

DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE
INVESTIDURA DE DOCTOR "HONORIS CAUSA"
DEL DOCTOR

DON CESARE SEGRE

UNIVERSIDAD DE GRANADA

MMIII

DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE
INVESTIDURA DE DOCTOR "HONORIS CAUSA"
DEL DOCTOR

DON CESARE SEGRE

UNIVERSIDAD DE GRANADA
MMIII

C-62-16(16)

DISCURSOS

PRONUNCIADOS EN EL ACTO DE
INVESTIDURA DE DOCTOR "HONORIS CAUSA"
DEL DOCTOR

DON CESARE SEGRE

UNIVERSIDAD DE GRANADA
MMIII

DISCURSO PRONUNCIADO
POR EL DOCTOR DON JUAN PAREDES NÚÑEZ
CON MOTIVO DE LA INVESTIDURA DEL DOCTOR
DON CESARE SEGRE

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

DISCURSOS ACTO INVESTIDURA DOCTOR "HONORIS CAUSA".

Edita: Universidad de Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Excmo. Sr. Rector Magnífico
Excmos. e Ilmos. Sres. Vicerrectores y Decanos
Claustro de Doctores de la Universidad de Granada
Excmas. e Ilmas. Autoridades
Señoras y Señores:

Me corresponde el honor de realizar la *laudatio* del profesor Cesare Segre, tarea que, dadas las limitaciones impuestas por el protocolo académico, resulta particularmente difícil por la extraordinaria riqueza y variedad de su producción investigadora.

Cesare Segre es catedrático de Filología Románica de la Universidad de Pavía, a donde había llegado tras ocupar la titularidad de la materia en la Universidad de Trieste, desde 1956, y ya desde sus años de estudiante universitario en la

Universidad de Turín, donde se doctoró en 1950, momento en el que comienza su colaboración con Gianfranco Contini para la preparación de *Poeti del Duecento*, después de haber sido secretario de Santorre Debenedetti, con quien inició sus estudios filológicos, su trabajo ha sido incesante.

En una primera etapa, su inquietud investigadora se orienta hacia el estudio de la historia de la sintaxis y la prosa italiana. Trabajos como *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, *Edonismo linguistico nel Cinquecento* o la antología *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, preocupación que también hace extensiva a la literatura francesa, constituyen un exponente de esta inicial vertiente, de la que serán testimonio también trabajos posteriores como su inestimable *Prosa del Duecento*, editada en colaboración con M. Marti y el volumen *Lingua, stile e società*, donde se recogen buena parte de los trabajos más significativos de este ciclo. Sin olvidar su ya mencionada colaboración con Contini en *Poeti del Duecento*.

Su dedicación crítica pasa muy pronto, podemos decir que casi de manera simultánea, de los autores italianos, como Guitone o Bono Giamboni (la edición crítica de su *Libro de' Vizî e delle Virtudi* estaba ya preparada en 1960, aunque vio la luz años más tarde), a los franceses. La edición del

Bestiaire d'Amours de Richart de Fornival (Premio Borgia dell'Accademia dei Lincei) se publica en 1957. La de la *Chanson de Roland*, en 1971, y la nueva edición francesa (Prix La Grange de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Institut de France) en 1989.

Hay que destacar también su preocupación textual sobre Ariosto, con las ediciones críticas del *Orlando Furioso*, cuyas *Concordanze diacroniche* están en preparación en el Centro di Linguistica Computazionale de Pisa y la Accademia della Crusca, los *Cinque Canti*, y las *Satire*.

Pero la inquietud filológica no se para en el texto, en su edición crítica, sino que indaga sus orígenes y relaciones. Son numerosísimos los trabajos de investigación sobre las fuentes, variantes y correlaciones. Así, por ejemplo, señala la huella del *Tristan en prose* y los diálogos de Leon Battista Alberti en Ariosto, o las del *Novellino* en Lope de Vega; hace un recorrido por el "itinerarium animae" que desemboca en la *Divina Comedia*; subraya las relaciones entre algunos poemas hagiográficos provenzales y franceses y las *chansons de geste*; compara los *lais* de María de Francia con la serie anónima; sin olvidar el estudio de las fuentes en el ámbito de la literatura contemporánea.

