ya que «el reconocimiento de (...) la necesidad del origen de los estilos artísticos, dista mucho todavía de hacer a estos estilos artísticamente equivalentes o de igual

rango», puesto que la necesidad «puede también ser una necesidad hacia *lo artísticamente falso, deformado y malo*» (Lukács, 1936a: 180). La principal preocupación del Lukács marxista es, por tanto, la de distanciarse de una sociología, a la que califica de vulgar, que se conforma con describir el llamado equivalente de los diversos escritores o estilos porque «cree que con la demostración de la historia social del origen toda cuestión se halla contestada y liquidada» (1936a: 181) y que, de esta guisa, acaba por relativizar sociológicamente las formas artísticas y borrando «la diferencia objetiva entre alto arte y [243] chapucería» (Lukács, 1934a: 42). Ahora no bastaría, como bastaba en *Teoría de la novela*, con buscar y encontrar las condiciones históricas que presiden la aparición de cada forma singular: la tarea de la ciencia de la literatura no puede consistir meramente, a juicio del Lukács marxista, en descubrir el equivalente social de Homero o de Joyce y en declarar que ambos son «productos» de su época y su sociedad (Lukács, 1936a: 181). La renovada sociología lukacsiana se propone, pues, como tarea inexcusable la de la valoración:

«Comprender la necesidad social de un estilo determinado no es lo mismo que valorar estéticamente las consecuencias artísticas de dicho estilo. En estética no rige el lema: 'Comprenderlo todo significa perdonarlo todo'» (1936a: 181).

### **2. 3. La valoración de las formas novelescas: Narración y Totalidad**

Uno de los dos textos que venimos citando para ilustrar las objeciones puestas por Lukács a la sociología vulgar, el titulado «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo» (1936a), ejemplifica además el nuevo método de análisis sociológico de las formas literarias propugnado por Lukács. Ya desde el título, se oponen *dos* estilos como excluyentes y obligan al sociólogo que ejerce su misión valorativa a optar por uno de ellos. En el caso concreto que nos ocupa, se trata de dos modos de escribir novela -el género al que en la etapa marxista va a dedicar Lukács la mayor parte de sus esfuerzos-. La elección de uno u otro por parte de los novelistas contemporáneos estaría determinada por «su actitud fundamental frente a la vida, frente a los grandes problemas de la sociedad» (1936a: 177). Pero Lukács no entiende ya estas diferencias como signos de legítimas búsquedas en un mundo sin dioses en el que los fines no son ya ni claros ni unívocos. En el universo maniqueo de estos textos marxistas, como en los salones del Oeste americano, dos no caben, y uno de los dos - desempeñando el papel del malo de la película- tiene que plasmar por fuerza una «concepción fundamental equivocada de la realidad, del ser objetivo de la sociedad» (1936a: 182). La «equivocación» en el contenido se traduce necesariamente en una forma artística equivocada o, si se prefiere, falsa; y esta deformación se interpreta siempre, en el período de la producción lukacsiana que estamos analizando, como un alejamiento de la *esencia* del [244] género

al que las obras en cuestión pertenecen. En el artículo «Arte y verdad objetiva» Lukács lo formula así de claro: «todo género tiene sus leyes objetivas determinadas de plasmación que ningún artista, so pena de la destrucción de su obra, puede pasar por alto» (Lukács, 1934a: 38-39).

En el caso concreto que nos ocupa, el estilo culpable sería la descripción. No porque la descripción no haya sido siempre un componente importante de la plasmación épica, sino porque lo habría sido como medio subordinado y no, como ocurriría en las obras de algunos novelistas contemporáneos, como «principio decisivo de la composición» (Lukács, 1936a: 177). Para Lukács, el predominio de la descripción sobre la narración en las novelas de Flaubert, Zola, Joyce o Dos Passos estaría cambiando la misión de la descripción en la composición épica y, por tanto, alterando profundamente las leyes del género. Esto no tendría mayor gravedad, si no fuera porque una alteración de esta especie impide al arte épico cumplir el que, para Lukács, es ahora el principal de sus objetivos: *el reflejo justo y profundo de la realidad objetiva*, que, para serlo, tiene que ser reflejo de la vida en movimiento, de las «fuerzas impulsoras de la evolución social» (1936a: 183). Limitándose a la observación exterior y superficial de los síntomas de la vida burguesa, Flaubert, por ejemplo, sería incapaz de captar esas fuerzas, y la vida en sus novelas aparecería «como un río que corre uniformemente, como una superficie lisa y monótona, sin articulación» (1936a: 182). Algo parecido ocurriría en la obra de Zola, a quien los «prejuicios triviales de la sociología burguesa» le llevan igualmente a plasmar la vida «casi sin articulación» (1936a: 183).

El reflejo correcto de la realidad objetiva está, para Lukács, vinculado al predominio de la narración sobre los elementos descriptivos: «La narración articula, la descripción nivela» (1936a: 187). Balzac y Tolstoi se convierten en autores ejemplares porque, al dar predominio a la narración, traducen la concepción dialéctica de la realidad, ya que, al igual que ella, la narración *articula* los elementos aislados en un *todo* (1936a: 187). La forma de la novela modélica -portadora de la concepción dialéctica del proletariado- es ahora, en consecuencia, la misma que, según el Lukács de la *Teoría de la novela*, plasmaba, por el contrario, la ética burguesa y su afán, siempre condenado al fracaso, de clausurar la apertura del mundo. Cuando Lukács, en el ensayo de 1936, invita a hacer de nuevo de la narración el principio decisivo de la composición, no está sino instando a escribir novelas que, como las que él mismo describió en *Teoría de la novela*, busquen descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida, o que, como dice ahora, despierten [245] «la ilusión de la plasmación de la vida entera en toda su extensión completamente desplegada» (1936a: 188).

Pero ¿se trata sólo de una ilusión o del reflejo justo de la totalidad real y objetiva? En este punto los textos lukacsianos abundan en contradicciones. Por un lado, ya se ha dicho que para el Lukács marxista la totalidad es

objetiva y realmente existente -como proceso total de la historia y como totalidad socio-económica concreta. Por tanto, no tiene nada de particular que Lukács inste a los escritores -haciendo del arte de nuevo una «copia» de la realidad- a descubrir, por debajo de las apariencias fenoménicas, de la superficie de la sociedad capitalista, esa totalidad realmente existente aunque velada a miradas superficiales:

«Debido a la estructura objetiva de este sistema económico, la superficie del capitalismo se presenta como 'desgarrada', consta de elementos que se independizan de modo objetivamente necesario. (...) La independización de los elementos parciales es, por consiguiente, un hecho objetivo de la economía capitalista. Sin embargo, sólo forma una parte, un solo momento del proceso conjunto. Y la unidad, la totalidad, la coherencia objetiva de todas las partes, pese a la independización objetivamente existente y necesaria, se manifiesta precisamente en la crisis» (Lukács. 1938a: 292).

Por otro lado, sin embargo, parecería que Lukács sigue apuntando, como en *Teoría de la novela*, a que la cohesión significativa de la obra literaria es algo construido artísticamente. En «Arte y verdad objetiva» es ésta la hipótesis que se maneja. Lukács insiste aquí en que, si no quiere traicionar sus leyes más objetivas de plasmación, toda obra literaria tiene que «presentar una cohesión coherente, redondeada, acabada, y tal, además, que sus movimientos y estructura resulten *directamente evidentes*» (Lukács, 1934a: 20). Pero insiste igualmente en que ninguna obra podría proponerse reflejar la totalidad objetiva y extensiva de la vida, la cual iría «necesariamente más allá del marco posible de toda creación artística» (1934a: 23). Se trataría más bien de que, mediante la selección por parte del artista de las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida por ella plasmada, la obra *aparezca* «cual una totalidad de la vida» (1934a: 23). De ahí que en la obra *modélica* diseñada por Lukács, el final desempeñe un papel de primera importancia: «Forma parte de la esencia de su construcción y de su efecto el que solamente el final proporcione la aclaración verdadera y completa del principio» (1934a: 20). Como especificaría en otro lugar, el sentido de la complicada concatenación de las acciones humanas sólo puede abarcarse con la mirada desde el final, y el *épico* [246] que «narra retrospectivamente, a partir del final, (...) hace clara y comprensible para el lector la selección de lo esencial efectuada por la vida misma» (Lukács, 1936a: 188). Es obvio que Lukács, sin decirlo con estas palabras, apuesta decididamente por clausurar el texto y que no ve ya en ello ningún signo de nostalgia ni de violencia significativa:

«el lector es conducido a través del entrelazamiento de motivos de enlaces variados por el autor omnisciente, que conoce el significado particular de cada detalle, en sí mismo insignificante, en relación con el desenlace final y con la revelación *definitiva* de los caracteres» (1936a: 189).

Entre las muchas polémicas que sostuvo Lukács con otros teóricos marxistas -de las cuales la más conocida es la polémica con Brecht-, se contó la que lo enfrentó a Ernst Bloch precisamente en relación con el concepto de «totalidad» y las consecuencias artísticas del mismo que se acaban de exponer. Bloch veía en la descripción de la realidad objetiva por parte de Lukács como realidad íntegramente coherente un mero residuo de los sistemas del idealismo clásico; y entendía que su aversión a los sistemas compositivos de la novela más contemporánea provenía de «un concepto objetivista-unitario de la realidad» que se volvía «contra todo intento artístico orientado a descomponer un concepto del universo»:

«De ahí que, en un arte que aprovecha las desintegraciones de la trabazón de la superficie y trata de descubrir algo nuevo en las cavidades, él no vea más también que descomposición subjetivista; de ahí que equipare el experimento del descomponer al estado de la descomposición» (cit. por Lukács, 1938a: 290-91).

Lukács se defendió de estos reproches insistiendo en que la sociedad burguesa constituía «en la realidad, objetiva e independientemente de la conciencia, un todo» (1938a: 291) y en que, siendo la literatura una forma particular del reflejo de la realidad objetiva, los escritores tenían que «captar esta realidad tal como es efectivamente, y no limitarse a reproducir lo que directamente parece» (1938a: 293). La polémica fue, pues, un diálogo entre sordos, pero lo más interesante de la misma reside seguramente en que Lukács atribuye a su *Teoría de la novela* parte de responsabilidad en lo que consideraba el «error histórico de Bloch» (1938a: 302). Lukács era, pues, consciente de que en esta obra «juvenil», y a despecho de la opinión actualmente generalizada sobre ella, no había apostado por ninguna suerte de totalidades. [247]

En cambio, es evidente que en la etapa marxista sí lo hace. Por esta razón, si en *Teoría de la novela* se hacían votos para que la novela, como género que traduciría una melancólica y esteticista aspiración utópica, desapareciese -acompañando en su caída a la era de la perfecta culpabilidad que la había generado-, ahora, en todas las obras del Lukács marxista, se hacen votos para que la novela, como género que traduciría las leyes esenciales del gran arte épico, no desaparezca nunca y, por tanto, no arrastre consigo a la civilización racional e ilustrada a la que habría servido de expresión. De cuánto tuvo que ver en estos cambios la nefasta experiencia del advenimiento y triunfo del fascismo en Europa no puede hablarse aquí, pero conviene no olvidar que los intentos desesperados de Lukács por salvar lo mejor de la civilización burguesa, incluidas sus novelas decimonónicas, obedecieron en gran parte al comprensible terror pánico que le inspiraron las nuevas formas de civilización que se anunciaban en la década de los treinta.



Sea como fuere, y volviendo a la caracterización de la nueva sociología valorativa de Lukács, lo que Lukács llamaba «valoración estética» era algo muy parecido a una valoración ética o ideológica. En el análisis sociológico de las formas literarias lo que se juzga -como se ha visto en el caso de la descripción- es la actitud ante la vida del escritor en cuestión, aunque el error en ésta implique, a causa de la dialéctica forma-contenido, un paralelo error en la forma. El propio Lukács habría reconocido que en su etapa marxista el contenido se convierte en «el elemento preponderante del análisis y el juicio» (Lukács, 1965: 10). Si esto es así -como se ha visto- incluso en aquellos casos en que el objeto de análisis es el estilo, mucho más lo será en los casos que ilustran lo que Steiner considera «lo esencial de la práctica lukácsiana», es decir, «el estudio minucioso de un texto literario a la luz de las cuestiones políticas y filosóficas» (Steiner, 1960: 334).

