

el historiador y la novela: de la complicidad mimética a la mediación textual *

claudia montilla v. ♦

El trabajo de Hayden White ha despertado, en las últimas décadas, un interés especial en la manera como se construye el discurso histórico. La narrativa del historiador, como explica White, es una ficción verbal¹ cuya forma tiene mucho en común con su contraparte literaria. En su ya clásico *Metahistoria*², White demuestra la manera como subyacen los tropos literarios y sus correspondientes aparatos retóricos en la narrativa histórica decimonónica. Las ideas de White bien pueden haber tenido impacto en el ámbito de la producción histórica, cuestionando muchos de sus procedimientos y acercándola en muchos sentidos a la literaria, en tanto permite al historiador una particular conciencia de su uso del lenguaje.

Sin embargo, desde los estudios literarios llama la atención el hecho de que otro estudioso de la historiografía, Dominick LaCapra, haya venido, desde mediados de la década de 1980, sugiriendo la necesidad de cambiar el enfoque tradicional del historiador hacia la literatura, es decir, reemplazar la noción de la literatura –la novela en particular– como “una ventana hacia la vida o los desarrollos del pasado” que es pertinente para el historiador en tanto puede convertirse en “conocimiento e información útil”³. En contraste con este enfoque tradicional, LaCapra plantea la necesidad de entender los textos como “usos variables del lenguaje que «inscriben» contextos de diferentes maneras, maneras que comprometen al intérprete como historiador y crítico en un intercambio con el pasado a través de la lectura de textos”⁴. Esto implica un trabajo en al menos tres niveles, el de la escritura, el de la recepción y el de la lectura crítica. Para LaCapra, la “escritura contemporánea de la historia puede aprender algo de naturaleza autocrítica de un tipo de discurso que a menudo ha tratado de usar o explicar de manera excesivamente simplista”⁵. Desde mi punto de vista, un acercamiento a la novela decimonónica y al realismo puede, al menos en parte, dar cuenta del origen de este «simplismo» y, a través de los desarrollos de la novela modernista, mostrar un camino posible hacia la lectura por la que propugna LaCapra.

En este trabajo me propongo por tanto hacer un seguimiento de las concepciones de la novela y del realismo decimonónico hasta alcanzar el período llamado Modernismo (1880-1930), durante el cual, en términos generales, entra en crisis la capacidad representativa de la obra de arte y se inauguran nuevos lenguajes. La novela de vanguardia, sin embargo, lejos de separarse del mundo social y la contingencia histórica, incorpora nuevos universos de la experiencia de seres humanos y entes sociales a su –también novedosa– intervención experimental en el ámbito narrativo. Al generar exigentes procesos de lectura e

* Artículo recibido en enero de 2004; aprobado en febrero de 2004.

♦ Profesora Asociada Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales Universidad de los Andes, Ph.D. Literatura comparada, Universidad del Estado de Nueva York, Stony Brook.

¹ WHITE, Hayden, “The Historical Text as a Literary Artifact”, en LEITCH, Vincent (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Nueva York y Londres, W.W. Norton & Co., 2001, p. 1713.

² WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1973.

³ LA CAPRA, Dominick, “History and the Novel”, en *History and Criticism*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1985, p. 125 (mi traducción).

⁴ *Ibid.*, p. 127 (mi traducción).

⁵ *Ibid.*, p. 132 (mi traducción).

interpretación, la novela moderna deja de ser ese “proveedor relativamente estable de información y fundamento contextual para la interpretación [histórica]”⁶ y obliga al lector a asumir la necesidad de enfrentarse a aquellos procesos y problemas textuales aún no resueltos que ella misma pone en evidencia. El lector se convierte en última instancia en el “protagonista” de la novela contemporánea, en tanto su lectura e interpretación son lo que da sentido a la obra. El historiador, en particular, puede mostrarse perceptivo ante las provocativas implicaciones del texto literario moderno y su interpretación crítica, no sólo en relación con la “información” que pueda obtener de su lectura, sino además en su propia construcción del discurso histórico.

Como afirma Ian Watt, el siglo XVIII representa el período de gestación de la novela moderna, en tanto escritores como Defoe, Richardson y Fielding se apropian, en una época de cambio social, de nuevos principios filosóficos -originados en el pensamiento de Descartes y Locke- para el desarrollo de su ficción⁷. La tradición francesa no vio un desarrollo del realismo sino hasta después de la Revolución de 1789, que “colocó a la clase media francesa en una posición de poder social y literario que su contraparte inglesa había logrado exactamente un siglo antes, en la Revolución Gloriosa de 1689”⁸. El desarrollo del género durante el siglo XIX permite afirmar que la capacidad representativa de la novela constituye su principal razón de ser. La función mimética de la novela, su Realismo, la convertía en la “informante” perfecta del historiador.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, tienen lugar cambios importantes en la novela. También profundamente arraigados en procesos históricos, estos cambios inspiran nuevas reflexiones teóricas y críticas que marcan tanto el desarrollo del género en el siglo XX como su apreciación crítica y, obviamente, su relación con otras áreas del conocimiento como la historia. En términos generales, se complica el recurso del historiador o el científico social a la novela como fuente de información sobre el pasado, remoto o reciente. La novela del siglo XX parece prestarse de manera menos natural e inmediata que la del XIX a actuar como transparente aliada del historiador, y se esconde, al menos en sus expresiones vanguardistas, tras formas arcanas y significados inestables que problematizan y cuestionan la función mimética.