Tampoco ha sido ajeno a la teoría de la literatura. A raíz de la difusión del formalismo ruso y el estructuralismo de la escuela de Praga, en particular de Mukarovsky, sin soslayar los escritos de Roman Jakobson y Lévy-Strauss, comienza a publicar toda una serie de trabajos críticos sobre el estructuralismo y la semiótica, que constituyen la primera avanzadilla del debate sobre estos planteamientos de la crítica literaria. Contrario al estructuralismo, seudorracionalista y ahistórico, francés, intenta realizar una historiografía literaria que, partiendo de los planteamientos semiológicos, destaca las relaciones recíprocas entre el texto y la cultura en la que surge, el texto y su contexto. A su aislamiento o, lo que es aún peor, su desconstruccionismo opone la capacidad comunicativa, polifónica, de la literatura a través de la multiplicidad del sistema lingüístico, la pluralidad de los puntos de vista, la perspectiva de la narración y la disparidad de las voces.

En este sentido, y como prueba también del continuo enriquecimiento de ideas y la propia evolución de los planteamientos teóricos del autor, hay que resaltar sus trabajos *Lingua, stile e società* (Milano 1963), *I segni e la critica* (Torino 1969, con traducción al inglés, español y portugués), *I metodi attuali della critica in Italia*, editado con Maria

Corti en 1970, *Le strutture e il tempo* (Torino 1974, también traducido al inglés, español y portugués), *Semiotica, storia e cultura* (Padova 1977, traducido al español), *Literarische Semiotik* (Stuttgart 1980), *Teatro e romanzo* (Torino 1984), *Avviamento all'analisi del testo letterario* (Torino 1985, traducción inglesa y española), *Istoria-Cultura-Critica* (Bucarest 1986), *Due lezioni di ecdotica* (Pisa 1991), *Notizie dalla crisi*, y su simétrico *Ritorno alla critica* (Torino 1993 y 2001, respectivamente).

Sin embargo, esta militancia en el ámbito de la teoría literaria no lo ha alejado ni un ápice de la filología, de la Filología Románica, impulso inicial y vital de su trayectoria docente e investigadora. Uno de sus trabajos lleva el significativo título de *Semiotica Filologica*, auténtico “manifiesto” de la particular concepción que ha caracterizado la actividad crítica desarrollada por el autor y la crítica literaria italiana en los últimos decenios. Porque si realmente se ha podido evitar, o al menos paliar, el confusionismo existente a partir de la difusión del estructuralismo y la semiótica, y la consiguiente renovación metodológica, con su excesiva carga de racionalismo o seudorracionalismo, ha sido gracias a la pervivencia de una tradición filológica que ha hecho apostar por un realismo, fundamentado en la conciencia de que la crítica debe estar siem-

pre al servicio del texto, y no a la inversa, que el contexto histórico es un elemento esencial para su integral comprensión. De ahí la necesidad de “reforzar la semiótica con el tesoro de las experiencias filológicas, y reformular los procedimientos filológicos en la nueva perspectiva semiótica”.

Es esta simbiosis significativa, la que le ha permitido acercarse a la obra literaria, abriendo nuevos y sugerentes caminos, no sólo en el ámbito de la Filología Románica sino en el de la ciencia de la literatura; siempre desde la perspectiva del máximo respeto al texto y la necesaria y enriquecedora conjunción de todos los medios necesarios para su total comprensión. El texto es siempre el centro de atención, el punto de partida y el objetivo final del quehacer literario, pero sin caer en el peligro de su total y exclusivo aislamiento mediante una concepción comunicativa de la literatura, tendente a definir las relaciones entre el texto, los modelos culturales y la historia, que subraye la pluralidad de los puntos de vista y la voces que animan el texto y los diversos niveles del sistema lingüístico. Desde esta perspectiva bajtiniana, Cesare Segre es capaz de proponer una nueva visión de la novela del Novecento o el *roman* medieval. En este sentido hay que destacar sus investigaciones sobre la comunicación teatral y novelesca; analizada en *Teatro e*

romanzo como diálogo polifónico, a través de la modulación de las voces del autor por los personajes narrados o puestos en escena y la multiplicación de los puntos de vista. Una preocupación también presente en *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento* (1991).