## **2. 4. La valoración de los contenidos: la cuestión del realismo**

En estos trabajos, que son los típicamente «contenidistas» de la sociología lukácsiana, se trata de valorar los textos literarios atendiendo a su grado de correspondencia con la objetividad del mundo exterior reflejado. Es importante advertir que la captación de la realidad no está reñida, en la teoría lukácsiana, con la ideología. Como diría en [248] otro lugar, «sin ideología no existe composición alguna» (Lukács, 1936a: 202). La de Goethe, cuando escribe el *Werther*, por ejemplo, no es sino la del humanismo revolucionario burgués. Pero Goethe ilustraría el lema engelsiano de la «victoria del realismo», según el cual en las grandes obras literarias el escritor se desprende de la visión del mundo a que estaría supuestamente determinado por su origen social e histórico para darnos una visión *objetiva* de la realidad (v. Lukács, 1938b: 81). El triunfo de la plasmación realista sobre los prejuicios individuales y de clase de un escritor es, para Lukács, el resultado de «la fecunda relación recíproca de los escritores importantes con la realidad» (*ibid.*). Y en el caso de Goethe esa fecunda relación se daría, pues su entusiasta adscripción a los ideales del humanismo revolucionario no le habría impedido ver, en la «vida cotidiana de su época» (Lukács, 1936b: 75), a fuerza de profunda observación -que no de miradas superficiales-, la trágica contradicción de esos ideales, todo lo que en el propio ideario burgués se opondría al «despliegue libre y omnilateral de la personalidad humana» (1936b: 75). Su ideología no le habría impedido, por tanto, expresar la dialéctica real de la evolución de la sociedad burguesa. Naturalmente, el joven Goethe carece de la comprensión económica de los hechos que observa, y será el crítico -en este caso Lukács- el que nos ofrezca la explicación en última instancia económica de las contradicciones del humanismo burgués:

«La división capitalista del trabajo -base sobre la cual puede por fin proceder la evolución de las fuerzas productivas que posibilita materialmente el despliegue de la personalidad- somete al mismo tiempo

al hombre, fragmenta su personalidad encajonándola en un especialismo sin vida, etc.» (1936b: 76).

Puesto que Goethe escribe en un momento muy temprano de la evolución de la sociedad burguesa, Lukács no le va a exigir, a la hora de concederle la calificación de realista, más que la plasmación de las contradicciones que, según se veía arriba, pertenecen a la esencia de esta sociedad. Lo mismo ocurre con otros grandes escritores del realismo burgués, como Walter Scott, Balzac y Tolstoi. Si las novelas históricas de Scott le parecen la mejor expresión del género es porque el método de plasmación histórica y humana con que Scott da vida a la historia es el que consiste en presentar la historia como «un proceso lleno de contradicciones, un proceso cuya fuerza motriz y base material es la contradicción viva de las potencias históricas en pugna» (Lukács, 1955b: 58). Y también la «grandeza» de Balzac residiría en[249] que sabe observar y configurar con ojos insobornables todas las contradicciones manifiestas (Lukács, 1934b: 323).

Cuando se trata del análisis de escritores contemporáneos, la metodología del análisis de contenido es la misma; pero en estos casos la fiel representación de las contradicciones ideológicas no es la única condición que exige Lukács -sobre todo en la etapa del realismo socialista- para hablar de un «triunfo del realismo». Desde su temprano artículo sobre las novelas de Willi Bredel, publicado en *Die Linkskurve*, Lukács dejó claro que una visión correcta y profunda, dialéctica, de la realidad histórico-social presente no era sólo la que representaba la realidad histórica como proceso contradictorio y lleno de dificultades, sino también la que la representaba, a pesar de las dificultades, en claro avance hacia la claridad ideológica, configurando «la línea ascendente del movimiento revolucionario» (Lukács, 1931: 301). En otras palabras: «El socialismo realista se propone como misión fundamental la plasmación del devenir y el desarrollo del hombre nuevo» (Lukács, 1934a: 53).

En este sentido hay que entender los reproches que dirigió a escritores como Flaubert y Zola. Su debilidad ideológica decisiva radica, para Lukács, en que capitulan sin lucha «ante las manifestaciones acabadas de la realidad capitalista» (1936a: 206), representando ciertamente la inhumanidad del sistema capitalista, pero sin tener en cuenta que «vive también en la sociedad burguesa el proletariado» (1936a: 205). A la inversa, no hay que olvidar que Lukács dirigió también duros reproches a los escritores socialistas que, queriendo representar la línea ascendente del proletariado, concedían una fácil victoria al hombre nuevo y se olvidaban igualmente de representar las contradicciones del proceso histórico. Lukács les acusaba igualmente de falta de realismo. En el caso concreto de Willi Bredel, Lukács -coherente con la concepción de la sociedad y de la historia que defendió en *Historia y conciencia de clase*- hablaba de una deficiencia de dialéctica que acababa

falsificando el cuadro en su contenido (Lukács, 1931: 300). Bredel, urgido por la exigencia de representar el advenimiento del hombre nuevo, no describía en sus novelas el proceso histórico con todas sus contradicciones y dificultades, sino que presentaba directamente la sociedad que se deseaba resultante del proceso obviado:

«El decente apolítico se hace 'repentinamente' comunista; la célula mal preparada 'de repente' se hace cargo de la dirección de la huelga; en las reuniones siempre vence la línea revolucionaria contra los caciques, etc.» (1931: 301). [250]

A diferencia del héroe problemático de *Teoría de la novela*, incapaz de percibir «esa otra voz que sin equívoco le mostraría el camino a seguir, el fin hacia el cual debe tender» (Lukács, 1920: 83), el nuevo héroe lukacsiano está bañado en la misma atmósfera de seguridad que los héroes de la antigua epopeya, pues, aunque no sepa cómo llegar y ya sea que encuentre al término del viaje el resplandor del desastre o el estallido del triunfo, sí sabe al menos hacia dónde se dirige. Pero, al igual que los héroes de la epopeya, debe tropezar con obstáculos y dificultades en ese camino trazado de antemano. Y Bredel no describía en sus obras «cuán difícil resulta para las masas el camino que deben recorrer para alcanzar la claridad ideológica» (Lukács, 1931: 301). Aun cuando la superación de las contradicciones fuese el objetivo final al que tendía el autoconocimiento del proletariado, Lukács no animó nunca a hacer del arte un instrumento propagandístico que presentase de forma anticipada en la ficción lo que en la realidad todavía no existía. Su defensa del realismo fue, en este sentido, enormemente consecuente y nunca pudo servir de apoyo a la política de lo que se conoce como realismo socialista (para el enfrentamiento de Lukács con las tesis de Zdanov, v. Benassi, 1989: 75-76).

Para concluir, Lukács no fue sólo un sociólogo de la literatura. A la idea de la determinación social de las obras literarias contrapuso él, a partir del momento en que observó los efectos del relativismo sociológico sobre la praxis humana -el debilitamiento del juicio moral y la consiguiente parálisis de la acción-, la idea de que era posible escapar a las determinaciones históricas y sociológicas y defender formas y contenidos supuestamente anacrónicos y sentenciados a muerte por el implacable progreso occidental. En esta resistencia a dejarse llevar por los vientos de la historia residió seguramente la grandeza de Lukács. Héroe problemático él mismo, nunca esquivó los tormentos de la búsqueda ni los peligros del descubrimiento. La preferencia por el Lukács sociólogo o el Lukács marxista ha respondido, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, a las orientaciones dominantes en el horizonte crítico. En los años sesenta y setenta el Lukács marxista era de lectura obligada e inspiró a teóricos tan importantes como Lucien Goldmann. En las postrimerías del siglo la ética posmoderna contenida en su *Teoría de la*

*novela*, que fue tenida en esos años por obra idealista y reaccionaria, puede aparecerse como una digna precursora del horizonte postestructuralista. [251]

### Referencias bibliográficas

BATJÍN, M. (1924). «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria». En *Teoría y estética de la novela* (1975). Madrid: Taurus, 1989.

\_\_\_\_\_ (1963). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E., 1986.

BENASSI, S. (1989). «Sociologia della letteratura. Temi e analisi». En *Teoria del Romanzo. Tra letteratura e filosofia*, Bologna, Nuova Alfa, En *Teoria...*, 65-89. Bologna: Nuova Alfa.

GARRIDO GALLARDO, M. A. (1992). *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia: Amós Belinchón.

LUDZ, Peter (1961). «Prólogo». En Lukács, 1961: 5-61.

LUKÁCS, G. (1909). «Del prólogo a Historia evolutiva del drama moderno». En Lukács, 1961: 67-70.

\_\_\_\_\_ (1912). «Sociología del drama moderno». En Lukács, 1961: 251-81.

\_\_\_\_\_ (1914). «Advertencia preliminar» a Lukács, 1912.

\_\_\_\_\_ (1920). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX, 1966.

\_\_\_\_\_ (1923). *Historia y conciencia de clase*. Barcelona: Orbis, 1985 (reprod. de la ed. de Grijalbo, 1969).

\_\_\_\_\_ (1931). «Las novelas de Willi Bredel». En Lukács, 1961: 297-302.

\_\_\_\_\_ (1932). «¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt». En Lukács, 1961: 119-38.

\_\_\_\_\_ (1934a). «Arte y verdad objetiva». En Lukács, 1955a: 11-54.

\_\_\_\_\_ (1934b). «Balzac: Los campesinos». En Lukács, 1961: 313-30.

- \_\_\_\_\_ (1936a). «¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo». En Lukács, 1955a: 171-216.
- \_\_\_\_\_ (1936b). «Los sufrimientos del joven Werther». En Lukács, 1947: 69-89.
- \_\_\_\_\_ (1938a). «Se trata del realismo». En Lukács, 1955a: 288-318.
- \_\_\_\_\_ (1938b). «Marx y la decadencia ideológica». En Lukács, 1955a: 55-110.
- \_\_\_\_\_ (1955a). *Problemas del realismo*. México: F. C. E., 1966.
- \_\_\_\_\_ (1955b). *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- \_\_\_\_\_ (1961). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1966. Selec. y ed. P. Ludz.
- \_\_\_\_\_ (1962). «Prólogo» a *Teoría de la novela* (V. Lukács, 1920: 13-26).
- \_\_\_\_\_ (1965). «Prólogo a la edición española» de *Problemas del realismo* (V. Lukács, 1955a).
- MÉSZÁROS, I. (1970). «El concepto de dialéctica en Lukács». En Parkinson, 1970: 45-102.
- PARKINSON, G. H. R. (ed., 1970). *Georg Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*. Barcelona: Grijalbo, 1973.
- STEINER, G. (1960). «Georg Lukács y su pacto con el diablo». En *Lenguaje y silencio* (1976), 323-40. México: Gedisa, 1990.
- \_\_\_\_\_ (1964). «Un manifiesto estético». En *Lenguaje y silencio*, 341-49.
- WAHNÓN BENSUSAN, S. (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada. [252] [253]

△▽

## Estados de la cuestión y bibliografía

[254] [255]

## Semiótica de la cultura española (II): El léxico

**Francisco Abad**

(UNED, Madrid)

### LENGUA Y CULTURA

Hace ya bastantes años subrayaba Gerhard Rohlfs la importancia del vocabulario en los estudios lingüísticos; además de constituir uno de los motivos de su oposición a Vossler, trataba de manifestar el relieve de tales análisis en la consideración de las relaciones entre cultura y lengua. Rohlfs escribía así a la letra: «Siempre me ha admirado por qué por ejemplo los elementos léxicos del idioma, desempeñan un papel tan poco importante en los trabajos de Vossler. Y sin embargo la historia de las palabras nos ofrece mejor que cualquiera otra materia, la posibilidad de practicar investigaciones científicas basadas en cimientos culturales» (1979: 26).