* * *

Durante gran parte del siglo XIX, la idea de que la novela sirve como suplemento a la historia se reafirma en los pronunciamientos de los propios escritores. En efecto, para algunos de los grandes novelistas del siglo XIX, la literatura sí cumple una función suplementaria, y es justamente allí donde reside su grandeza. Y es que la novela ofrece ese otro lado de la historia, el lado humano que omitían los historiadores y que Balzac se propuso recoger:

La Sociedad francesa sería el historiador, y yo sólo tendría que ser su secretario. Al levantar el inventario de los vicios y las virtudes, al reunir los principales hechos de las pasiones, al pintar los caracteres, al elegir los principales hechos de la Sociedad, al componer los tipos mediante la reunión de los rasgos de varios personajes

⁶ LA CAPRA, Dominick, *History, Politics, and the Novel*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1987, p. 9 (mi traducción).

⁷ WATT, Ian, *The Rise of the Novel*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1957.

⁸ *Ibid.*, p. 300.

homogéneos, tal vez podría yo llegar a escribir la historia que tantos historiadores han olvidado, la historia de las costumbres⁹.

De manera similar, en las permanentes interpelaciones que hace a su lector en *Rojo y negro* (1830), Stendhal insiste en que sólo un mundo tan mezquino como el de la Restauración podría permitir el fracaso de hombres con los talentos y cualidades de Julien Sorel; recrear el mundo social que condujo a Sorel al cadalso -y que irónicamente permitió el apogeo heroico de Mathilde de Mole- se convierte, pues, en el imperativo literario de un ferviente seguidor de Napoleón Bonaparte que, al igual que su ídolo, lo perdió todo en 1814¹⁰.

Ambos ejemplos invocan de manera inmediata el evento histórico culminante de la modernidad, la Revolución Francesa, y la subsiguiente derrota de sus ideales políticos, el período de la Restauración, que se inicia con la caída de Napoleón. Para Stendhal y Balzac, así como para la mayoría de los realistas del siglo XIX, se trata pues de entender la historia presente, las dificultades inherentes a la experiencia humana en un mundo capitalista, burgués y deshumanizado, y de representarla con la ilusión de contribuir a su transformación¹¹. Paralelamente, en la misma época surge, en consonancia con las teorías de Hegel sobre la historia, un profundo interés literario en los momentos pasados. En 1814, según Georg Lukács, surge la novela histórica¹², fundamentada en la historiografía de la Ilustración¹³. Lukács anota, al explicar la relevancia del estudio histórico en el momento contemporáneo:

La estructura de la historia, que en ocasiones revela nuevos y grandiosos hechos y conexiones, sirve para demostrar la necesidad de una total renovación de la “irracional” sociedad feudal absolutista para derivar de las experiencias históricas aquellos principios con cuyo auxilio se pueda crear una sociedad “racional”, un estado “racional”¹⁴.

El profundo análisis de Lukács en *La novela histórica* sigue el argumento principal de que “fue la Revolución Francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón lo que convirtió a la historia en una experiencia de masas, y lo hizo en proporciones europeas”¹⁵. Y por esta razón, el género de la novela histórica juega un papel primordial en la toma de conciencia de los procesos históricos. Se hace entonces evidente que varios autores de novelas históricas, entre ellos su fundador y más grande exponente, Sir Walter Scott, hayan emprendido la labor de representar aquellos mundos pasados -especialmente medievales- en los cuales ya se atisbaba la posibilidad moderna del renacimiento y la grandeza nacional. Y la lucha por esta grandeza nacional, añade Lukács, “exige la investigación y representación artística”¹⁶.

⁹ BALZAC, Honoré de, “Avant-propos de la Comédie Humaine”, en VACHON, Stéphane (ed.), *Écrits sur le roman*, París, Livre de Poche, 2000, p. 287 (mi traducción).

¹⁰ Como anota Erich Auerbach en su ya clásico estudio de 1942 (*Mimesis: La representación de la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 431), “Cuando cayó Napoleón, cayó él”.

¹¹ Este propósito se hace mucho más evidente en escritores del realismo tardío y el naturalismo, como Zola y Maupassant.

¹² LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México, Era, 1977, p. 15.

¹³ Que en el mismo estudio define Lukács como “en su orientación esencial, una preparación ideológica de la Revolución Francesa” (*Ibid.*, p. 17).

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

Al utilizar las más graves crisis de la historia medieval inglesa para mostrar la participación de las masas y de los héroes “mediocres”¹⁷ en los destinos nacionales, Scott se sitúa en aquellos momentos esenciales de la conformación de la nacionalidad, y lo hace situando la experiencia de personajes del común contra el trasfondo de un momento específico y de las acciones de un personaje histórico determinante en el proceso de conformación nacional (la gesta de Ricardo Corazón de León en *Ivanhoe*, por ejemplo).

La novela histórica permite, pues, que el lector, al poder identificarse con el o los personajes centrales de la novela, sienta que él mismo, como persona que forma parte de la masa del pueblo, es partícipe de la historia de la nación; igualmente, le facilita la comprensión de las peculiaridades de ese momento específico y su carácter fundacional, otorgándole por tanto una conciencia histórica. Es decir, la novela histórica tiene una función que desborda la mera experiencia estética y llega a situarse incluso en el ámbito de lo didáctico. Y en este sentido, percibimos una convergencia entre los propósitos de la novela histórica y la novela realista. La una elabora momentos pasados y la otra momentos presentes, pero ambas lo hacen desde una conciencia histórica y política, respondiendo a un llamado urgente, y con una perspectiva crítica.