Pero siempre desde la condición inicial y prevalecedora del filólogo románico. Una especial toma de posición que en el Congreso sobre la Literatura italiana del Novecento (balance de un siglo), celebrado en Roma en 1996, en el que en el marco de “La escritura del Novecento” disertaba sobre “La revolución Gaddiana”, le hacía reivindicar las excelencias de un Trecento cuyas tres coronas difícilmente cualquier otro periodo, y cualquier literatura, podría superar.

Es esa misma formación filológica la que lo ha conducido, de manera absolutamente natural y espontánea, al estudio comparativo. No hay que olvidar en este sentido que el método era consustancial a la Filología Románica, incluso antes de su conformación y consolidación en la teoría literaria. Baste destacar un título como *Ecdotica e comparatistica romance* (1998).

Sin que ello impida en modo alguno, sino al contrario, nuevas y sugeridoras posibilidades de acercamiento al texto

desde la consideración, por ejemplo, de las relaciones entre el nivel verbal y el plástico, la narración de palabra y de figura, y el establecimiento de un lenguaje visual.

Claro que ha sido también este enriquecimiento de procedimientos de análisis de la obra literaria y su consideración teórica el que ha proporcionado nuevos puntos de reflexión y nuevas perspectivas en la investigación filológica. Sus ediciones de la *Chanson de Roland* proporcionan los materiales y argumentos necesarios para una reconstrucción del arquetipo, en la que el concepto de sistema ha permitido determinar lecturas originales.

En ese incesante caminar de la teoría a la praxis literaria, en ese continuo recorrido por los sugerentes vericuetos de las literaturas románicas, tanto en su vertiente medieval como moderna, la situación española no le ha sido ajena. No sólo por su dedicación académica, como catedrático de Filología Románica de la Universidad de Pavía, donde ha desempeñado el encargo de Lengua y Literatura española, sino investigadora, patente en sus trabajos sobre el Arcipreste de Hita, Don Juan Manuel, Fernando de Rojas, el *Tirant lo Blanc*, el Marqués de Santillana, Garcilaso, el *Quijote*, Lope de Vega, el *Lazarillo*, Antonio Machado, Jorge Guillén o Salinas.

Pero a este vínculo cultural hay que unir otro más personal y sentido. Su propio apellido remite al río que su familia tuvo que atravesar, y del que tomó el nombre, cuando los judíos tuvieron que abandonar España.

Buena parte de sus trabajos han sido traducidos al español. Algunos, como *Crítica bajo control*, con un título diferente, alusivo en este caso al recíproco control de la teoría sobre la actividad crítica y de ésta a su vez sobre la teoría, porque la edición española ha sido preparada especialmente, con la supresión de algunos capítulos de menor interés para un lector extranjero, y un aumento, en contrapartida, de otros dedicados a autores en lengua española. En el caso de *Principios de análisis del texto literario*, intento de sistematización de la metodología aplicada tanto al texto como a los grandes problemas de la historiografía literaria, siempre desde una consideración comunicativa de la obra literaria en la interrelación de texto, modelos culturales e historia, su publicación constituyó una primicia, ya que vio la luz antes que la propia edición italiana.

En 1990 obtuvo el Premio Juan Carlos I de la Embajada de España por el mejor artículo publicado sobre nuestro país.

Doctor *honoris causa* por la universidades de Chicago, Ginebra, Turín y Palma de Mallorca. Presidente de la International Association for Semiotic Studies y de la Société Rencesvals pour l'Étude des Epopées Romanes, de las que actualmente es Presidente honorario. Socio de la Accademia delle Scienze di Torino, de la Commissione per i testi di Lingua de Bolonia, de la Arcadia, de la Académie Royale de Belgique, de la Academia de Buenas Letras de Barcelona, del Institute of Romance Studies de Londres. Codirector de la revistas *Strumenti critici*, *Medioevo Romanzo* y *Autografo* y miembro del comité directivo de *Romance Philology*, *Poetics Today*, *Italian Quarterly*, *Il Confronto letterario*, *Diverse lingue*, *Testo a fronte*, etc. Director de la Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati (Einaudi) y de la colección de Classici Italiani Commentati (Mondadori). Colaborador de *La Stampa*, *Il Giorno*, *Il Corriere della Sera*, etc.