Estamos pues ante un hecho de semiótica de la cultura o «práctica social significante» al decir de Greimas: el léxico se constituye -como también se ha dicho tradicionalmente- en un espejo de la vida. Espejo de la vida (creemos nosotros) tanto material como intelectual y [256] espiritual; en esto la postura de Rohlfs resulta aún un tanto unilateral, puesto que proclamaba: «Es claro que las relaciones entre lengua y cultura son más evidentes y visibles en el dominio de la cultura material, en tanto se hacen más vagas e indiscriminadas conforme nos acercamos a la cultura espiritual» (1979: 26-27n.).

A fines del primer tercio de este siglo a los dialectólogos les parecía que la cultura material resulta un fundamento más empírico y concreto para el estudio del vocabulario como espejo de la vida; transcurridos los años sabemos y proclamamos que asimismo el mundo de las aspiraciones colectivas, del pensamiento teórico, de la política, etc., está reflejado en la lengua.

Al hilo de las discusiones de Gerhard Rohlfs, su anotador español Manuel Alvar incluye sucesivos ejemplos hispánicos. Alvar toma datos de Américo Castro y aborda «el reflejo que sobre el español tuvo el desarrollo comercial de los Países Bajos y de la Francia septentrional»: nuestros aranceles de aduanas consignan la importación de tejidos como el *popelín* (de Poperinghe),

el *ranzal* (de Reims), la *holanda*, el *gante*, el *ras* (de Arras), la *frisa*... También al margen de los tejidos el desarrollo mercantil de Flandes ha dejado su huella en designaciones como *valona* 'collarón del yugo', *galdrés* 'capote' (de Güeldres), *bramante*, *balduque* 'cordel' y *ybelduque* 'cuchillo' (de Bois-le-Duc), *holandesa* 'hoja de papel más pequeña que la española', etc. (Rohlf, 1979: 32-33).

En Andalucía -se trata de otro ejemplo de léxico y cultura material-, el término *corcho* para designar la 'colmena' «está favorecido por la explotación de los alcornoques: todas las áreas occidentales... donde el término subsiste producen hoy corcho»; en todo caso debió ser designación de la lengua común o traída por repobladores, pues aparece en zonas que no producen corcho. En Calabria hay colmenas construidas con cortezas dobladas, y asimismo en Cataluña se dan colmenas hechas con corteza de árbol (Rohlf, 1979: 62-63).

Pero ya queda dicho que no sólo la cultura material, las creencias folclóricas, etc., se reflejan en el léxico. Rafael Lapesa escribía a mitad de los años sesenta cómo el estudioso puede «allegar datos sobre palabras... y a continuación reconstruir los complejos de... pensamiento en que tales formas de lenguaje se insertaban orgánicamente» (1966-1967: 189); de igual manera se manifestó en 1968 al decir que cabe «acotar un sector del léxico vigente en un período histórico dado, precisar las afinidades significativas entre las palabras que lo constituyen, [257] las diferencias... que oponen unas a otras,... y diseñar la concepción del mundo a que corresponde[n]» (*apud* Seoane, 1968:15).

En efecto no estamos ya en los tiempos en que los dialectólogos romanistas se interesaban sólo por la cultura dialectal rural y por la cultura folclórica tradicional; la lingüística se hace cargo asimismo de creencias, ideas, realidades, etc., del mundo de lo histórico y lo político. Precisamente la indagación hecha por María Cruz Seoane fue presentada por Lapesa en tanto «un tipo de investigación llamado a prestar inestimable auxilio a la Historia de las ideas y a la Historia general», clase de investigación que esta profesora «inaugura[ba] en la lingüística española» (*Íbid.*)

El trabajo de Seoane más cuatro artículos del propio Lapesa tuvieron su nacimiento en realidad en el «Seminario de Estudios de Humanidades» que promovió Julián Marías desde 1960 en la Sociedad de Estudios y Publicaciones de Madrid; ese Seminario se proponía esclarecer la realidad de la España estrictamente contemporánea, según indicaba Marías, y para ello se remontó hasta 1750, pues «la España de nuestro tiempo presenta caracteres que se constituyen casi sin excepción desde mediados del siglo XVIII hasta el final de la época romántica»; entonces surgen «los rasgos que constituyen a la vez nuestros recursos y nuestros problemas» (1966: 294).

Ciertamente la historiografía estima que es hacia 1750/1765 cuando empezamos a entrar en el mundo nuevo de lo contemporáneo, y el período revolucionario más decisivo llega hasta mitad del Ochocientos. Julián Marías manifiesta con expresión feliz cómo entonces se gestan «nuestros problemas» y «nuestros recursos»; Miguel Artola también ha venido a decir lo mismo en sus trabajos, y acaso su planteamiento ha estimulado el de Marías.

Por su lado José Antonio Maravall se ha hecho cargo de las presentes cuestiones, y en su libro *Teoría del saber histórico* -una de las obras de importancia de las ciencias humanas en España- se refiere al desarrollo de los estudios léxico-semánticos y a la aproximación que cumplen «al campo de la historia del pensamiento»; lo semántico y léxico (proclama) «refleja la mentalidad de cada época». Maravall piensa en el análisis de las estructuras semánticas y de léxico, y describe así lo que ello alcanza al estado actual del saber histórico: «La historicación del lenguaje en la ciencia de hoy es una tendencia manifiesta, y esa su condición histórica viene entendida en un sentido estructural. Por eso [los actuales estudios semánticos] se construyen... [258] según conjuntos estructurados históricos: Revolución francesa, romanticismo», etc. (1967: 190-191).

Las unidades verdaderas del acontecer histórico se hallan por tanto en los conjuntos temporales y estructurales («siglos XIV y XV», «Renacimiento», «Barroco»,...), y la mentalidad de cada una de esas épocas se refleja en lo semántico y el vocabulario, el cual a su vez se encuentra interiormente estructurado como lo está todo el lenguaje.

El análisis léxico y semántico constituye pues un capítulo de la ciencia historiográfica. Creemos que no nos engaña la memoria si decimos que José María Jover habla en sus clases de la existencia en los momentos del pasado de un «vocabulario de situación» específico; ese vocabulario debe inventariarlo y analizarlo en su estructura el filólogo. Más ampliamente Jover reclama el análisis de contenido de los textos: por ejemplo (es ejemplo suyo y de sus clases), Galdós nos ha sabido transmitir climas psicológicos colectivos que en vano buscaremos en otras fuentes.

La función referencial del lenguaje hace que una parte del análisis del pasado pueda llevarse a cabo mediante los estudios léxicos; el léxico de la literatura es distinto en lo que tiene de artístico, pues en efecto el vocabulario artístico llega a serlo mediante la ruptura o la reordenación de muchos rasgos de la lengua ordinaria.

EL VOCABLO «ESPAÑOL»



Como es sabido a la palabra español se ha referido varias veces Américo Castro. A la altura de 1954 decía simplemente don Américo:

Pienso que el adjetivo *español* no puede aplicarse con rigor a quienes vivieron en la Península Ibérica con anterioridad a la invasión musulmana. Si llamamos españoles a visigodos, romanos, iberos, etc., entonces hay que denominar de otro modo a las gentes en cuyas vidas se articula lo acaecido y creado (o aniquilado) en aquella Península desde el siglo X hasta hoy. Al afirmar que el busto de la Dama de Elche o las Etimologías de San Isidoro son obras españolas, lo que se quiere decir es que ambas fueron obra de personas que habitaban en lo que hoy llamamos España (1954: 54).

Nuestro autor se muestra preocupado por la semántica del vocablo, [259] por la realidad histórico-humana referida en él; cinco años más tarde sin embargo, al prologar una reunión de artículos suyos, hace referencia a que -de acuerdo con Aebischer- el nombre «español» se originó en Provenza. «*Hispania* (concluye) era el nombre de una provincia romana;... *España* y *español* designan otro modo de realidad humana» (1959: IX).

Don Américo ha pasado de no atender una investigación de Paul Aebischer publicada en 1948 a atenderla, y a dar gran relieve al hecho de que «español» es vocablo provenzal. Él no lo dice, pero parece claro que quien le puso en la pista del trabajo de Aebischer fue José Antonio Maravall con su libro *El concepto de España en la Edad Media*, aparecido por vez primera en 1954; antes de esta obra no hemos encontrado que Américo Castro mencione a Paul Aebischer, y por contra sí lo hace después, desde luego ya en 1959 (como queda visto).

Don Américo y Maravall mantuvieron una sincera estima personal mutua, pero cada uno estuvo muy atento a las publicaciones del otro y -sin mención explícita- cada uno opuso unas razones científicas al otro; por nuestra parte estamos completamente persuadidos de que fue el libro mencionado de *El concepto de España...* el que llamó la atención de Américo Castro sobre el trabajo de Aebischer publicado en Barcelona por el CSIC. No debe extrañar que a un don Américo exiliado y distante del régimen de Franco le hubiese quedado desapercibida una publicación hecha en el temprano 1948 por instancia oficial de tanto relieve como era entonces el CSIC; además no se trataba sólo de una instancia oficial, sino del organismo con el que Franco pretendía sustituir el Centro de Estudios Históricos en el que había estado de joven don Américo, y a cuyo espíritu se sentía vinculado. Tampoco se olvide que a esta altura de 1948 sus amigos queridos Menéndez Pidal y Rafael Lapesa estaban oficialmente mal vistos: a Américo Castro es verosímil que le hubiese pasado desapercibido el libro de Aebischer en que se demostraba cómo *español* es un provenzalismo.

Pero según decimos la obra de José Antonio Maravall de 1954 sí se hacía cargo del lingüista suizo; Maravall exponía cómo «queda una cosa firmemente establecida: el testimonio de una constante conciencia de la singularidad del grupo humano que se encuentra al otro lado de los Pirineos, manifestada en tantos y tan tempranos ejemplos del uso del nombre *español* en el Mediodía languadociano» (1981: 483). [260]

El dato léxico puesto de relieve por Paul Aebischer fue muy valorado por don Américo, quien lo insertó en el conjunto de su interpretación historiográfica: si en los reinos norteños -venía a decir- lo religioso resultaba el principal común denominador, no hacía falta ninguna denominación secular que fuese común, y así se aceptó un nombre provenzal.

Nuestro autor sin embargo habla de un espesor de veinte años en que el hallazgo de Aebischer se ha visto silenciado: los que van de 1948 al 1970 en que él publica su pequeño libro «*Español*», *palabra extranjera*; el dato objetivo es sin embargo que tal silencio no se había producido, pues al menos lo tenía roto José Antonio Maravall. Acaso don Américo -lo decimos con total respeto- cayó en la tentación infantil que a veces acosa al estudioso de no darse por enterado de algo que ya ha visto un colega. Por extenso Américo Castro escribía en 1970:

Es de todos modos sorprendente el mutismo -de veinte años de espesor-, ante la incontrovertible demostración de Aebischer de ser provenzal el nombre de los españoles [...] Los habitantes de la Península no supieron o no pudieron darse un nombre que a todos los abarcara, y a la postre aceptaron uno venido de fuera... El conjunto de quienes poblaban el norte de la Península y peleaban contra los moros, tenían como nombre común desde el siglo IX el de *cristianos* y nada más... Aceptado el hecho de que en los reinos cristianos... lo religioso... predominaba sobre lo secular, es comprensible que no se sintiera la necesidad de aunar en una denominación secular a gallegos, leoneses, castellanos, navarros, aragoneses y catalanes (1973: 37-39).

Tenemos pues que el provenzalismo del vocablo *español* ha sido probado por un estudioso suizo, y que ese hecho léxico don Américo lo acoge en cuanto concuerda con su idea de que los españoles no se constituyeron sino como grupo humano posterior a la invasión musulmana y en torno a la creencia cristiana.

Pocos ejemplos resultan tan representativos como el que nos ocupa: la investigación léxica tiene un alcance historiográfico. Puede coincidir o no con Américo Castro, pero se trata de una muestra -según decimos- de la repercusión interpretativa que puede alcanzar el estudio del vocabulario. No estamos sólo ya ante la ilustración de la cultura material de una pequeña

comunidad, sino ante cuestiones centrales que se ha planteado la historiografía.