Se podría, además, traer a colación el caso de otros escritores decimonónicos que, como Balzac, Scott, Manzoni y Stendhal, concibieron su propia creación estética como una misión histórica -la de ofrecer y analizar la experiencia vivida- a la vez que, y este elemento es fundamental, expresaban sus profundas críticas al mundo burgués y carente de valores en el cual les había tocado vivir. Baste mencionar a Émile Zola y Guy de Maupassant en la tradición francesa, a León Tolstoy, a Charles Dickens, George Eliot y Thomas Hardy, y a Benito Pérez Galdós, para mencionar a los más notables, en una línea que tal vez culmina con el imponente retrato de la decadencia de la burguesía que encontramos en la obra de Proust y del último gran realista decimonónico, al decir de Lukács, Thomas Mann. Todos ellos, cada uno en su tiempo y de acuerdo con las correspondientes complejidades sociales y políticas propias del siglo de las revoluciones, fueron consecuentes con el principio realista, derivado de la confianza en el poder de la Razón humana, heredada de la Ilustración: la representación de la realidad en sus múltiples niveles constituye la razón de ser del trabajo literario. Y este trabajo de representación, esta función mimética, cumple además una labor crítica que fundamenta, en el siglo XIX mejor que nunca, la noción de la novela como suplemento de la historia.

Pero también en el mismo siglo XIX presenciamos leves movimientos que, de manera sutil, empiezan a cuestionar, en diferentes grados, la preponderancia de la preocupación por la historia como elemento crítico y didáctico en la creación novelística, la capacidad de la propia novela de lograr su cometido de imitar la realidad, y hasta la necesidad histórica del compromiso del escritor.

En primera instancia, como lo muestra Alessandro Manzoni, uno de los máximos exponentes del género histórico y autor de la novela *I promessi sposi* (1824), en su ensayo *Sul romanzo storico* (1828), el género de la novela histórica presenta graves fisuras en su definición. Como intenté mostrar en un artículo anterior¹⁸, Manzoni prosigue una argumentación que lo conduce a la conclusión de que en la novela histórica “lo necesario resulta imposible, y dos condiciones esenciales no pueden nunca ser reconciliadas, ni siquiera una de ellas alcanzada.

¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁸ MONTILLA, Claudia, “La novela histórica: ¿Mito y archivo?” en *Texto y Contexto*, Bogotá, 28, septiembre-diciembre de 1995, pp.47-66.

La novela histórica, además de no poseer un propósito propio, distorsiona dos”¹⁹. Los propósitos contradictorios de la novela histórica que guían la reflexión de Manzoni son, por una parte, la creación de mundos ficticios *verosímiles* propia del quehacer del novelista, y por otra parte la condición necesaria de la fidelidad a la *verdad* histórica. Los términos “novela” e “histórica”, para Manzoni, son mutuamente excluyentes. El ensayo de Manzoni, curiosamente ignorado por la crítica, se vuelve contra su propia obra, pero no llega a asestar un golpe definitivo contra la tradición de Scott.

Por otra parte, hacia mediados del siglo, Gustave Flaubert desplaza la necesidad histórica de representar el tiempo presente (a lo Balzac) y afirma en múltiples apartes de su correspondencia que la realidad (execrable, sí) sólo es mero pretexto para el trabajo del escritor con el lenguaje, para la creación del *estilo*. Para Flaubert, “el tema no tiene sino una importancia relativa; lo que cuenta es la lógica interior, la perfección de la estructura y de la textura, que dependen enteramente del uso único e irremplazable de elementos lingüísticos y rítmicos”²⁰. Como anota Victor Bromberg, “sin duda Flaubert es el primer escritor francés que se preocupó de manera tan sistemática por las posibilidades, los límites, las dificultades técnicas y los criterios de la novela en tanto género artísticamente viable”²¹. En actitud que lo aleja claramente de los grandes realistas y lo hace predecesor de algunos planteamientos muy posteriores, Flaubert cree que la densidad de un texto depende no de la complejidad de su relación con la realidad, no de la efectividad de su representación, sino “de una concepción minuciosa, de la búsqueda paciente de la expresión”²². De ahí, continúa Bromberg, “sus esfuerzos por descubrir y poner en práctica las leyes del equilibrio, de la gradación, de la modulación, de la media tinta -y en particular, de los complejos recursos del estilo indirecto”²³. De ahí también el deseo perentorio de Flaubert de alejarse del mundo, de retraerse, de lograr, como anota en sus cartas, “la impasibilidad y la impersonalidad del artista”²⁴. Pues si el escritor debe estar en su obra como Dios en el universo, “eso quiere decir que no debe ser visible en ningún lugar, pero también que debe estar presente en todas partes”²⁵.

La idea que percibimos detrás de los planteamientos de Flaubert apunta hacia una relativa autonomía de la obra literaria con respecto del mundo real. No se trata aquí, como en Balzac, de que la historia (contemporánea o pasada) dicte para que la novela transcriba. La novela no es en Flaubert secretaria de la historia. Como anotó extensamente Roland Barthes en su ensayo “L’effet du réel”²⁶ las descripciones de los objetos en Flaubert, a diferencia de lo que ocurre en las novelas de Balzac -donde están íntegramente relacionados con los personajes y su situación social²⁷- aparecen como garantía de una relación con lo real, pero *no son* lo real. De igual manera, si bien el mundo de Emma Bovary está arraigado en un telón de fondo histórico, el Segundo Imperio, las coyunturas propias de la organización social y política de

¹⁹ MANZONI, Alessandro, *On the Historical Novel*, S. Bermann (trad.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1983, p. 76 (mi traducción).