Sus publicaciones superan el millar. La bibliografía de sus escritos, recogida por Gian Battista Speroni para la casa editorial Franco Angeli, recoge un total de 599 referencias bibliográficas hasta el año 1986. En los diez años siguientes publica 428 trabajos. Y desde 1996 a la actualidad sus investigaciones se multiplican sin cesar. Una vocación investigadora, no sólo en el ámbito de la Filología Románica

sino en el de la crítica literaria, que ha sido capaz de abrir nuevos y siempre sugestivos caminos que ha recorrido con una dedicación ejemplar.

Una ejemplaridad que se asienta en la base misma de la Filología Románica, disciplina que ha sabido perfectamente delimitar y enriquecer, desde sus propios planteamientos, con su práctica académica e investigadora. Aspecto éste que parece presentar un particular relieve si tenemos en cuenta que la Filología Románica, al menos en lo que concierne al contenido empírico de la cátedra de este nombre y a su función en el ordenamiento académico, de manera particular después de la reforma de los planes de estudio, no parece atravesar, paradójicamente ahora que tanto se habla del grupo Coimbra, del proceso Bolonia y el espacio universitario común europeo, su mejor momento.

Porque, realmente, ¿cómo mantener la unidad científica y académica de una disciplina que aspiraba, en principio, a abrazar todo el universo cultural de las lenguas y las literaturas románicas, desde los tiempos de la *Secuencia de Santa Eulalia* o los *Juramentos de Estrasburgo* (nótese la connotación europea de la cita) a la última innovación de París; y junto a esto, el estudio de todos los idiomas románicos,

lenguas y dialectos, a través de toda su documentación histórica y geográfica? Inmenso horizonte –señalaba Angelo Monteverdi en sus *Saggi Neolatini*- en el que se pueden expandir los espíritus más elevados, aunque otros naufraguen.

La especialización se reafirma como una necesidad. Y es lógico, incluso podemos decir que beneficioso en muchos aspectos, que imponga sus exigencias en el ámbito de nuestra disciplina, donde tiende a separar, desde la perspectiva social, la lingüística de la crítica literaria; el estudio de cada lengua y literatura, del conjunto, en la consideración espacial; y el estudio del Medioevo del de la Edad Moderna, en la cronológica. El progreso de la ciencia histórica -como señalaba Erns Robert Curtius en el prólogo a la segunda edición de su *Literatura europea y Edad Media latina*, libro centrado en el problema de la historia y de Europa- se realiza sólo allí donde la especialización y la visión general se combinan y compenetran. “La especialización sin el universalismo es ciega. El universalismo sin especialización, una pompa de jabón”.

¿Está destinada entonces la Filología Románica a fraccionarse y disolverse en las disciplinas particulares? ¿O conserva su propia justificación y su propio dominio? La

cuestión se ha debatido muchas veces, tanto desde el punto de vista teórico como práctico. Recordemos las discusiones entre De Lollis y Pio Rajna, entre Ezio Levi y Luigi Sorrento; y aún suenan los ecos de la reafirmación como disciplina unitaria formulada por Bertoni o Monteverdi.

La unidad de la Filología Románica aparece ligada a la consideración del Medioevo. Es por lo tanto natural que la llamada “cuestión de los orígenes” ocupe el primer plano de atención, aunque esto no significa en modo alguno que el filólogo románico deba limitar, con exclusividad, su actividad al marco cronológico del Medioevo; muy al contrario, la familiaridad con las obras de la literatura moderna, y en este sentido el profesor Cesare Segre es un ejemplo particularmente significativo, más que un ejercicio que impida la exacta valoración de la obra medieval ayudará a resolver problemas que de otro modo parecerían insolubles. En realidad, aun cuando sale de su propios límites, la referencia a la común herencia medieval es la que distingue la visión del filólogo románico de la del estudioso de otras literaturas y de la literatura comparada.

En la visión que se despliega hoy ante nosotros –decía Aurelio Roncaglia, otro gran filólogo románico reciente-

mente desaparecido, en la introducción a un curso de Filología Románica leída en 1954, precisamente en la Universidad de Pavía— los orígenes románicos no representan la fractura de una unidad, sino la superación laboriosa de la desintegración de un mundo sólo abstractamente unitario: la tendencia a una cohesión no más trascendente, sino viva y real. Representan el esfuerzo de elevación, en el consciente intento de reinterpretar antiguas tradiciones, hacia el sentido y la práctica de una vida espiritual común.