Don Américo considera coherente que los cristianos del Norte peninsular no poseyesen un nombre común (tal nombre hubo en definitiva que importarlo), y el hecho de que en efecto esos cristianos [261] constituyesen un grupo formado a partir de la invasión musulmana y articulado por su propia creencia religiosa.

A su vez Rafael Lapesa glosó el dato léxico estudiado e interpretado por Aebischer y por Américo Castro. Con gran pulcritud intelectual Lapesa ha expuesto la cuestión: «En ciertos dominios de Occitania... *español* se registra desde fines del siglo XI ya como nombre propio, ya como nombre étnico, y desde allí se irradia... El nombre... entró en la Península... en el siglo XII [...] Cuando a partir del siglo XI se rompió [el aislamiento de los cristianos hispanos] respecto de Europa, al encontrarse con cristianos de otros países, aceptaron el dictado de *españoles*» (*apud* Américo Castro, 1973: 13-15).

Este ejemplo de la lexicología románica constituye una muestra -según queda visto- de los estudios de lengua y cultura aplicados al dominio de lo histórico y de las actitudes mentales.

## SOBRE EL LÉXICO ESPAÑOL «MODERNO»

Lapesa fue autor en 1966-1967 (como ya está visto) de un bello artículo en torno al lenguaje de la Ilustración. Se refiere así por ejemplo a Feijoo y advierte su actitud de falta de escrúpulos ante el neologismo conveniente, ya procediese del latín o del francés; se le censuraron al beneditino en el momento, pero estuvieron en el Diccionario de Autoridades, los vocablos *circunscripto*, *condimento*, *filamento*, *funámbulo*, *indulgente*, *intersticio*, *luctuoso*, *noción*, *solercia* y *turgencia*. Asimismo los contemporáneos le censuraron *contrincante*, *inelectuble*, *ingurgitar*, *intumescencia*, *resorte* o *undulación*, pero Lapesa (que recoge estos testimonios de investigadores anteriores) subraya cómo tales palabras han ido entrando en los Diccionarios académicos; nunca han entrado sin embargo en el léxico oficial las palabras feijoonianas *exprobar*, *maturación*, *musicante*, *rebocar*, o *turbillón* (1966-1967: 191-192).

En Macanaz, Campomanes y Jovellanos encuentra don Rafael que «para los hombres del siglo XVIII valía [el vocablo *felicidad*] lo que para nosotros *bienestar*» (1966-1967: 204), y en efecto en las últimas ediciones de

la *Historia de la lengua española* nota Lapesa este sentido dieciochesco de la *felicidad* en tanto 'bienestar de los pueblos'. [262]

La palabra *industria* en la acepción de operación en torno a los productos naturales la señala Corominas «ya en Moratín», pero no era nueva en tiempos de este escritor. José Antonio Maravall acepta un testimonio de 1576 (1991: 148), y otros de la centuria siguiente; ocurrirá en fin de esta forma que en Campomanes «ya la palabra tiene... como en cuantos de sus contemporáneos escriben de economía, la acepción nueva» (1991: 151).

A su vez a lo que dice Corominas de la palabra *fábrica* debe añadirse - según estas indagaciones de Maravall-, que «lo ordinario desde el siglo XVIII, con importantes anticipaciones en los economistas del XVII, es llamar a los establecimientos transformadores de mercancías, y lugares e inmuebles en que están instalados, *fábricas*» (*Ibid.*).

La lengua española no se acaba en el Setecientos, y así el propio Rafael Lapesa ha hablado ya dos veces al menos del léxico castellano del siglo XX: la primera en el escrito «La lengua desde hace cuarenta años» (1963).

## CONCLUSIONES

1. Hacia los años treinta de este siglo proclama Gerhard Rohlfs la importancia del estudio de los elementos léxicos que constituyen el idioma.
2. Rohlfs pide además el análisis de las relaciones entre la lengua y la cultura, cultura entendida -sobre todo- en el ámbito de lo material y folclórico.
3. El paso de los años ha mostrado sin embargo cómo pueden y deben estudiarse las relaciones entre lenguaje y cultura espiritual. Por ejemplo Rafael Lapesa señaló en su día que el léxico vigente en un momento histórico dado remite a complejos de pensamiento vigentes.
4. José Antonio Maravall ha notado por igual que los estudios léxicos acaban formando parte de la Historia del pensamiento, ya que están referidos a la historia de las mentalidades, etc.
5. En lo que tiene de artístico el lenguaje literario no es propiamente referencial, sino que está construido a partir de rupturas y reorganizaciones de los rasgos del sistema. [263]
6. Américo Castro acoge con gran énfasis el dato del provenzalismo de la palabra *español*, pues ello testimonia -según él- la falta de conciencia laica del

grupo de los reconquistadores del Norte peninsular, unidos sólo antes que nada por su común espíritu religioso cristiano.

7. Autores como Rafael Lapesa o José Antonio Maravall han llevado a cabo indagaciones léxicas sobre la lengua de estos últimos siglos. Así debe hacerse, pues el idioma menos conocido es el que va de hacia 1760 hasta nuestros días.

### **Referencias bibliográficas**

CASTRO, A. (1954). *La realidad histórica de España*. México: Porrúa.

\_\_\_\_\_ (1959). *Origen, ser y existir de los españoles*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (1973). *Sobre el nombre y el quién de los españoles*. Madrid: Taurus.

LAPESA, R. (1966-1967). «Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales». *Asclepio XVIII-XIX*, 189-218.

MARAVALL, J. A. (1967). *Teoría del saber histórico*. Madrid: Revista de Occidente. Tercera edición.

\_\_\_\_\_ (1981). *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales. 3.<sup>a</sup> ed.

\_\_\_\_\_ (1991). *Estudios de Historia del pensamiento español. Siglo XVIII*. Madrid: Mondadori.

MARÍAS, J., (1966). *Obras. VII*. Madrid: Revista de Occidente.

ROHLFS, G. (1979). *Estudios sobre el léxico románico*. Madrid: Gredos.

SEOANE, M. C. (1968). *El primer lenguaje constitucional español*. Madrid: Moneda y Crédito. [264] [265]

△▽

### **La ficcionalidad: estado de la cuestión**

**José María Pozuelo Yvancos**

(Universidad de Murcia)

## PLANTEAMIENTO

La ficción es un problema clave en la teoría literaria actual y su debate acaba por afectar a la totalidad del universo teórico literario contemporáneo. No es una zona más, sino un punto de inflexión devenido tanto más importante cuanto se ha percibido sin retorno la llamada «crisis de la literariedad» (Pozuelo, 1988: 62-90). Las teorías de la ficción literaria no han supuesto, en efecto, una vía de conexión con la problemática tradicional de los modelos estructuralistas, que se centraron en la indagación de las propiedades distintivas del texto y del lenguaje literarios, en tanto lenguaje configurado de un modo particular; antes bien, su centralidad en la poética contemporánea es paralela y consecuente con la creciente importancia de la pragmática literaria como dominio alternativo al de la poética estructuralista. Sustituir una teoría del texto literario por una teoría de la comunicación literaria, en la que lo literario no se decide en el terreno de las propiedades retórico-elocutivas, [266] que carecerían de valor distintivo para con otros usos que igualmente las comparten (el refrán, la narración no literaria, el texto publicitario, etc. (Pratt, 1977: 38-73), sino en el terreno del uso que del lenguaje común hacen los participantes en esa modalidad de comunicación que es la literatura.

El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad se sitúa pues en este cambio de paradigma teórico que sustituye una poética del mensaje-texto por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no sería tanto una estructura verbal diferenciada, como una comunicación socialmente diferenciada y pragmáticamente específica como modalidad de producción y recepción de textos. Y en esa modalidad ocupa un lugar prominente el estatuto ficcional.

Hay otro fenómeno, antes aludido, que explica también la importancia de la ficcionalidad en las actuales teorías literarias: no es una zona más de la teoría, sino un eje que incide en su raíz, puesto que afecta a muy diferentes fenómenos. Por un lado, a la ontología, qué es la literatura; por otro lado, a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros. De hecho la «diferencia» que Hamburger (1957) y recientemente Genette (1991) plantean para la poesía lírica radica en su peculiar y a mi juicio discutible, estatuto marginal frente a una poética de la ficción, que sería desarrollada en las modalidades narrativas (incluyendo allí el drama). O por enunciar un fenómeno de creciente interés: al género autobiográfico le es capital la discusión sobre el estatuto ficcional, porque su carácter fronterizo (Pozuelo, 1993: 179-225) compromete precisamente el

lugar de definición de la calidad veritativa o no de sus aserciones, proclamadas verdaderas por un narrador que las autentifica. He aquí un nuevo problema: el de la enunciación, el «yo» literario y el «yo» «real», etc. Fenomenología, ontología, pragmática, narratología, retórica. Ninguna zona de la teoría literaria se ve libre de esta cuestión, que a esa centralidad debe su interés actualmente crecido.

Tan diversos dominios y cuestiones sobre la ficción, provenientes de teorías y metalenguajes diversos han propinado un singular fenómeno de dispersión y heterogeneidad. No es empobrecedora, sino todo lo contrario tal situación para la teoría, pero arroja un déficit: la incomunicabilidad real de algunas de tales propuestas, de modo tal que se producen flagrantes anacronismos. Especial relieve encuentro de este déficit en las propuestas provenientes del campo de la filosofía analítica y de la teoría de los *speech acts*, al menos para con las provenientes [267] de la teoría literaria tradicional. Hay un profundo divorcio entre estas dos tradiciones críticas sobre la ficción literaria. Una parte de la filosofía analítica, por ejemplo, tiende a separar cuando aborda la ficción literaria, el sustantivo del adjetivo y plantea la ficción en términos de relación lenguaje-realidad referida, subsumible en la lógica del juego lingüístico en que el uso ficcional del lenguaje se entiende separable, como si eso fuera posible, de sus contextos de producción y recepción, entendidos como contextos complejos sometidos a mediaciones institucionales y a mediaciones históricas de gran envergadura, sí contempladas en cambio por la teoría literaria de siglos. Hay en la vertiente filosófico-analítica de la ficcionalidad una visible deshistorización del proceso, y por ello su insistencia en dirimir la ficción como *acto* pragmático que se contempla acrónicamente como un fenómeno de estatuto lógico-lingüístico. Una lingüística de la acción y una pragmática que sin embargo no sitúa esa acción en el eje de coordenadas históricosituacionales en que se origina y recibe un mensaje, que no es una situación de habla y no es una acción de un locutor, como han querido verla quienes trasladan a la literatura esquemas lógico-abstractos y presupuestos nacidos casi todos ellos en parámetros diferentes al de la comunicación de la escritura literaria. Al proceder así, esta corriente no se ha beneficiado de aportaciones de la teoría literaria de siglos en que algunas de sus categorías han sido ampliamente revisadas. Por ejemplo, me mueve la convicción de que una teoría de la ficción literaria nunca podrá predicarse con éxito en órdenes que hagan abstracción de la carga que históricamente han acumulado las categorías de «*autor, lector, escritura, etc.*».

También hay de modo paralelo incomunicaciones en el otro sentido: muchas veces la teoría literaria no ha incorporado con rigor aportes de la ontología y de la fenomenología para cuestiones como por ejemplo la de la «ficción realista», cuando vemos autores que establecen categorías internas de modelos de mundo en que el realista y el fantástico tipologizan estatutos de

ficcionalidad distintos, siendo así que el realismo y la literatura fantástica no se diferencian como grados de ficcionalidad, sino modalidades estilísticas de un estatuto ontológico igualmente ficcional. No es menos ficción, ni tiene por qué ser más verosímil la novela realista del XIX, que la de un viaje fantástico de ciencia-ficción. El lector actúa construyendo imagen de mundo igualmente en uno y otro caso.