²⁰ BROMBERG, Victor, *Flaubert*, París, Écrivains de toujours/Seuil, 1971, p. 28 (mi traducción).

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ BARTHES, Roland, “The Reality Effect”, en *The Rustle of Language*, Nueva York, Hill & Wang, 1986, pp. 141-148.

²⁷ A propósito de la pensión Vauquer, microcosmos de la sociedad parisina de 1830 en *Papá Goriot*, dice Balzac: “en fin, toda su persona [la de Mme. Vauquer] explica la pensión, así como la pensión implica su persona”; en BALZAC, *Le Père Goriot*, París, Folio, 1971, p. 28 (mi traducción).

la época no son materia directa de discusión o crítica, y su representación artística nunca forma parte del propósito literario de Flaubert. Se podría añadir además que, en la compleja situación de Emma Bovary, producto de su imaginación romántica y de su educación, no caben elaboraciones sociológicas como las que se hacía Mme De Beauséant en *Papá Goriot* para explicar su condición trágica. Y puesto que el mundo de la novela flaubertiana nos es mostrado a través de los ojos y la mente de Emma -y algunas veces, en sorprendente recuadro, de Charles- y no los de Flaubert, no hay aquí espacio para la mediación crítica del narrador al estilo de Balzac o Stendhal.

La novela posterior a Flaubert, en especial la obra de Émile Zola, desarrollada en torno a los eventos de la Comuna de París (1870) y el advenimiento del socialismo en la vida política francesa, parece ignorar las ideas literarias de Flaubert y definitivamente da al traste con el principio del Arte por el arte y “el encanto sensible de lo feo” de Edmond de Goncourt. En palabras de Erich Auerbach, en Zola se trata, “sin duda alguna, de la médula de los problemas sociales de la época, de la lucha entre el capital industrial y la clase trabajadora”²⁸. Con sus discípulos del *Grupo de jóvenes realistas de Médan*, los Naturalistas, entre los cuales se cuentan, entre otros, Guy de Maupassant y J.K. Huysmans, Zola emprendió la labor de mostrar la realidad de las clases bajas tal y como era, como lo expone detalladamente en su ensayo *La novela experimental*, con el fin de ofrecerla como laboratorio de la transformación social y poner en evidencia la evolución reaccionaria del capitalismo francés²⁹.

Lukács explica muy claramente la razón por la cual, en su opinión, ni Zola ni los Naturalistas logran alcanzar la altura estética de sus antecesores, los grandes realistas de la Restauración: “la evolución social de la burguesía ha transformado la vida del escritor: el escritor ahora no vive más y no combate más del principio al fin la gran batalla de su época, sino que se reduce a ser un simple espectador y un gran cronista de la vida pública”³⁰. Por eso fue necesario desarrollar un método -la Novela Experimental- que permitiera al naturalista informarse, empaparse, documentarse sobre las capas sociales que quería analizar. Para Lukács, el proyecto de la novela experimental de Zola no es sino “una tentativa de encontrar un método con la ayuda del cual el escritor, degradado a simple espectador, pudiera realísticamente dominar la realidad”³¹. Y sus resultados contrastan, nuevamente desde la óptica del crítico húngaro, con las tradiciones del “auténtico realismo”:

El sistema “científico” de Zola busca el nivel medio y la gris mediocridad, y la gris realidad estadística es precisamente el plano sobre el cual todas las contradicciones internas se borran, donde el grande y el chico, el noble y el abyecto, el inteligente y el bruto son igualmente “productos” mediocres: eso significa entonces la muerte de la gran literatura³².

Lukács tilda el método naturalista de “dudoso”, y anota que toda su retórica no impide que en la obra de Zola se profile el gran escritor que es³³: “Zola ha podido ser un gran escritor sólo porque no siempre ha logrado seguir con plena lógica y coherencia su propio programa de

²⁸ AUERBACH, Erich, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 480.

²⁹ LUKÁCS, Georg, “Para el centenario de Zola”, en *Ensayos sobre el realismo europeo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, sin fecha, p. 112.

³⁰ *Ibid.*, p. 117.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 119.

³³ *Ibid.*, p. 121.

escritor”³⁴. En su introducción a la novela *À rebours* (1884), de J.K. Huysmans, Robert Baldick afirma que éste “mostraba ya inquietantes señales de no tener la intención de pasar el resto de su vida produciendo los desolados documentales sociales que Zola urgía a sus discípulos a escribir y que él mismo evitaba”³⁵. Y es que, en efecto, como lo muestran Maupassant en *Bel Ami* (1885), y Proust es su monumental novela, la vida capitalista moderna también tiene una grandeza (“una grandeza inhumana”, en palabras de Lukács), que Zola odia y desprecia tanto como Flaubert y que le impide “quedarse simplemente como un «experimentador» frío e impasible, como exige la doctrina positivista-naturalista”³⁶. Lukács advierte que, a pesar de que “en el conjunto vence de continuo la teoría”, la grandiosa obra de Zola está llena de “singulares escenas de una naturaleza eficacísima” que le hacen superar “la gris mediocridad del naturalismo”³⁷.