Si podemos medir las razones ideales de una disciplina a partir de la convergencia entre sus planteamientos y las aspiraciones de una época, si nuestra cultura es tanto más viva cuanto sus problemas más se identifican con los problemas de nuestra sociedad, podemos decir que la Filología Románica alcanza razones ideales incluso más altas que las que animaron su alumbramiento.

Los orígenes románicos se identifican con los orígenes de Europa, es decir de la civilización moderna; y el filólogo románico tiene que penetrar en esta civilización en cuya tradición vivimos, y en cuya lengua nos expresamos. La dimensión histórica que nuestra disciplina ha alcanzado posee un valor actual, como contribución a la profundización

de la conciencia europea, en cuanto que de ella viene el aliento y la luz necesarios para esclarecer las razones históricas de una Europa que no sea simple expresión geográfica, sino viva realidad.

La unidad de Europa—sigue señalando Roncaglia— no es un hecho geográfico o étnico, no es un fantasma abstracto, es una compleja unidad ideal, un proceso histórico de unificación que es necesario salvaguardar en el caos espiritual contemporáneo. Y esto sólo puede hacerse desde la perspectiva universal de la común latinidad. La referencia a la tradición, el reencuentro con el Medioevo, es una condición imprescindible para la renovación europea. Por eso hay que defender los resultados del proceso que inició el Medioevo, a pesar de los intereses materiales que intentan aislar el sentimiento nacional del europeo. De las mismas conclusiones acerca de nuestra disciplina, puede extraerse una fecunda enseñanza: cuanto más consciente sea esta similitud de problemas tanto más efectiva será nuestra toma de posición. De ahí ese especial sesgo histórico que es el que presta su auténtico sentido y dimensión a nuestros estudios.

En ese continuo y ejemplar camino de ida y vuelta del Medioevo a la contemporaneidad, y de la filología a las ten-

dencias críticas más innovadoras, entendidas ambas en su propia interrelación, el profesor Cesare Segre ha contribuido de manera radical, con sus numerosísimos trabajos, a esta tarea unificadora de comprensión y entendimiento, que constituye la esencia y la razón de ser de nuestra disciplina en su proyección, que también es la suya propia, europeísta y universal.

Por todo ello pido al Claustro de Doctores la venia para que el profesor Cesare Segre sea investido Doctor "Honoris Causa" por la Universidad de Granada.

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL
DOCTOR DON CESARE SEGRE

Literatura y moral

El filósofo italiano Benedetto Croce cierra la larga elaboración de una filosofía idealista que inicia con George Berkeley y alcanza su punto culminante con Hegel. En esta elaboración ocupa una parte notable la estética, definida y legalizada por Alexander Gottlieb Baumgarten (1750-1758). La actividad estética ocupa un lugar preciso en los grandes sistemas idealistas. Croce organiza las operaciones del espíritu en dos parejas: las actividades cognoscitivas comprenden el arte y la lógica, las actividades prácticas la economía y la moral. Aunque en Croce no hay jerarquía entre dichas operaciones sino más bien circularidad e integración, se nota enseguida que arte y moral se encuentran a gran distancia la una de la otra.

En efecto, ya en el famoso *Breviario di estetica*, que en 1913 sintetiza las ideas de Croce sobre el tema, Croce coloca precisamente la relación entre arte y moral entre las opiniones que debe excluir. Escribe: “Una tercera negación que se produce en virtud de la teoría del arte como intuición, es que el arte sea un acto moral; es decir, una forma de acto práctico que, aun confluendo necesariamente con lo útil y con el placer y el dolor, no es inmediatamente utilitaria y hedonista y se mueve en una esfera espiritual superior. Pero la intuición, en cuanto acto teórico, se opone a cualquier práctica. Y efectivamente el arte, como se ha observado desde muy antiguo, no nace por obra de la voluntad: la buena voluntad, que define al hombre honesto, no define al artista. Y desde el momento que no nace por obra de la voluntad, se sustrae asimismo a toda discriminación moral, no porque le sea acordado un privilegio de exención, sino simplemente porque la discriminación moral no encuentra el modo de aplicarse al arte.” En una palabra, conectar la estética con la moral equivale a conectar lo teórico con lo práctico, lo que, según Croce, no es posible.