Pero ocurre que no siempre, casi nunca, impera en la teoría el sentido común y muchos teóricos están hoy escribiendo en abstracto sobre la ficción, porque a ello obliga la progresiva abstracción metateórica [268] en que el problema se resuelve. Llamo la atención sobre la falta de concreciones históricas, para las normas contextuales que se esgrimen y ello es un déficit flagrante en todas las corrientes de la ficcionalidad que de inmediato recorreré. Para decirlo de modo llano: pensar que la ficción literaria pueda ser la misma para un habitante de una cultura primitiva sin tradición de literatura realista o con una literatura no distinguida del mito, que para un lector occidental que ha accedido a la literatura desde la novela realista y con unos patrones de realidad que la propia literatura ha contribuido a forjar es un despropósito, pero es matiz que no se aborda siempre. Del mismo modo sólo una mirada descomprometida para con una teoría literaria de siglos podría afirmar que la ficción literaria puede dirimir su estatuto de modo igual para el lector de Joyce o de Queneau, que para el lector de las novelas de caballerías, de las crónicas históricas o del *roman courtois*, o de las fábulas epopéyicas. Recrear estos contextos de recepción y remitir a ellos las propias obras es una de las tareas que la nueva poética tendrá que abordar si quiere salir del laberinto autofágico en que se está convirtiendo la distinción sobre ficción-realidad en términos de *su teoría*.

A pesar de las dificultades enunciadas, y de las incomunicaciones lamentadas, podemos trazar un panorama, por fuerza simplificador, pero ilustrativo de las principales líneas de fuerza de la teoría de la ficcionalidad contemporánea. Atenderé sucesivamente a las que entiendo principales tres líneas: 1. La filosofía analítica que desemboca y amplía en la teoría de los *speech acts*. 2. Las teorías representacionales o miméticas. 3. La teoría de los mundos posibles ficcionales.

## **1. De la filosofía analítica a los actos de ficción**

Para entender cabalmente la aportación de los lógicos analíticos y de la pragmática filosófica a la cuestión de la ficción hay que plantearse de modo previo la autoexigencia de cientificidad y desde un concepto particular de ciencia para con la discusión del conflicto del lenguaje con la realidad referida. La filosofía analítica acepta el modelo de las ciencias físicas como un modelo de conocimiento y un método y se enfrenta a las actividades imaginativas, como contar historias, comprender mitos y realizar versiones de



profunda «irrealidad» (como son las novelas) estableciendo una neta distinción entre un uso lógicamente pertinente del lenguaje (el del lenguaje referencial con valor de verdad [269] que realiza aserciones y compromete a su locutor) y un uso, como el literario, que no se sostiene lógicamente en tanto los predicados lo son sobre seres virtualmente inexistentes. Para la filosofía analítica el quicio discernidor es la «referencia» y el lenguaje que versa sobre lo no existente, lo puramente imaginado, es un uso «especial», desviado, no susceptible de ser comprometido por una ciencia con métodos lógicos.

El punto de vista más radical de Russell, Strawson, etc., que Pavel (1986: 22-24) denomina «segregacionismo clásico», no podría ser entendido sin la poderosa influencia de la teoría semántica de Frege, donde podemos encontrar la base teórica de las sucesivas intervenciones de la filosofía analítica sobre el problema de la ficción. Como Dolezel (1990: 113-121) ha hecho ver, la cuestión del lenguaje poético es central en el pensamiento de Frege, dedicado todo él a una semántica del lenguaje referencial, pero que resulta de gran interés para una teoría literaria pues en gran medida la posición de la actual filosofía analítica y de los teóricos de los *speech acts* no se entendería sin el lugar que Frege concede a la cuestión de la poesía.

La semántica general de Frege se basa en la bien conocida diferenciación de dos constituyentes de significado en el lenguaje: la denotación [Bedeutung] y el sentido [Sinn]. La denotación es una entidad del mundo designada por la expresión verbal; el sentido es el modo de presentación, el modo de ser dada la denotación. Desarrollando su concepto de denotación afirma que la denotación de un enunciado se identifica con su valor de verdad y edifica su teoría semántica para los enunciados de verdad, funcionalmente verdaderos, en el sentido de su referencia, por su valor de adecuación a objetos, conjuntos y relaciones de cosas existentes empíricamente. Los enunciados del lenguaje poético, en cambio, no pueden ser interpretados por esta semántica porque están privados de denotación y de valor de verdad (Dolezel, 1990: 115); para nosotros, dice Frege, es indiferente que el nombre de «Ulises» tenga una denotación, responda a un ser verdaderamente existente. La semántica del lenguaje poético no se construye sobre el valor de la referencia, son «figuras», «imágenes» que permanecen indiferentes a la oposición verdadero/falso que rige los enunciados de realidad con valor de verdad-no verdad del lenguaje referencial. Los enunciados del lenguaje poético carecen de tal valor de verdad, no son ni verdaderos, ni falsos. Como ocurre singularmente con los nombres ficcionales (Ulises, D. Quijote, Emma Bovary) no son objetos del mundo que la ficción representa, sino nombre, imágenes privadas de valor referencial-denotativo. [270]

Como bien indica Dolezel, la contraposición fregeana del lenguaje referencial y del lenguaje poético es pragmática: la presencia (o ausencia) de la fuerza asertiva o del empeño del hablante por constituir (o no hacerlo) una

validación de sus afirmaciones en términos de verdad. Y por ello su directa influencia sobre Austin, quien se sirve del mismo ejemplo allegado por Frege sobre la recitación en la escena teatral, para dar cuenta del tipo especial de acción que cumple el lenguaje literario. Como ocurre en las recitaciones teatrales, el lenguaje de la poesía produce no verdaderos enunciados, sino pseudo-asepciones, asepciones aparentes, sin valor lógico de verdad y sobre todo, lo que es fundamental para Austin, sin consecuencias performativas: encontramos en la literatura según Austin pensamientos que son expresados sin ser efectivamente presentados como verdaderos, a pesar de la naturaleza asertiva de sus enunciados. Por ello son pseudo-asepciones, semiafirmaciones, frases de un estatuto lógico especial.

Ahora bien, en tanto Frege, al igual que Austin y también Ingarden, que llega a parecidas conclusiones, se limitan a ordenar una especie de «desviacionismo» que sitúa al lenguaje literario en «otro lugar» respecto del estatuto lógico-funcional de los enunciados de realidad, ha habido posiciones más radicales en la filosofía analítica, como la de Russell, quien rechaza todo estatuto ontológico a los objetos no existentes o imaginarios, y quien establece que las afirmaciones sobre tales objetos son simplemente falsas por razones puramente lógicas. Russell entiende que Mr. Pickwick no es una entidad real y por tanto las frases que contienen enunciados sobre él son falsas desde el punto de vista lógico. Son frases sobre objetos inexistentes (Pavel, 1986: 22-23; Crittenden, 1991: 9-12), y por tanto no realidades en tanto la lógica concierne al mundo de lo real y los lazos entre éste y el lenguaje. Para Russell la existencia es y puede ser únicamente un predicado perteneciente en exclusiva a los seres que habitan los universos de la realidad. Otros filósofos analíticos corrigen el radicalismo de Russell. Singularmente Strawson, Quine y actualmente Parsons. Para el primero, el problema de la falsedad es sustituido por el de inadecuación u ociosidad. Para Strawson, las frases cuyo sujeto no designa objeto existente en el momento de la enunciación no son verdaderas ni falsas, sino simplemente inapropiadas u ociosas, no pertinentes desde un punto de vista lógico.

El debate de los lógicos sobre los entes ficcionales es complejo y de difícil comunicación con una teoría literaria porque forma parte de presupuestos científicos diferentes y profundamente ajenos en el fondo al ser propio de la literatura. Si me he referido a ese debate es [271] porque ha influido notablemente en las posiciones de Ohmann, Searle y otros autores que sí han intervenido decisivamente en el perfil actual de la teoría de la ficcionalidad literaria.

Quien desarrolla más de cerca las posiciones meramente programáticas de Austin sobre la situación de la literatura en los actos de habla es R. Ohmann. Frente a las definiciones *locutivas* (que se centran en lo que el texto es: las formalistas) y frente a las *perlocutivas* (que se centran en los efectos del texto:

las sociológicas) Ohmann pretende alcanzar una definición *ilocutiva* (qué acto cumple el hablar literario). Después de examinar con detalle las condiciones de propiedad que según Austin deben observarse para la realización apropiada de un acto ilocutivo, Ohmann muestra cómo las obras literarias violan casi sistemáticamente esas convenciones y reglas (Ohmann, 1971: 24-28). La primera conclusión de este autor es que «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», *ibidem*, p. 28) (entiéndase por fuerza ilocutiva la capacidad de afirmar, negar, ordenar, rogar, como aserciones del poeta-escritor que lo comprometan realmente). Pero como quiera que el escritor cumple un acto («escribir literatura») es preciso explicitar qué tipo de acto ilocutivo, sin fuerza de tal y por tanto un quasi-acto, realiza el escritor. Así lo explica Ohmann:

«(El acto del escritor) es un acto de citar o relatar un discurso... El escritor *finje* 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 al «quasi acto de habla» y lo hacen apropiado... Su fuerza ilocutiva es mimética. Por «mimética» quiero decir intencionadamente imitativa de un modo específico un 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...»

La intervención de Searle se apoya en una concepción pragmática y no semántica del estatuto de ficcionalidad. El ser o no ser ficcional no depende de propiedades discursivas o textuales, sino de la intencionalidad del autor, de la posición del locutor respecto de su discurso. Por ello comienza su estudio haciendo una separación entre textos ficcionales y textos literarios, toda vez que no todos los textos ficcionales son literarios (lo que resulta indiscutible) y toda vez que no todos los textos literarios son ficcionales (lo que a mi entender resulta más discutible). Esta segunda restricción operaría sólo en el interior de una [272] concepción en que el ser ficcional remitiera a un uso intencional lo que es tipo de la concepción científica de la teoría de los *speech acts*, pero no resulta operativa desde una concepción, como la que personalmente sostengo, no intencional, sino de estructura ontológica del discurso literario, como discurso ficticio, que no pertenece propiamente al hablar del autor, sino a una fuente imaginaria que instaura el discurso mismo, según la teoría de Martínez Bonati, que veremos de inmediato y que personalmente me parece incontestable, y a la que Ohmann se ha acercado, sin lograr empero evitar el prejuicio de su consideración de hablar pleno, con fuerza ilocutiva, y no quasi acto.

Establecido el punto de vista pragmático-intencional, Searle explora la diferencia entre enunciados ficticios y enunciados serios, en el marco de la conocida concepción de la teoría de *los speech acts* que reserva la denominación de *serios* a aquellos que comprometen una serie de reglas para la aserción como acto ilocutivo (regla de compromiso, de cortesía, de capacidad de razonar, de sinceridad). Si los discursos literario-ficcionales no cumplen cuando hacen aserciones esas conocidas reglas ¿qué hace el autor de ficción cuando afirma, declara, expone o niega? Según Searle, el autor de ficción hace *como si* hiciese una aserción, imitando el acto de hacer aserciones, *finje* (pretend) que declara, que afirma, etc. (Searle, 1975: 154).

Recientemente Genette ha hecho interesantes correcciones a la tesis de Searle, aunque celebra la oportunidad de plantear la ficción en los términos de la lógica de su estatuto pragmático. Genette parte de los actos ilocutivos de los personajes de ficción. ¿Cuál es el modo más rentable de decir lo que *hace* el autor de *Papá Goriot* al producir un acto de lenguaje? Para Genette decir que los enunciados de ficción son aserciones fingidas, como pretende Searle, no excluye que ellos sean al mismo tiempo otra cosa: *crear* una obra de ficción, *producir una ficción*. Se trata de un acto de lenguaje *indirecto* que podría tener la forma de invitación a entrar en el universo ficcional, del tipo: «Imaginad conmigo que había una vez una niña...»; esta sería una descripción posible del acto de ficción declarado; pero ocurre que esta invitación puede estar presupuesta y no ser declarada, se tiene culturalmente por adquirida y el acto de ficción cobra la forma de una *declaración*. Las declaraciones son actos de lenguaje por los que el enunciador, en virtud del poder de que se haya investido, ejerce una acción sobre la realidad. Este poder es generalmente institucional como cuando el presidente dice «se abre la sesión» o el sacerdote «Yo te bautizo». Hay en el autor de ficción un acto ilocucionario declarativo del género «Hagase» (Fiat), en virtud de un poder creativo semi-demiúrgico. La convención [273] literaria permite al autor situar objetos ficcionales sin solicitar el acuerdo del destinatario precisamente por esta condición adquirida preliminar: el derecho al hacer, al producir, a la poiesis, al «hagase» (Genette, 1991: 50-51).