Para Lukács, entonces, en el naturalismo se ha perdido aquel interés integral de Balzac de “desenmascarar todas las contradicciones del capitalismo”. Esto significa adoptar una concepción no dialéctica de la sociedad: los contrastes, tan vívidos e impenetrables para Balzac y Stendhal, han desaparecido en Zola. La eliminación programática, en la novela naturalista, del contraste entre burguesía y proletariado “encerrará la crítica social de Zola, subjetivamente respetabilísima y muy valiente, en el infranqueable círculo mágico de la angustia mental del progresismo burgués”³⁸. Y esta pérdida significa, en el pensamiento de Lukács, el fin del verdadero realismo, pues el reflejo inmediato de las apariencias nunca puede trascender la reificación de toda conciencia bajo el capitalismo. En su ensayo “¿Reportaje o retrato?”, sobre una novela de Ottwald, Lukács denomina esta tendencia “Anticapitalismo romántico” y critica su psicologismo aduciendo que “estos escritores consideran los efectos ideológicos como la realidad que les es inmediatamente dada, y proceden desde este punto de partida a combatir las insondables, y por tanto mitologizadas, causas de lo que consideran dañino y deshumanizante”³⁹.

En el mismo ensayo, Lukács afirma que Huysmans y Bourget inauguran este psicologismo. Huysmans consideró romper con el proyecto de Zola, su maestro, que ya le parecía un callejón sin salida, y optó por “sacudirse las ideas preconcebidas, extender el alcance de la novela, introducirla en el arte, la ciencia, la historia: en una palabra, usar esta forma de literatura sólo como un marco en el cual insertar un trabajo mucho más serio”⁴⁰. Así, el disgusto, la desilusión y el tedio de la vida conducen en *À rebours* a una artificialidad, al mundo de los sueños, los placeres perversos y las ilusiones extravagantes, a un exotismo que lo aleja de “la novela realista y las reproducciones de los maestros flamencos” y lo acerca a “la poesía de Mallarmé y la pintura de Gustave Moreau”⁴¹. Es el mundo de los *dandys* -del Barón de Charlus de Proust- y el *mal du siècle*, del decadentismo literario, ese movimiento que, “en Francia e Inglaterra se caracterizó por un deleite en lo perverso y lo artificial, un sed de nuevas y complejas sensaciones, un deseo de extender las fronteras de la experiencia

³⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁵ HUYSMANS, J.K., *À rebours*, (traducción e introducción de Robert Baldick), Londres, Penguin, 1957, p. 6 (mi traducción).

³⁶ LUKÁCS, Georg, “Para el centenario de Zola”, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁸ *Ibid.*, p. 113.

³⁹ LUKÁCS, Georg, “Reportaje or Portrayal?”, en *Essays on Realism*, Cambridge, MA, MIT Press, 1980, p. 47 (mi traducción).

⁴⁰ BALDICK, Robert, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*

emocional y espiritual”⁴², y que no es otro que el de la literatura de los Simbolistas, de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé.

Por otra parte, a medida que se acerca el siglo XX, se revela, además, un cuestionamiento crítico de aquellos principios filosóficos que inspiraron la revolución burguesa. Tanto la inquebrantable fe en la capacidad de la razón humana para comprender, analizar, clasificar, y en última instancia reformar el mundo, como la concomitante confianza en la capacidad representativa del lenguaje, comienzan a mostrar sus quiebres. Ciertamente, el pensamiento de autores como Nietzsche y Freud desestabiliza aún más las promesas del imperio de la razón.

La terrible inminencia de hechos históricos como la Primera Guerra Mundial, además, aumenta el desencanto y hace patente el fracaso de los ideales decimonónicos. Sin embargo, tanto la guerra como la Revolución de Octubre significaron una enorme vitalidad creativa. Y la vanguardia toma su fuerza de una radical ruptura con el realismo y busca renovar todos los lenguajes artísticos⁴³. Y como todos los artistas modernistas, los novelistas de las dos primeras décadas del siglo XX rompen el pacto realista y se empeñan en la exploración de aquellas regiones vedadas al uso de razón: la subjetividad, la memoria, la conciencia, la noción interna del tiempo. Como se percibe en las obras de Marcel Proust⁴⁴, James Joyce y Virginia Woolf, por ejemplo, a pesar de que los tres autores sitúan sus narraciones en ambientes contemporáneos obviamente determinados por las condiciones de su tiempo, el objetivo primordial de su indagación estética es la exploración de esas nuevas zonas del conocimiento, y en mucha mayor medida, un profundo cuestionamiento y búsqueda de la manera de expresarlas literariamente. La proliferación de “novelas de artista” del período modernista (*Muerte en Venecia* y *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce, y *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, para mencionar las más importantes) parece indicar que la reflexión sobre los procesos del arte y la formación y madurez del artista superan en importancia -y en interés- a la representación de las prerrogativas del ciudadano moderno en un universo que le es hostil.

Además de irse contra el realismo, la vanguardia se enfrenta también contra la “decadente” cultura burguesa y, en especial, contra la angustiada búsqueda personal de los simbolistas. Desde antes de la Primera Guerra Mundial, los esfuerzos de los futuristas rusos, como Mayakovsky, proclamaban “como hogar de la poesía el ruidoso materialismo de la era de la máquina” y al poeta como “proletario”⁴⁵. Pero, además, los futuristas promovieron el concepto de la “palabra autosuficiente”, que insistía en la imagen sonora contenida en las palabras como algo diferente de su capacidad para referirse a las cosas.

⁴² *Ibid.*, p. 13.