Fundamental, en la teoría de Croce, es la identificación de arte e intuición. Y de momento debemos seguirlo, puesto que su estética se basa justamente en el concepto de intui-

ción. ¿Qué entiende Croce por intuición? Lo diré con sus palabras: “El artista produce una imagen o fantasma; y el que disfruta del arte dirige el ojo hacia el punto que el artista le ha indicado, mira a través de la hendidura que el artista le ha abierto, y reproduce dentro de sí aquella imagen”.

Este concepto de intuición prescinde de todos los aspectos lingüísticos y formales de la expresión y suprime los momentos más importantes e interesantes del paso de una intuición inicial a la realización poética y literaria, con sus fases, sus precisiones y cambios de acentos, que a menudo modifican y hasta transforman radicalmente la intuición inicial. Es por este motivo que la episteme estructuralista ha abandonado el principio del arte como intuición. Pero, por un momento, detengámonos aún en el pensamiento de Croce.

Muy probablemente Croce siguió reflexionando sobre la negación de las relaciones entre arte y moral: la importancia que su pensamiento concede a la ética es demasiado relevante como para admitir a la ligera una separación tan neta. Y en efecto, ya en un artículo de 1917, Croce trata de salvar la contribución de la moral a la literatura sin renunciar a su teoría. Escribe: “si la fuerza ética es, como es sin duda, fuerza

cósmica y reina del mundo, que es mundo de libertad, domina por virtud propia; y el arte, cuanto con mayor pureza rehace y expresa el movimiento de la realidad, es tanto más perfecto: cuanto es más estrictamente arte, tanto mejor reproduce la moral de las cosas mismas". Pero aquí el optimismo, y cierta retórica, de Croce ofenden el sentido de la realidad, ni parece aceptable un silogismo que más parece teológico que lógico: el mundo es mundo de libertad; la libertad tiene como principal propulsor la fuerza ética; si el arte representa el mundo, debe representar también la libertad y la moral que la produce. Más tarde, en *Filosofía e storiografía* (1949), Croce afirmará, en un razonamiento muy parecido, que la moral "en cierto modo puede considerarse la potencia unificante del espíritu".

Pero todo el siglo XIX (y Croce idealmente pertenece a él) se encuentra dominado por el imperativo de *l'art pour l'art*, el arte por el arte, que sostiene la independencia del arte con respecto a cualquier premisa o condición, liberándose del viejo imperativo pedagógico según el cual el arte debe ser portavoz de la moralidad. Era el último esfuerzo por liberar el arte de la subordinación a la religión y la moral, considerada imprescindible en todo el medioevo y restablecida con la Contrarreforma. El realismo, y luego el moder-

nismo literario, introdujeron en la literatura aspectos de la vida que la religión había tratado de ocultar o condenaba explícitamente. El escritor reivindicaba el derecho a afrontar todos estos aspectos sin el deber de producir de inmediato contravenenos morales.

Añádase, además, que la moral común había llevado ante los tribunales autores que habían hecho objeto de sus obras aspectos hasta aquel momento silenciados. Se suceden, uno tras otro, los procesos a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert (1857), a las *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire (1857), al *Amante de Lady Chatterly* de David Herbert Lawrence (1928), al *Tropico de cáncer* de Henry Miller, para mencionar tan sólo los procesos más famosos. Por lo general las acusaciones eran de obscenidad. Cuando los jueces eran particularmente iluminados, las acusaciones se limitaron a la violación de las leyes y de lo que en italiano se denomina "común sentido del pudor". Un ámbito que es lícito respetar aunque es evidente que la ley y el tal común sentido cambian a través de los tiempos, a veces justamente por influencia de las obras de arte.