De la breve síntesis ofrecida se deduce hasta qué punto puede ser ajeno a la Literatura la proyección de la teoría de los actos de habla, sobre todo por dos disfunciones: la primera porque las reglas y convecciones de aserción que discriminan los usos serios y no serios o decolorados suponen una idealización notable del concepto mismo de lo verdadero. Los locutores no suelen adscribirse de modo radical a la verdad o no verdad de un enunciado. En toda comunicación ocurre que creemos más o menos, que hay diferencias y matices entre lo que es opinión, creencia, convicción absoluta, tener por cierto, etc. La adhesión epistemológica que los filósofos toman respecto al concepto de realidad está precisamente relativizada por el conocer literario y por el tipo de juego con los límites de lo imaginado, creído y tenido

convencionalmente por cierto a que la literatura se ha entregado siempre. Cervantes nos mostró hasta qué punto la ficción es un juego de miradas y un situarse en las fronteras difusas de libro y vida. D. Quijote, que no es entidad real, ha promovido en cambio más realidad, viajes, lugares, zonas que se visitan y espacios geográficos que se viven desde él, que muchas de las entidades realmente existentes.

La segunda disfunción estriba en el concepto mismo de comunicación y de situación comunicativa, muy distinta en la pragmática conversacional, que ha dado origen a buena parte de las teorías de los *speech acts*, y la escritura literaria. La noción que esta corriente maneja de sujeto hablante o de emisor y la situación actual y *enpraesentia* del discurso que imaginan, conviene mal a la experiencia literaria que es estructuralmente una experiencia lingüística no actual, se realiza *in absentia* de los locutores, el hablante no es hablante sino autor-escritor y el oyente no es tal sino hoy predominantemente lector. La Literatura ha ficcionalizado y problematizado ambos roles, el del locutor y el del destinatario, entrando en zonas de convenciones de discurso que la teoría literaria tiene plenamente asumidas y que los filósofos no han tenido en cuenta siempre. Nunca en la Literatura se ejecuta el contexto comunicativo y las presunciones que éstos establecen. La experiencia literaria enseña que el compromiso del autor para con lo dicho está mediado por un cúmulo de distancias, ironías, donde dirimir radicalmente su performatividad, en abstracto es un imposible. Negar al habla literaria valores de verdad, o acogerlos como tales, son ambos dos extremos equidistantes para con la Literatura, que rehúye uno y [274]otro y al mismo tiempo quiere situarse en el desplazamiento desde el uno -la creencia que el lector experimenta en la verdad de lo dicho- y el otro: su sabiduría convencionalmente reglada respecto a los límites de esa creencia. Sólo D. Quijote ha logrado y Bovary pretendido que esa distancia fuese borrada. Igual puede decirse de las distancias temporales entre la situación de comunicación y la experiencia de lectura. Todo lector de ficciones naturaliza y neutraliza la duplicidad de origen entre dos tiempos y vive actualmente, en el acto de leer, una unidad que en rigor es falsa, pero necesita sentirse como verdadera. Si tuviera el lector de ficciones que referir a un acto original de autor lo dicho en una narración, la experiencia literaria en rigor no se produciría y la vivencia de lo narrado implanteable: lo dicho por el narrador se convertiría en un documento histórico y de valor caduco, referido al tiempo de su actualidad originaria.

W Mignolo ha hablado a este propósito de la semantización de la ficción literaria, no sólo en el nivel de la ficcionalidad de lo enunciado (el problema de la referencia, el ser o no ser ficticios de los hechos narrados) sino básica y estructuralmente de la ficcionalidad de la enunciación misma, en concordancia con teorías que veremos enseguida y que Mignolo centra en la problemática de un doble discurso que siendo el mismo, palabra por palabra, remite a dos responsabilidades distintas: la entidad narrador y la entidad autor. Lo que dice

y sostiene el primero -independientemente de que el discurso sea homo o heterodiegético- no es necesariamente también responsabilidad del segundo. Hay situaciones de comunicación, como la literaria, que son necesariamente asimétricas y cuyos roles no son intercambiables y esto es un rasgo general de las comunicaciones escritas y está regulado institucionalmente por la propia codificación de los «géneros». Coincide Mignolo con Martínez Bonati cuando afirma que «en la ficción literaria se crea un «espacio ficticio de la enunciación». Por lo tanto, la entidad que reconocemos por el nombre de «narrador ficticio» es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone aquellas instancias por medio de las cuales se crea este espacio» (Mignolo, 1981: 88).

## 2. Representación y ficción

La pragmática necesaria a una teoría de la ficción literaria es necesariamente otra: la que indaga sobre las modalidades en que la literatura [275] y los géneros, como algo más que formas, pero también formas o representaciones simbólicas generan el contexto propio en que toda obra literaria ficcional debe ser entendida. Si el modelo de acto comunicativo de la filosofía analítica no es extrapolable a la experiencia literario-ficcional, ¿qué modelo de explicación podría servirla? A ello se han dedicado en la teoría diferentes contribuciones que he agrupado en torno a lo que llamo teorías de la representación mimética, tomando mimesis en el sentido aristotélico-vinculable y solidario al de *poiesis*.

La base ontológica de esta nueva pragmática es la de entender la ficción como una cuestión que afecta al propio espacio enunciativo. Aunque muy discutible en el pormenor de sus tesis, el cuadro general ofrecido por la teoría de Kate Hamburger puede servirnos de punto de partida. La tesis central de Hamburger es que hay una oposición polar entre los que ella llama «enunciados de realidad», es decir, el sistema enunciativo de las lenguas y la ficción, en tanto los géneros ficcionales no disponen de sujeto de enunciación real. En efecto, la literatura constituye mundos poiéticos, ficcionales, dotados de autonomía respecto al sujeto de enunciación y que por tanto no pueden ser (los personajes, la narración misma) entendidos como objetos o enunciados de ese sujeto, sino como mundo cuyos personajes -y lenguaje- son ellos mismos sujetos y no objetos:

«La ficción épica, la cosa contada, no es un objeto para la narración. Su fictividad, es decir, su no realidad, significa que ella no existe independientemente del hecho de su narración, que ella no es el producto. La narración es, pues, una función productora del relato... Dicho de otro modo: el novelista no es sujeto de enunciación, él no cuenta a propósito de personas y cosas (él no habla de personas) él cuenta personas y cosas... Se revela así la estructura lógica de la ficción categorialmente opuesta a la del enunciado de realidad». (Hamburger, 1957: 126).

Hamburger tampoco cae en definiciones pragmáticas o comunicacionales que supusieran entender que el acto de lenguaje que se cumple en la ficción fuese un acto simulado o fingido. No es que la ficción posea según Hamburger un sujeto de enunciación fingido que imite o simule un acto de enunciación real. La ficción escapa al sistema enunciativo de los enunciados de realidad. El yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con yo-origen ficcional, el de los personajes y el de la narración misma, que no son objetos propiamente de aquel origen enunciativo de autor, sino sujetos propiamente dotados de capacidad productora, mimético-poietica.[276]

Quien ha logrado, desde mi punto de vista, articular la más sólida ontología de la ficción literaria sobre la base del hablar ficticio, de la fictividad del discurso mismo, llevando a radical postulado esta línea teórica, es Félix Martínez Bonati. Para él la ficción narrativa es imagen y representación mimética donde hay una solidaridad indiscutible entre el esquema discursivo de las formas de la representación y la «creación de mundo» e imagen de vida que la ficción implica.

En su estudio «Representación y ficción», de 1981 (Martínez Bonati, 1992: 93-112) aborda algunas de las paradojas que asaltan al mundo de las ficciones y singularmente la común que acontece cuando resumimos la historia o argumento de una novela y lo hacemos en tiempo presente cuando la acción acontece en pretérito. Por ejemplo: «Un día de septiembre Pedro se alejó de su aldea natal» (como frase perteneciente a un texto narrativo) y «un día de septiembre Pedro se aleja de su aldea natal» (como resumen crítico o escolar de esa narración) ¿Qué implica y por qué se produce esa disyunción de tiempos? Para explicar tal paradoja de que lo pretérito sea referido en presente, es preciso distinguir según Bonati, entre el *hecho* (pasado y ya ido) y la *imagen* de él que vive en la memoria o en la imaginación. En nuestro sistema conceptual funcionan asimismo distinciones que revelan parecido comportamiento: por ejemplo *persona* (entidad real) y *personaje* (constructo crítico). La persona es *lo representado* (exista o no realmente) y el personaje *su representación* (la imagen compleja que revela una construcción del lector). Hay aquí una distinción que no es metalingüística; «personaje» no es término para hablar de persona, son dos cosas diferentes; «personaje» se refiere a la imagen literaria del objeto designado (de la persona), no a su designación (F. M. Bonati, 1981: 93-94). Hay amplios paralelos en la experiencia pictórica que ilustran la oportunidad de esta distinción entre objeto representado y su imagen o representación. La dificultad que nos asiste para entender cabalmente las consecuencias de tal distinción estriba en la paradoja de que la representación o imagen es un ente que sólo funciona eficazmente cuando desaparece: su actualidad coincide con su colapso.

Siendo la representación imagen (vicaria) de lo ausente, de lo que no está, puede serlo tanto de lo que ha existido y ya no existe como de lo que nunca

existió. Si algo ha existido o no es un asunto empírico o incierto, pero nunca es un asunto artístico, es externo a la obra de arte. Lo que es esencial a la estética y a la significación de la ficción es que la presencia de eso que existe o existió o nunca existió, obtenga su cualidad de ser *imagen, parece* existir. Pero es imagen enajenada: el personaje[277] es imagen de la persona y sólo cuando se enajena, cuando funciona como imagen es realmente personaje y no persona y existe como ficción. Hablamos de Emma Bovary como existente siendo sólo una imagen mental precisamente porque le es fundamental a la percepción natural de la ficción la presencia enajenada del objeto.

En este libro Martínez Bonati argumenta y desarrolla muchas de las tesis que expuso en su clásico libro de 1960 (2.<sup>a</sup> ed., 1972), singularmente la fictividad del discurso mismo, como elemento previo y fundamental para una teoría de la ficción literaria. Al leer una obra de ficción asistimos a pseudofrases que representan frases auténticas -y con toda su fuerza ilocutiva- pero imaginarias, de otra fuente de lenguaje distinta del autor. El autor literario no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje y la frase literaria, imaginaria, frente a la real auténtica «significa inmanentemente su propia situación comunicativa y ni autor ni lector forman parte de ella». En definitiva, la obra literaria no es la comunicación, sino lo comunicado y en esencia lo comunicado es imaginario, no sólo en su ser o no real o empírico, sino previo a eso, en ser un hablar imaginario, representación de hablar, imagen y no cosa, signo y no objeto.

Otros autores, como Dolezel, Mignolo, Barbara H. Smith, Marie-Laure Ryan han desarrollado tesis y aspectos monográficos de esta concepción de la ficcionalidad. Mignolo, por ejemplo, analiza las vías de semantización de la enunciación ficticia, cómo la literatura crea el espacio ficcional de la enunciación por medio de los sistemas pronominales, deícticos, la semantización del contexto de situación, la denotativa y la modal. El lector interpreta los muchos mecanismos de semantización del discurso ficcional literario y los inscribe en un proceso de semiotización o inscripción pragmática, que rige, a través por ejemplo de las reglas de género, los usos convencionales regulados por la institución literaria.

### **3. Ficción y mundos posibles**

La tercera línea de fuerza en el desarrollo de una teoría de la ficcionalidad literaria la ocupa el problema de las modalidades de mundo, singularmente la atracción a la teoría literaria del concepto leibniziano de «mundo posible» puesto de moda por Kripke y que ha dado lugar a una amplia bibliografía de la que destaco los números monográficos a [278] la cuestión por la revista *Versus* o las actas del Simposio de la Fundación Nobel editadas por Sture Allen (1989).