⁴³ Sin embargo, desde el punto de vista de Lukács, Thomas Mann y Maxim Gorky son escritores que continuaron la tradición realista y sostuvieron el retrato dialéctico de la sociedad, a diferencia de los practicantes del realismo socialista y tendencioso que, para Lukács, constituye la decadencia de la tradición del realismo “crítico” iniciada por Balzac y Stendhal, y la pérdida de toda visión dialéctica y distancia crítica hacia la historia.

⁴⁴ En el caso de Proust, a pesar de que *En busca del tiempo perdido* es considerada como la representación del París mundano del fin de siglo (la *Comédie mondaine*, en contrapunto con la *Comédie humaine* de Balzac), es claro que la motivación principal de la novela es la puesta en marcha del mecanismo de la memoria involuntaria como germen de la obra de arte y no la recreación del cuadro de vicios, virtudes y costumbres que permitiría la comprensión de la realidad social de su tiempo (cosa que logra además, por cierto).

⁴⁵ SELDEN, Raman, *Teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 14.

Y este es el panorama que enfrentan los estudiosos del Círculo Lingüístico de Moscú (fundado en 1915) y la *Opojaz* (Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, creada en 1916). Inspirados por los planteamientos de los futuristas, los formalistas de Moscú “emprendieron la elaboración de una teoría literaria que tenía relación con la habilidad *técnica* del escritor y las *artes* del oficio”⁴⁶. En un artículo decisivo, escrito en 1925, diez años después de la constitución del Círculo, Boris Eichenbaum recoge los principios básicos del “Método formal”⁴⁷, que abre todas las preguntas e investigaciones que conducen al replanteamiento de todos los conceptos literarios tradicionales y que dominan la investigación literaria del siglo XX.

El interés que suscitan los Formalistas Rusos como los primeros en abordar los estudios literarios como actividad científica moderna, además de insistir en una profesionalización de ese tipo de saber, ha quedado discretamente sumergido bajo las múltiples corrientes y modos de abordar el hecho literario a lo largo del siglo XX. El formalismo ruso, junto con una crítica de inspiración marxista y la teoría del lenguaje de Ferdinand de Saussure, constituye el núcleo de la concepción contemporánea de la obra literaria como artefacto cuya materia prima no es la realidad histórico-social, sino el lenguaje concebido como sistema y que, por tanto, tiene una profunda raigambre ideológica que no es posible confundir con la mera representación de la realidad.

En primera instancia, hay que mencionar la reflexión formalista sobre el lenguaje literario. Como anota Eichenbaum, “mientras que los estudiosos tradicionales de la literatura se orientaban hacia la historia de la cultura o de la sociedad, los formalistas se caracterizaban por orientarse hacia la lingüística”⁴⁸, y su afirmación fundamental consistía en que “el objeto de la ciencia literaria en cuanto tal debe ser la investigación de las cualidades específicas del material literario que lo distinguen de cualquier otro, aunque este material, debido a sus rasgos secundarios, indirectos, dé motivo y derecho a utilizarlo también como objeto auxiliar en otras ciencias”⁴⁹.

La búsqueda de esa ciencia de la literatura, “cuyo objeto no es la literatura, sino la literariedad (*literaturnost*), es decir, aquello que hace de una obra determinada una obra literaria”⁵⁰, lleva al reconocimiento de que “la especificidad del arte consiste en una utilización particular del material”⁵¹, segundo principio de los formalistas. A través del estudio de los sonidos del verso, en tercer lugar, los formalistas llegan a liberarse de la correlación tradicional entre “forma” y “contenido” y de la noción de forma “como una envoltura, un vaso en que se vierte un líquido” (el contenido). Y este es el tercer principio básico de los formalistas: la forma “cesó de ser la envoltura para pasar a ser una entidad completa, concreta y dinámica, que tiene un contenido en sí misma, fuera de toda correlación”⁵². Como lo presentaría más adelante Roman Jakobson, “la forma *es* el contenido” de la obra de arte. En cuarto lugar, para analizar la forma entendida como contenido, “había que demostrar que la sensación, el carácter perceptible, aparece como consecuencia de los procedimientos artísticos que obligan a experimentar la forma”⁵³. Son

⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁷ EICHENBAUM, Boris, “La teoría del «método formal»”, en VOLEK, Emil (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Madrid, Fundamentos, 1992, pp. 69-113.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁰ JAKOBSON, Roman, *La poesía rusa actual*, Praga, 1921, citado por EICHENBAUM, Boris en *Ibid.*, p. 75.

⁵¹ *Ibid.*, p. 82.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

ellos el procedimiento de “desfamiliarización” o “extrañamiento” (*ostranenie*) y el procedimiento de la forma dificultada (*zatrudnennnaia forma*). Anota Eichenbaum al respecto que “el arte se entiende como una manera de alterar el automatismo perceptivo; el objetivo de la imagen no es aproximar su significado a nuestro entendimiento, sino crear una percepción particular del objeto, crear su “visión” y no su “reconocimiento”⁵⁴. Parte de este proceso implica que la obra literaria “revele” su propia técnica. Y, desde el punto de vista de Shklovsky, “revelar” los recursos utilizados es “lo más literario que una novela puede hacer”⁵⁵.