El resultado casi siempre feliz de estos procesos se celebra como una victoria de la libertad de expresión. Lo cual es

cierto. Pero hay que tener presente que en estos debates la moralidad suele referirse a la sexualidad, según una mentalidad sexofóbica que ha prevalecido durante siglos. Es raro, por el contrario, que el concepto de moralidad se refiera a los comportamientos sociales en su conjunto, es decir a cuanto concierne la actitud del individuo con sus semejantes, la corrección en las relaciones laborales, etc. Curiosamente, no obstante la autoridad de quien ha enunciado la exhortación “ama al prójimo como a ti mismo”, ésta no ha sido puesta como fundamento de la moralidad. Adoptaré, a este propósito, una definición del escritor israelí Avraham Yehoshua, a quien habré de referirme más adelante. Afirma: “Tiene carácter moral toda afirmación absoluta y universalmente válida que indique lo que debe o no debe hacerse en las relaciones humanas. Universalidad y absolutez constituyen los requisitos esenciales de cualquier juicio moral”.

Si el siglo XX ha visto el triunfo de la libertad de expresión del escritor (que cada vez es más raro que se encuentre en el banquillo de los acusados), hay que añadir que ha empezado a manifestarse alguna que otra duda acerca de la inexistencia de una valoración moral. Pongamos que un escritor centre su novela en un personaje negativo, un criminal por

ejemplo, haciéndolo de algún modo fascinante. El lector está destinado a ser influido por esta fascinación y por las enunciaciones que la producen, salvo que el escritor separe la propia responsabilidad y contradiga al personaje; lo que no siempre ocurre. En este caso, no es posible saber si el autor comparte las ideas y acciones del personaje o si sólo los describe. A este punto el libro puede ser una incitación al mal. Esta es la observación que hace el gran crítico americano Wayne C. Booth, quien, tras un análisis de algunas páginas del *Voyage au bout de la nuit* de Céline (1932), afirma: “Aunque Céline trate de justificarse con la excusa tradicional —acordaos que quien habla no soy yo sino mi personaje— no podemos disculparle de haber escrito un libro que, tomado en serio, no puede sino corromper al lector. Cuanto más se entiende, tanto más aparece como inmoral. [...] Tomado en serio, el libro convertiría la vida misma en un sinsentido, salvo que se la conciba como una serie de egocéntricas incursiones en la vida ajena”. Extrañamente Booth no añade que en la novela moderna el uso del “estilo indirecto libre”, que hace que el texto del autor absorba el pensamiento y las reacciones del personaje como si fueran pensamientos y reacciones suyos, favorece la incerteza sobre la exacta posición del escritor. Pero aparte de eso, en la contraposición entre Zola, que consideraba que el único

verdadero delito en literatura es escribir mal y nada puede significar la palabra moralidad, y Booth, convencido de que el autor tiene la obligación de ser lo más claro posible en su posición moral, me declaro completamente de acuerdo con Booth.

La obra de Yehoshua que he citado anteriormente tiene como punto de referencia una afirmación que todo el mundo debería escuchar y observar: "La ética no es una estrella que brilla débilmente a distancias infinitas, sino que es omnipresente dondequiera que seres humanos entren en relación entre sí, a cualquier nivel, desde el más bajo, constituido por la relación de pareja y el núcleo familiar, hasta el más elevado, el de la relación del individuo con la sociedad, con la nación e incluso con la comunidad internacional".

Yehoshua es consciente de que los descubrimientos del psicoanálisis han hecho más borrosa, a veces inasible, la distinción entre lo justo y lo injusto, lo moral y lo inmoral, dado que las motivaciones de la acción se refugian, creando coartadas, en la oscura profundidad del inconsciente. Pero por otra parte insiste, de acuerdo con Jean-Paul Sartre, que "en la prosa, en el teatro, en el cine, por el mismo hecho de tratarse de la representación de la dinámica relacional de

los personajes, el juicio moral es inevitable y también fundamental para la valoración estética de la obra.» El temor de introducir en el análisis literario elementos, como el problema moral, que no parecen pertinentes al objeto de estudio, y el riesgo de favorecer argumentos a favor de la censura, no pueden impedir la necesidad de una valoración moral de las obras.

El análisis de Yehoshua no aspira a una valoración global de la ética de las obras, sino que se detiene en los elementos éticos que sostienen la construcción de la obra misma. Observa que la literatura desarrolla procesos de identificación entre el lector y los personajes. Por tanto, el problema moral no queda confinado al nivel cognoscitivo, sino que pasa al nivel del comportamiento, convirtiéndose, para el lector mismo, en un problema existencial. Yehoshua, con agudos análisis de algunos textos narrativos, desde el libro del *Génesis* hasta un cuento de Carver, se pregunta ante todo si la atención del lector en el problema moral acaso acentúe su capacidad de interpretación literaria. En segundo lugar, justo a propósito de las relaciones entre moral y psicología, examina la recíproca relación entre ambos planteamientos en la recepción y juicio del lector. Por último, examina los mecanismos de *refoulement* que un relato puede producir

en el lector, modificando momentáneamente sus parámetros de juicio.