La problemática de los mundos posibles conecta en primer lugar con las discusiones de la filosofía analítica vistas en la primera de nuestras calas. Algunos autores de nuestro siglo como Woods o Parsons arrancaron de Meinong, en las llamadas por T. Pavel «teorías meignonianas», que intervienen sobre el problema de los objetos ficticios, algo que rechazó totalmente la línea de Frege-Russell ya analizada. Meinong había distinguido, para dar cuenta del estatuto ontológico de los objetos ficcionales, entre *ser* (*Sein*) y *ser tal* (*Sosein*). Según esta distinción puede sostenerse que un objeto que tiene tales y cuales características es independiente de su existencia. Podemos en consecuencia hacer proposiciones verdaderas o falsas sobre objetos que no existen, como afirmar que «Pegaso no tiene alas». Esta afirmación es falsa, puesto que sabemos que el objeto Pegaso tiene alas, aunque no exista. La vía abierta por Meinong es la posibilidad de formar predicados denotativos para objetos inexistentes en el mundo real, pero sí en el mundo definido por la referencia. Meinong supone que cuando algo puede ser pensado es un objeto y lo es en tanto satisface las propiedades de su descripción: X es un objeto si satisface las condiciones de su descripción en una frase gramaticalmente correcta con valor de verdad. Toda descripción aceptable gramaticalmente y definida por sus términos designa un objeto. Terence Parsons elabora toda una tipología de objetos ficcionales según las propiedades clasificatorias: nucleares, extranucleares, autóctonas, etc.

Antes de proseguir conviene sin embargo precisar, que la noción de mundo posible ha levantado también muchas críticas que advierten del peligro de allegarla a la literatura, no como noción, que sí es muy útil, y lo veremos enseguida, sino por las discusiones sustancialistas a que viene dando lugar y cuyo recorrido contamina en exceso el problema de la ficción literaria. Una cosa es aceptar la noción de mundo posible y otra entrar en discusión sobre las propiedades **o adecuaciones** de tal o cual descripción de Mr. Pickwick o sobre la posible o no edad del perro de Ulises o los hijos que pudo amamantar o no hacerlo la pobre Lady Macbeth, discusiones que hacen a menudo sonreír a un lector culto, porque la literatura ni las plantea como problema metafísico y Cervantes las resolvió muy sabia e irónicamente desde antiguo. Como señala Robert Howell, obra de ficción y mundos posibles no pueden ser identificados, puesto que aplicar a la ficción el modelo de los mundos posibles, equivaldría a creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto y que el autor los introduce en él. Volveríamos [279]

a la distinción de fondo y forma y a la concepción de ésta como un recipiente donde se vierten alternativas de contenido.

Mucho más provechosas son por ello las posiciones de Plantinga y de K. Walton que refieren la noción de mundo posible al estado de cosas definido en el libro que de ellas habla. Se trataría de proponer, como ha hecho Pavel siguiendo a Walton modelos de verosimilitud que son internos a las

estructuras de realidad creadas por el discurso. La cuestión de las entidades ficcionales no podrá resolverse con provecho para la Literatura en el terreno de una metafísica, ni de una lógica modal, tendría que hacerlo en la experiencia del verosímil que crea una historia contada por quien tiene autoridad para hacerlo y quien articula retóricas formales, que la literatura ha convencionalizado y forman parte de una competencia literaria, precisamente para que en virtud de tal retórica, las preguntas acerca del ser real o verdadero de la entidad inexistente, carezcan de sentido. Las obras de ficción literaria no son series de proposiciones sino instrumentos de un juego de representación imaginaria, cuya verosimilitud y credibilidad no está referida al mundo, sino al definido por tales reglas de ese tal juego.

Hay por tanto, según desarrollan bien Walton y Pavel, una dualidad esencial a la propia convención que regula el juego literario, dualidad en virtud de la cual la imagen de realidad se traspone y realiza como verdadera y siendo sólo imagen es sentida en cambio como mundo. «-Hánse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren-» y se allanan así los imposibles. Pavel habla de creación de mundos que emergen en estructuras duales, se configuran como reales no siéndolo y creyéndose tales la literatura opera igual trasposición que otros muchos dominios y textos culturales como los religiosos, los mitos, las leyendas. Para Pavel la única ontología posible de la ficción es aquella que refleja la profunda heterogeneidad de los textos y los Magna Opera en que éstos se inscriben. Por eso mismo la descripción de los mundos ficcionales no puede operar solamente en el interior de una semántica extensional, sino referida al conjunto de convenciones pragmáticas, estilísticas, genéricas en que se inscriben. Se trataría de pasar de la noción de mundos posibles a la de mundos ficcionales.

Con ánimo y propósito, puesto que el tiempo es ido, de ir dando término a este viaje por la ficción en la teoría literaria y como quiera que es muy complejo lo que quedaría por abordar en estos dominios, de entre las diferentes aportaciones me atrevo a seleccionar la extensión de la categoría de mundo posible a la teoría literaria que ha ofrecido Dolezel (1989). [280]

Este autor checo, afincado en Canadá, parte de una severa crítica a los modelos metafísicos que la lógica modal ha propuesto para los individuos literarios inexistentes. Para Dolezel precisamos de una semántica de la ficcionalidad radicalmente diferente, que aproveche lo mucho que aporta la semántica literaria de las últimas décadas. El desafío es el desarrollo de un modelo de mundos posibles que pueda explicar los *particulares ficcionales*. La literatura representa no «ideas» o «universales», sino individuos concretos en sus crono-topos, criaturas de ficción. Los mundos ficcionales literarios no pueden ser sin más ejemplos de mundos posibles metafísicos: los literarios se hallan dotados de especificidad, que es preciso atender en los términos de una

semántica de los mundos posibles armonizada con una teoría textual y una semántica literaria. Tres tesis principales se podrían formular para explicar cómo una semántica ficcional literaria puede ser derivada de un modelo de estructura de mundos posibles:

1. *Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas*

Se legitima así por la semántica de mundos posibles la existencia de posibles no verdaderos, no factuales (sea individuos, hechos, sucesos, cosas, etc.). El particular ficcional se acepta como existente sin reservas. Aunque Hamlet no es un hombre real es un individuo posible que habita el mundo ficcional de la obra de Shakespeare. El nombre de Hamlet no está vacío de referencia: denota ese posible individuo. Pero también se acepta la incomunicabilidad de ese mundo posible con el verdadero (real) en el sentido que los objetos, ciudades, personas que lo habitan, aunque tengan el mismo nombre, no son los mismos que los verdaderos-reales. El Napoleón de Tolstoi y el Madrid de Galdós no son idénticos a los históricos empíricamente. Al mismo tiempo, los posibles no verdaderos y las entidades ficcionales son ontológicamente homogéneos. Por ello quiere decirse que el Napoleón de Tolstoi no es menos ficcional que su Pierre Bezuchov y el Madrid de Galdós no es más verdadero que el «país de las maravillas» de Lewis Carroll. El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y plausibilidad compositiva de los particulares ficcionales y explica por qué los individuos ficcionales no comunican unos con otros. Esta semántica aborrece la idea de una mezcla entre «gente real» y «puramente ficcional».

2. *La serie de mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible*

No hay restricción de la literatura a ser imitación de ningún mundo real. No se excluyen mundos ficcionales análogos o similares al real. [281] Como tampoco esta semántica de mundos posibles excluye los más fantásticos o alejados. Toda la gama está, eso sí, cubierta por la misma semántica. No hay justificación para una doble semántica, la realista y la fantástica, puesto que como ya dijimos hay homogeneidad ontológica en los seres ficcionales, no son menos ficcionales los mundos de la literatura realista que los del cuento de hadas. Hay, claro está, modalidades narrativas constitutivas de mundos ficcionales. Dolezel distingue los aléticos, los epistémicos, los deónticos y los axiológicos, en una conocida tipología que me es imposible recorrer aquí.

2. *Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real*

Distintos canales semánticos permiten nuestros contactos con los mundos ficcionales, puesto que la frontera está, pese al retablo de maese Pedro y D. Quijote, cerrada. Hay formas de descodificación que permiten esta

comunicación, pero en rigor por importante que sea la realidad en la génesis de las ficciones (por ejemplo lo vivido por el autor, la experiencia que actúa de punto de partida o el episodio histórico en que se base un relato), la comunicación sólo se da entre mundos a través de tales canales de transducción.

Aunque el modelo de mundos posibles puede proporcionar la base para una teoría de la ficción literaria, no puede sustituirla. Tendríamos que ofrecer una serie de rasgos específicos de la ficción literaria. Dolezel ofrece tres:

1. *Los mundos ficcionales literarios son incompletos*

E indecibles desde una lógica formal. Hay una diferencia y distancia estética que no casa con una lógica. No podemos saber cuántos hijos tiene lady Macbeth en el mundo de Macbeth. Hay presuposiciones, lugares vacíos, puntos de indeterminación, como las tesis de la estética de la recepción y singularmente de los modelos de Iser y U. Eco han revelado.

2. *Muchos mundos ficcionales literarios son semánticamente no homogéneos*

En efecto, los estudios de modalidades narrativas han mostrado cómo una obra como el *Quijote* presenta diferentes regiones imaginativas, mientras que otras se ajustan a una sola modalidad.

3. *Los mundos ficcionales literarios son constructos de la actividad textual*

La teoría literaria tiene la responsabilidad de establecer cuáles son los mecanismos por los cuales los mundos posibles no verdaderos cobran existencia a partir de la actividad textual. Las estructuras imaginarias [282] no son descubiertas ni habitan ninguna región que las que la actividad textual construye. A este respecto la tesis de U. Eco sobre el lector modelo y su modo de rellenar con su enciclopedia los vacíos y presuposiciones del texto es un cooperante de una actividad propiamente textual: es la obra la que pone las condiciones de su descifrado y la que prevé parte de las estrategias de su descodificación, pero la obra en el conjunto de mediaciones pragmáticas de la enciclopedia del lector, de la cultura y de su competencia literaria institucionalmente regulada y enseñada y transmitida.

Concluyo consciente de haberme asomado sólo a algunas de las muchas ventanas de la casa teórica de la ficción. También la teoría tiene muchas ventanas, como quería H. James ver la propia novela, abierta a la realidad a través de los ojos, de los muchos ojos desde diferentes ángulos de visión.

### **Referencias bibliográficas**

ALLEN, S. (ed., 1989). *Possible Worlds in Humanities*. Arts and Sciences. Berlín-Nueva York: De Gruyter.

BOOTH, W. (1990). *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of California Press.

CRITTENDEN, Ch. (1991). *Unreality. The metaphysics of Fictional Objets*. Ithaca: Cornell University Press.

DOLEZEL, L. (1989). «Possible Worlds and Literary Fictions». En Sture Allen (ed., 1989), 221-243.

DOLEZEL, L. (1990). *Poetica Occidentale*. Torino: Einaudi.

ECO, U. (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992.

GENETTE, G. (1991). *Fiction et diction*. París: Seuil.

HAMBURGER, K. (1957). *Logique des genres littéraire*. París: Seuil, 1986.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1960). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Ariel, 1983.

\_\_\_\_\_ (1981). «Representación y ficción». En Martínez Bonati, F. (1992), 91-111.

\_\_\_\_\_ (1992). *La ficción narrativa. (Su lógica ontología)*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.

MIGNOLO, W. (1981). «Semantización de la ficción literaria». *Dispositio* V-VI, 15-16, 85-127.

PAVEL, T. (1986). *Univers de la fiction*. París: Seuil, 1988.

POZUELO, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

PRATT, M. L. (1977). *Toward a speech act theory of Literary discourse*. Bloomington Indiana University Press.