El quinto principio formalista corresponde al término *siuzhet*, una prolongación tanto del mecanismo de extrañamiento como de la comprensión de la forma como contenido de la obra de arte. Como explica Emil Volek en una nota aclaratoria, el *siuzhet* “se refiere a la secuencia narrativa actual de los elementos de la historia (*story, récit*)”, o sea al orden en que están dispuestos los sucesos en la obra literaria. “Al *siuzhet* se oponía la «fábula», o sea la reconstrucción de la misma historia en sus conexiones lógicas, cronológicas y causales”⁵⁶.

Los cinco principios básicos de los formalistas representan, pues, toda una ruptura con la concepción decimonónica de la novela. Centran el valor estético en la apreciación de las peculiaridades intrínsecas del texto -su modo de ser forma, la manera como “desnaturaliza” la percepción de la realidad, su conciencia de ser artefacto, su técnica “revelada”, la disposición de su fábula (su *siuzhet*), en suma, su literariedad (*literaturnost*)- y no en el mundo exterior - histórico o social- que el texto dice, pretende o simula representar. La concepción formalista de la obra literaria podría resumirse en la siguiente afirmación de Victor Shklovsky:

El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas en el modo en que se perciben, no en el modo en que se conocen. La técnica del arte consiste en hacer “extraños” los objetos, crear formas complicadas, incrementar la dificultad y la extensión de la percepción, ya que, en estética, el proceso de percepción es un fin en sí mismo y, por lo tanto, debe prolongarse. *El arte es el modo de experimentar las propiedades artísticas de un objeto. El objeto en sí no tiene importancia*⁵⁷.

Finalmente, el énfasis de los formalistas en los mecanismos y modos del arte no implica el destierro del mundo externo de la obra de arte. Muy por el contrario. Por una parte, en la teoría formalista hay una preocupación por la historia literaria “como una revolución permanente en la que cada nuevo desarrollo era un intento de rechazar la mano muerta de la familiaridad y la respuesta habitual”⁵⁸. Y además, por otra parte, los desarrollos tardíos del formalismo involucran un retorno de la consideración del “medio externo”. Me refiero a la Escuela de Bakhtin, que siguió “siendo formalista en lo que respecta a la estructura lingüística de las obras literarias, pero sufrió una poderosa influencia del marxismo en lo referente a la imposibilidad de separar lenguaje e ideología”⁵⁹. Es decir, Bakhtin y sus seguidores (Medvedev y Voloshinov, principalmente) se interesan por el lenguaje y el discurso como fenómenos sociales: “Los signos verbales son el escenario de la lucha de clases: la clase gobernante intentará siempre reducir el significado de las palabras y convertir

⁵⁴ *Ibid.*, p. 83. El mecanismo de *ostranenie* funciona de manera similar a la noción de “distanciamiento” de Bertolt Brecht.

⁵⁵ SELDEN, Raman, *Teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987, p. 19.

⁵⁶ EICHENBAUM, Boris, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ SHKLOVSKY, Victor, “El arte como técnica” (1917), citado por SELDEN, Raman, *op. cit.*, p. 17. La cursiva es de Shklovsky.

⁵⁸ SELDEN, Raman, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

los signos sociales en «uniacentuales», pero en épocas de tensión social, cuando los intereses de las clases chocan y se cruzan, se pone de manifiesto en el terreno del lenguaje la vitalidad y «multiacentualidad» básica de los signos lingüísticos”⁶⁰.

En su notable obra *Problemas de la poética de Dostoyevsky* (1929), Bakhtin analiza la “polifonía” que encuentra en las novelas del escritor ruso, donde los puntos de vista de los personajes de la obra no están organizados en torno a una idea principal, donde la conciencia de dichos personajes no se funde con la del autor ni “se subordina a su punto de vista, sino que conserva su integridad e independencia”⁶¹. A diferencia de la voz controladora del autor de la novela de Tolstoy –y que se puede extender a Balzac, donde “sólo hay una verdad, la suya”-, en Dostoyevsky, Bakhtin encuentra una simultánea presencia de diversas voces que entran en un diálogo que considera liberador y subversivo. Lo importante para nosotros en la teoría de la novela polifónica o dialógica es que en ella no existe mediación entre las voces de los personajes y el lector: no hay una jerarquización impuesta por el autor, ni tampoco una preeminencia de su “tesis” en la lectura interpretativa de la obra. Las voces “conviven” en el universo narrativo, y ni siquiera la mano todopoderosa del autor puede controlar una apertura e inestabilidad propia del texto literario.

Por otra parte, otra de las versiones tardías del pensamiento formalista, el Círculo Lingüístico de Praga, fundado en 1926, hizo énfasis en “la tensión dinámica que se establece en el producto artístico entre literatura y sociedad”⁶². La obra de Tynyanov, Jakobson y Mukarovsky se centra en la idea de la “función estética” de determinados productos discursivos. En palabras de Selden,

un discurso político, una biografía, una carta, un fragmento de propaganda pueden adquirir o no un valor estético en sociedades y épocas diferentes. La superación del formalismo puro de los primeros tiempos en el trabajo de formalistas tardíos como Bakhtin y los estudiosos de Praga es un regreso al problema de la relación entre literatura y sociedad, pero ya con la mediación que implica la definición de las peculiaridades del hecho literario⁶³.