Creo que la decisión de excluir la ética del juicio estético es o no es válida según nuestra concepción de la estética. Diríase que no sólo una estética idealista, como se ha visto, sino también una estética formalista debería negarse a recurrir a principios morales. Al estudiarse la capacidad del discurso narrativo de proponer y profundizar de forma nueva situaciones y sentimientos, no debería implicarse juicio alguno sobre estos sentimientos.

Yo, sin embargo, trataría de invertir los términos de la cuestión recordando una feliz observación del crítico checo Jan Mukarovsky. Él afirma que "una obra de arte no es en absoluto una grandeza constante: cada vez que se desplaza en el tiempo, en el espacio o en el ambiente social, cambia la tradición artística a través de cuyo prisma se percibe la obra; a causa de estos desplazamientos cambia también el objeto estético, que, en la conciencia de los miembros de una colectividad determinada, corresponde al artefacto material, al objeto creado por el artista". Mukarovsky es consciente de que se producen cambios en los criterios que utilizamos en nuestros juicios. Efectivamente, sólo es posible formular

normas de evaluación constantes e inmutables adhiriendo a una concepción platónica o idealista del arte. Pero el arte es una actividad humana concebida de forma diversa según cambian nuestras concepciones. Y no se puede hablar de la obra literaria como mensaje sin tener en cuenta que forman parte de un constante diálogo el autor (el emisor) y el lector (el receptor). Es necesaria pues una visión dinámica de la relación entre los destinatarios, con sus transformaciones en el tiempo, y la obra, voz del emisor.

Bien se comprende que, saliendo de épocas que obedecían a una concepción pedagógica de la literatura, los críticos decimonónicos hayan querido celebrar su autonomía, la suya y la de los escritores, reivindicando derechos hasta entonces negados. Pero no es lícito olvidar ni los derechos de los lectores ni los derechos del mundo a los que se dirige la obra y que la obra misma puede transformar.

Los criterios de nuestros juicios, recuerda Mukarovsky, cambian según las épocas en relación con las aspiraciones y el gusto de las sociedades. Una época con fuertes exigencias morales tendría el derecho de poner la valoración ética entre los requisitos del juicio. Naturalmente, ello no afectaría a los textos antiguos, elaborados a partir de otros criterios,

para evitar una extrapolación en el pasado de los criterios de hoy.

En nuestra época ha madurado sin duda una moralidad, incluso internacional, que reglamenta las relaciones humanas y estatales, que proclama la paridad de los sexos, que condena la esclavitud y el racismo, que exige ayudar a los pueblos y a los individuos que carecen de los bienes indispensables de subsistencia. Se trata de una moralidad que tiene los primeros documentos oficiales en la "Declaración de independencia" de los Estados Unidos (1776), en los "Derechos del hombre" de la Revolución francesa (1789) y en varias declaraciones de las Naciones Unidas. Por otra parte, todos sabemos que en los últimos decenios las guerras no han sido ni menos frecuentes ni menos crueles que en el pasado; que la esclavitud, aunque con aspectos distintos, sigue subsistiendo, que los genocidios, generalmente raciales o religiosos, continúan. Creo que el sentimiento común podría exigir a los escritores que se alineen en la parte de la humanidad y de la justicia. Me parecería cínico excluir de los criterios de juicio de la obra literaria el valor humano de su mensaje, aunque contenga violencia y crueldad, que desdichadamente pertenecen al panorama en que vivimos. Los escritores son libres de optar diferentemente. Pero los lec-

tores son igualmente libres de reconocer también, entre los elementos que hacen la excelencia de un escritor, la luz que arrojan sus obras en la comprensión y en la futura solución de los problemas morales. Sostenida por esta fuerza interior, la literatura podría recuperar aquella posición eminente que ha tenido en el pasado y que parece está perdiendo.