RIFFATERRE, M. (1990). *Fictional Truth*. Baltimore: The John Hopkins University Press. [283]

## Reseñas

[284] [285]

**José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet: *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral***

**Agustina Torres Lara**

(Madrid: Visor Libros, 1993)

El presente volumen recoge los trabajos presentados en el II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED, dirigido por el profesor José Romera Castillo. Dicho seminario se celebró en Madrid durante los tres primeros días de junio de 1992 sobre el tema monográfico «Escritura autobiográfica», el cual convocó y dio cita a teóricos, críticos e historiadores de la materia. La publicación de sus Actas representa un hito más en ese despertar editorial que en los últimos lustros ha experimentado la autobiografía.

La obra se vertebra en tres partes. Por un lado, tres conferencias leídas en sesiones plenarias por los profesores Darío Villanueva, Ángel G. Loureiro y Francisco Hernández; por otro, 46 comunicaciones, en las que se plantean reflexiones que van desde las consideraciones de carácter teórico sobre la autobiografía, hasta la lectura crítica de textos autobiográficos españoles y extranjeros en sus diversas manifestaciones [286] (memorias, diarios, epistolarios, autorretratos, novelas autobiográficas, etc.), pasando por la vinculación que la autobiografía guarda con otras parcelas como la filosofía, la psicología e incluso el arte. Pone el broche de oro el apéndice que recoge un selecto repertorio bibliográfico de la escritura autobiográfica en España en los últimos veinte años, elaborado por José Romera, el cual puede ser de gran utilidad para futuros investigadores o incluso para simples interesados.

El trabajo de Darío Villanueva titulado «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», versa sobre la estructura paradójica de la autobiografía desde una dimensión pragmática del género, anteriormente esbozada por E. Bruss y

P. Lejeune. Para ello parte de la consideración de la tesis lacaniana del estadio en el espejo, lo que le lleva a afirmar que «la autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*» (p. 22), ideas que comparte con otros teóricos de la autobiografía como Paul John Eakin o Paul de Man. Sostiene, por otra parte, que «el realismo es el fundamento de toda literatura, entendido no como principio genético o como mera solución formal, sino fenomenológica y pragmática» (p. 25), para lo que apela a la perspectiva del lector, ya que «El texto fictivo resulta, pues, de modificaciones intencionales efectuadas por agentes, emisor y receptor de la acción comunicativa» (p. 36).

Ángel G. Loureiro, en su trabajo acerca de las «Direcciones sobre la teoría de la autobiografía», propugna el estudio de ésta «como un paradigma para una teoría de la textualidad que, estableciendo nuevos puentes entre texto y mundo, filosofía y literatura, puede ofrecernos una nueva visión de la naturaleza de la historia, del yo y del lenguaje» (p. 33). A continuación, y tras señalar las diferentes concepciones de la autobiografía en relación con el *autos*, *bios* y *grafé*, el autor pasa a delinear las coordenadas fundamentales de algunas de las más importantes tendencias teóricas por las que discurren los estudios autobiográficos hoy día, que van desde las radicales teorías feministas, hasta las deconstruccionistas, pasando por la pragmática.

«Stendhal: la autobiografía perpetua» es el título de la aportación de Francisco Javier Hernández, quien aborda el tema de la escritura autobiográfica en la obra stendhaliana, centrándose en las *Marginalia*, donde el autor nos da cuenta tanto de su evolución emocional e intelectual como de sus luchas internas; y la *Vie de Henry Brulard*, culminación autobiográfica en la obra del escritor. El profesor Hernández insiste a lo largo de estas páginas en el carácter constante de la escritura autobiográfica de Stendhal considerada por éste como «una segunda [287] naturaleza, indisociable del placer de escribir» (p. 49), para autoconocerse. Ideas, por otra parte, no contrariadas sino complementadas por Juan Bravo (pp. 107-117), quien además incide en señalar el concepto de modernidad de la autobiografía stendhaliana.

En relación con la teoría de la autobiografía han versado algunos trabajos llevados a cabo con encomiable rigor crítico. Entre ellos, el que José Domínguez Caparrós dedica a exhumar las ideas de Bajtín sobre autobiografía; el que Fernando Cabo consagra a conciliar las nociones de autor y autobiografía; y el de M.<sup>a</sup> Luisa Maillard sobre el tiempo de la confesión en María Zambrano. Otra serie de cuestiones teóricas han sido elucidadas a lo largo de estas páginas como la focalización en el relato autobiográfico, que estudia Fernando Castanedo; o las tipologías de las instancias narrativas, de las que se encarga Salustiano Martín.

Han sido más atentamente consideradas en estas páginas las diferentes modalidades de la literatura íntima. Comencemos por los relatos autobiográficos de ficción, que son los que más colaboraciones han suscitado y de los que importa destacar por su originalidad y penetración el estudio que Elide Pitarello dedica al proceso de enajenación como pérdida de la individualidad que experimenta en su obra el poeta Juan Larrea; o la lectura crítica que Robin Lefere hace del proceder de la práctica autobiográfica en los escritos de Claude Simon.

Merecen, igualmente, nuestra atención las lecturas críticas de textos como *Penúltimos castigos*, de Carlos Barral (Cecilio Díaz); *Luis Álvarez Petreña* (Virgilio Tortosa) y *Declaración de un vencido* (M.<sup>a</sup> José Navarro), de Max Aub; o la «Pequeña autobiografía» subtitulada «Carta a Ramón Gómez de la Serna», de Edgar Neville (M.<sup>a</sup> Luisa Burguera).

Los relatos autobiográficos de ficción extranjeros están representados por *Livret de famille*, de Patrick Modiano (Margarita Alfaro); *Stop Time*, de Frank Conroy (M.<sup>a</sup> Antonia Álvarez); *La autobiografía de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein (M.<sup>a</sup> Jesús Fariña y Beatriz Suárez); y *Viernes de dolores*, de Miguel Ángel Asturias (Lourdes Royano).

Los textos autobiográficos de mujeres, que por lo general vienen siendo víctimas del olvido, reciben tratamiento en estas páginas. Destacan los estudios de Ángela Holguera sobre Christine de Pisan como ejemplo de autobiografía literaria femenina en la Edad Media; o el de Emilia Cortés acerca de las autobiografías y memorias de Pilar de Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc. [288]

Tiene cabida en estas Actas otro grupo de trabajos que, participando del buen sentir de Darío Villanueva para quien la autobiografía puede darse en verso o en prosa siempre que exista narración, no dudan en calificar de autobiográficos algunos textos poéticos. Tal es el caso del poema de Juan Ramón Jiménez, *La transparencia, Dios, la transparencia*, tratado por Ana Recio desde la óptica de la transtextualidad; o el texto poético que abre la colección antológica de Gloria Fuertes, *Obras incompletas*, del que se ocupa Mario García-Page, el cual hace una lectura autobiográfica del poema desde un enfoque pragmalingüístico.

Otras modalidades autobiográficas son también atendidas en la obra. Entre ellas las memorias, en las que los contextos adquieren más relevancia que lo individual (aspecto que destaca Francisco Abad en su estudio sobre las *Memorias* de Baroja). Su importancia radica en el valor documental que poseen, convirtiéndose así en testigos de excepción del mundo cultural y literario de época (según ha visto Francisco Gutiérrez en su análisis de las memorias de Julio Nombela), característica esta última que comparte con los



epistolarios (como parece haber visto Agustina Torres al tratar de las colecciones de cartas de autores publicadas en las dos últimas décadas).

Características diferentes presenta otra modalidad autobiográfica, el autorretrato lírico, cuyo objetivo consiste, según Juan Herrero, «en presentar a un destinatario determinado (externo o interno) los rasgos más significativos que constituyen la personalidad del sujeto enunciador desde una perspectiva lírico-existencial» (p. 249).

Otra serie de trabajos versan acerca de la relación que la autobiografía guarda con otras parcelas como la antropología (Manuel González), la psicología (Carlos Soldevilla) o la crítica de arte (excelente trabajo de Anne M.<sup>a</sup> Reboul).

Otros asuntos confieren interés a estas Actas: el documentado estudio sobre el yo oblicuo en la lírica medieval de Antonio Domínguez Rey; el trabajo que, consagra Matías Barchino a las narraciones autobiográficas de nuestro Siglo de Oro, el dedicado al epifonema en las *Sonatas*, de Emilio Pastor; el análisis durante el período modernista de la figura del poeta, de M.<sup>a</sup> Dolores Romero; la semiótica autobiográfica en *Amores y Arte de Amar*, de Juan Antonio González; y el estudio sobre la influencia que el espacio físico ejerce en el individuo de Antonio Bueno.

Un excelente colofón pone fin a la obra. Se trata del apéndice elaborado por José Romera, que nos ofrece un muy completo repertorio [289] bibliográfico sobre la escritura autobiográfica en España en los últimos veinte años, que recoge tanto los textos de autores españoles y extranjeros en sus diferentes tipologías, como las críticas vertidas sobre ellos; además de la compilación de una serie de trabajos teóricos y críticos sobre la materia. Ello no hace sino poner de manifiesto que va siendo hora de arrinconar el tópico, siempre traído a colación, sobre la relativa escasez de escritos autobiográficos en España, en contraste con la profusión de tales obras en otros países con mayor tradición autobiográfica.

Agustina Torres Lara

△▽

**PAREMIA (Revista de investigaciones paremiológicas dirigida por Julia Sevilla Muñoz)**

**Asociación Cultural Independiente. Madrid, 1993. N° 2, 284 págs. (Din-A 4), 2.000 ptas.**

## Pilar Blanco García

*Paremia* es la primera revista española dedicada a las fórmulas sapienciales. Nace para contribuir a conservar estas joyas lingüísticas y para poner en contacto a quienes se muestran interesados por este tipo de enunciados. Creada, dirigida y financiada por Julia Sevilla, Profesora del Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid, en esta publicación colaboran, además de paremiólogos y paremiógrafos, filólogos, hispanistas, romanistas, etnólogos, traductores, teóricos de la traducción... académicos, docentes, estudiantes y usuarios de estas unidades lingüísticas.

En marzo de 1993 salió el número 1, en el que una entrevista a Joaquín Calvo-Sotelo daba paso a diversos trabajos sobre los enunciados sentenciosos españoles y de otras lenguas, selecciones paremiográficas en una o varias lenguas, noticias, reseñas de Tesis Doctorales y libros. A este número de miscelánea sigue un número monográfico, pues recoge las Actas del *Coloquio Internacional «Oralidad y escritura: Literatura paremiológica y refranero»*, celebrado en Francia en noviembre de 1993 y organizado por el Departamento de Español de la Universidad de Orléans. Asistieron unos cincuenta participantes llegados de horizontes diversos, tanto por su formación como por su procedencia (mayoritariamente franceses y españoles, pero también venidos de Alemania, Bélgica y Portugal, o bien hispanoamericanos asentados en Europa).

Treinta y ocho artículos aparecen en este número especial agrupados en cuatro bloques, a saber: I. Función, estatuto y fuentes de las [290] paremias: análisis lingüístico. II. Las paremias en la literatura: análisis textual. III. Las paremias en otras lenguas: traducción y análisis contrastivo. IV. Registros, vigencia y decadencia del refranero: sociolingüística.

Todos ellos presentan una variado abanico de subtemas que ponen de manifiesto las cuestiones paremiológicas que requieren ser investigadas.

El nº 3 se encuentra ya en prensa. Se trata de un número de miscelánea que contiene una entrevista a Louis Combet, artículos no sólo de prestigiosos paremiólogos como Wolfgang Mieder (Director de *Proverbium*, Universidad de Vermont), Temistocle Franceschi (Director del *Centro Interuniversitario di Geoparemiologia*, Universidad de Florencia) o Jesús Cantera (Profesor Emérito de la Universidad Complutense de Madrid), sino también de doctorandos y jóvenes investigadores españoles y extranjeros. Sirven de colofón a este volumen, además del capítulo de noticias y las habituales

reseñas de trabajos y obras de índole paremiológica, una sección nueva («El refranero hoy») basada en la labor de campo cuya finalidad es recopilar los refranes y otras paremias empleadas en la actualidad o inventadas a imitación de la estructura del refrán.

Para mayor información o adquisición de ejemplares, se puede escribir a: *Paremia* (Julia Sevilla Muñoz). C/Vandergoten, 8-2º F. 28014 Madrid.

Pilar Blanco García

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