Como hemos visto antes, uno de los más importantes teóricos marxistas, Georg Lukács, adjudicaba al arte literario la misión de ofrecer una visión completa, dialéctica, dinámica, vívida y verdadera de la realidad. En oposición a otro pensador y artista marxista, Bertolt Brecht, quien propendía por el distanciamiento, en parte proveniente de la teoría formalista del extrañamiento, como manera de hacer añicos la realidad para poner en marcha procesos de valoración crítica sobre ella y así desenmascarar los disfraces del “siempre sinuoso sistema capitalista”⁶⁴, Lukács insistió en la organicidad de la obra de arte verdadera, criticando de esta manera la fragmentación y subjetividad del arte de vanguardia, en especial del expresionismo. Por otra parte, es necesario mencionar otra de las vertientes del pensamiento marxista, la de la Teoría Crítica, introducida por Adorno y otros estudiosos del Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt. Estos pensadores entraron en el debate sobre el realismo propiciado por Lukács y Brecht. Lejos de rechazar el arte de vanguardia, como lo hiciera Lukács, los miembros de la Escuela de Frankfurt consideran que dicho arte, difícil y hasta arcano, lleva en sí mismo un ya no positivo sino, por el contrario, negativo conocimiento del mundo real, que facilita el distanciamiento a la vez que, al prevenir “la fácil

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

⁶² *Ibid.*, p. 29.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

asimilación de nuevas ideas en envoltorios familiares y consumibles”⁶⁵, plantea la alienación del individuo como verdad última de la sociedad moderna.

De otro lado, los descubrimientos de Ferdinand de Saussure sobre la naturaleza no referencial del lenguaje (en el *Curso de Lingüística General*⁶⁶) tienen importantes consecuencias en los estudios literarios. Para Saussure, la lengua es un sistema cuyos elementos no pertenecen a la realidad: como lo expresa en el concepto de la arbitrariedad del signo, “los elementos del lenguaje no adquieren sentido como resultado de alguna conexión entre las palabras y las cosas, sino en tanto partes de un sistema de relaciones”⁶⁷. El pensamiento estructuralista, emanado de la teoría lingüística de Saussure, intenta descubrir la “gramática” de sistemas de significados humanos concretos y, por esta razón, buscan, como lo hace Todorov, las reglas implícitas que rigen la práctica literaria. Los experimentos teóricos de Propp, en sus análisis del cuento folklórico ruso y de Lévi-Strauss sobre los relatos mitológicos, por ejemplo, se centran en la fijación de unos patrones y funciones lógicos que subyacen en la construcción de los relatos que estudian. De ahí la idea de que las obras literarias específicas, lejos de decir verdades acerca de la vida humana o mostrarnos las cosas tal como son y de expresar un yo esencial del autor, ponen en movimiento una serie de estructuras, mezclan textos ya existentes que funcionan como “citas sin comillas”, para utilizar la expresión de Barthes, y no son la expresión de un autor sino su juego dentro del inmenso diccionario de posibilidades que es el sistema del lenguaje. Los estructuralistas de inspiración saussuriana atacan pues la idea de que detrás de toda obra de arte hay una verdad y arremeten contra la “paternidad” de un autor, como se sintetiza en la máxima de la “Muerte del autor”. Selden anota que “en lugar de decir que el lenguaje del autor refleja la realidad, los estructuralistas sostienen que la estructura del lenguaje produce [o *construye*, para usar el término de más contemporánea vigencia] la realidad”⁶⁸. A diferencia de los marxistas pues, cuyas teorías tratan de los conflictos y los cambios históricos que surgen en la sociedad y que de una manera u otra positiva o negativa- se reflejan en la literatura, los estructuralistas estudian el funcionamiento interno de los sistemas como algo separado de su contexto histórico.

* * *

En la separación del hecho artístico con todas sus peculiaridades por parte de los formalistas, complicada por la insistencia –tanto de miembros de la propia escuela formalista como de los pensadores marxistas- en la íntima imbricación ideológica del hecho artístico literario con los movimientos de la sociedad, además de la afirmación estructuralista de que el lenguaje tiene un funcionamiento autónomo con respecto a la realidad, se encuentran todos los vectores que rompen la complicidad realista y confluyen en la definición contemporánea de los textos literarios y los discursos culturales como tejido contradictorio, como maquinaria retórica, como campo de trabajo metodológico (para utilizar nuevamente una expresión de Barthes) donde se juegan, además del carácter de artefacto autónomo de la obra de arte, las categorías de relación del individuo con la realidad, los esquemas de poder y dominación que subyacen en toda manifestación humana, y las densas redes de significación. Esto quiere decir que el texto literario constituye mucho más que una representación de la realidad y exige de su lector una actividad que trasciende la extracción “utilitarista” de un cierto número de datos que le ofrecerían una visión de un determinado momento histórico –pasado o presente. Como

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁶ Texto de 1915, donde los alumnos de Saussure recopilan los cursos por él dictados en la Universidad de Ginebra en los años 1906-1907, 1908-1909 y 1910-1911.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 86.

anota Dominick La Capra, la teoría literaria del siglo XX enseña que una de las maneras como la novela establece “contactos desafiantes con la «realidad» y con la «historia» es precisamente resistiéndose a una cerrazón narrativa armoniosa”⁶⁹. Y en esa resistencia el lector se ve obligado a “volver a los problemas irresueltos que la novela ayuda a revelar” y a abordar la mediación textual para construir lecturas mejores y más desafiantes, lecturas no predeterminadas por categorías reduccionistas sino que abran universos de significación que reten premisas y conclusiones teóricas generalizadas. Dichas lecturas, en el caso particular del historiador, ofrecen además la oportunidad de lograr mejores y más provocativas formulaciones de la compleja naturaleza de la narrativa.

⁶⁹ LA CAPRA, Dominick, *History, Politics, and the Novel*, *op. cit.*, p. 14.