

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA  
BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

*Series Maior*

22

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ  
(EDITOR)

INTERSECCIONES. RELACIONES DE  
LA LITERATURA Y LA TEORÍA



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
University of Oviedo

2020

COLECCIÓN BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Director de colección

Rafael Núñez Ramos (Universidad de Oviedo)

Comité científico

Serafina García García (Universidad de Oviedo)

Antonio Fernández Insuela (Universidad de Oviedo)

Guillermo Lorenzo González (Universidad de Oviedo)

Manuel Leonetti (Universidad de Alcalá de Henares)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Alicante)

José-Luis Mendívil Giró (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Hermosilla Álvarez (Universidad de Córdoba)

© 2020 Ediciones de la Universidad de Oviedo

© los autores

Ediciones de la Universidad de Oviedo

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)

Tel. 985 10 95 03 Fax: 985 10 95 07

http: [www.uniovi.es/publicaciones](http://www.uniovi.es/publicaciones)

[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)

La colección Biblioteca de Filología Hispánica de la Universidad de Oviedo está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN: 978-84-18324-10-9

Depósito Legal: AS 1645-2020

Imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

## Índice

*Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos* ..... 9

### MUNDOS POSIBLES: FICCIÓN, VERDAD Y POSVERDAD

MARIE-LAURE RYAN: El enfoque de los mundos posibles frente a otras teorías sobre la ficción ..... 29

### TEORÍA DE LA LITERATURA, ÉTICA, PENSAMIENTO

MARTA SANZ: Ética y literatura ..... 69

SULTANA WAHNÓN: Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección ..... 81

### TEORÍA, LITERATURA, CIENCIA

GUILLERMO LORENZO: La literatura, *creoda* generativa del lenguaje (o algo lo bastante parecido) ..... 121

MANUEL ÁNGEL VÁZQUEZ MEDEL: Teoría, Literatura y Ciencia desde la Teoría del Emplazamiento/Desplazamiento (TE/D) ... 157

#### TEORÍA, LITERATURA, POLÍTICA

M.<sup>a</sup> PAZ CEPEDELLO MORENO: El dolor como forma de protesta: a vueltas con la escritura de mujeres ..... 179

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA: Nuevos/viejos marcos políticos en la literatura: teorías marxistas en la autoficción y las narrativas transmedia ..... 197

JOSÉ MANUEL MARRERO HENRÍQUEZ: La política en las letras: literatura y estudios literarios ..... 221

TERESA LÓPEZ-PELLISA: El paradigma de Hefesto. Heterotopología: poshumanismo(s), (xeno)feminismos y ciencia ficción ..... 247

#### TEORÍA DE LA LITERATURA Y TRANSVERSALIDAD

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES: Los objetos y los métodos de la investigación lingüística y literaria. La transversalidad ..... 279

#### Intersecciones: la lógica de los posibles teóricos

Javier García Rodríguez  
Universidad de Oviedo

A mi alrededor todo el mundo tiene una teoría o una obsesión.

Yo la voy inventando sobre la marcha.

(Jonathan Lethem: *Cuando Alice se subió a la mesa*)

Cualquiera de las definiciones que, para su sentido en el ámbito general, en el ámbito geométrico, o en el ámbito matemático ofrece el *Diccionario de la Lengua Española* sirve para justificar la elección del concepto de *intersección* como título de este volumen, al tiempo que todas ellas añaden matices de sentido a la idea que este defiende:

- Punto de encuentro de dos o más cosas de forma lineal.
- (Geom.): Encuentro de dos líneas, dos superficies o dos sólidos que se cortan entre sí.
- (Mat.): Conjunto de los elementos que son comunes a dos conjuntos.

Las relaciones de la literatura y la teoría, y las relaciones de cada una de ellas con otros ámbitos del saber y de la experiencia (la ética, la ficción, la verdad, el pensamiento, la ciencia, la política) son



o los textos tampoco puede ser objeto de censura: la crueldad a menudo sirve para provocar, desde la revulsión estética, un efecto ético. Lo cuenta muy oportunamente José Ovejero en su ensayo *Ética de la crueldad* (2012) y yo no me canso de citarlo: en este mundo de mensajes literales, superficies, visceralidad, ruido y vértigo, hay que rescatar la idea de que los discursos artísticos cuentan una cosa a través de otra y, a menudo, esa otra cosa, la imagen salvaje o cruel o repulsiva, en el nivel de la representación y del estilo, es el medio para cauterizar, en el nivel de la realidad, ese salvajismo, esa crueldad, esos acontecimientos que repelen o indignan.

En definitiva, la retórica no puede separarse de la posibilidad de decir la verdad. El lenguaje no siempre es el antifaz del hombre enmascarado —de la mujer tampoco— aunque siempre implique una mediación. Hacernos conscientes de esa mediación y de las impregnaciones ideológicas de la lengua y los relatos es precisamente lo que yo entiendo por aprender a leer. Desde la conciencia crítica y sin prohibiciones ni tabúes. Con una sensibilidad que es a la vez ética y estética.

## Literatura y pensamiento. Un debate en la intersección

Sultana Wahnón  
Universidad de Granada

A Antonio Sánchez Trigueros, en cuyas clases oí por primera vez el nombre de Shklovski

### INTRODUCCIÓN. GENEALOGÍA DE UN CONFLICTO

El tema que nos reúne en este volumen es la transversalidad, las relaciones que la teoría y la literatura mantienen o pueden mantener con otros ámbitos del saber y la experiencia. La transversalidad de la que este trabajo va en concreto a ocuparse es doble, ya que concierne tanto a la literatura como a su saber. En lo referente al saber, las dos disciplinas que voy a poner en relación son la Teoría de la literatura y la Estética, esta última en su modalidad de estética literaria o filosofía de la literatura. Aunque la denominación de *filosofía de la literatura* está hoy en desuso, fue en cambio de uso muy frecuente a lo largo del siglo XIX, y no solo entre los filósofos alemanes. Por poner un ejemplo español, todavía en 1894 don Manuel Soriano Sánchez, catedrático de la Universidad de Barcelona, publicaba un libro de título *Elementos de*

*filosofía de la literatura*, que él mismo presentó como una exposición clara y didáctica de «los últimos adelantos de la ciencia de lo bello» y de «los principios filosóficos y leyes fundamentales del Arte literario» (1894: 7). Contra lo que se podría pensar, este autor no era catedrático de Estética, sino de Historia de la lengua castellana y de Lengua y literatura latinas, lo que explica que otra de las denominaciones que empleó en el libro para referirse a lo en él elaborado fuera la de «Teoría *estético-filológica*», fórmula esta que le sirvió para titular toda la primera parte del mismo (ibíd.: 43 y ss.).

Esta combinación de lo estético y lo filológico, muy frecuente durante el siglo XIX, dejó de serlo sin embargo en el siglo XX. Y algo tuvo que ver en esto el género del que aquí se va a tratar, a saber, el que con el nombre de Teoría de la literatura se constituyó a comienzos del siglo XX y cuyo nacimiento suele atribuirse a la llamada escuela formalista. Los textos más emblemáticos de aquella escuela rusa sugieren, precisamente, que la Teoría de la literatura por ella fundada se constituyó como disciplina científica en el marco de un abierto y expreso conflicto con la Estética. Indicios de este conflicto se encuentran en el ensayo metateórico o de *teoría del conocimiento literario* (Bobes Naves, 2008) que Boris Eijembaum publicó con el título de *La teoría del método formal* (1925). En cierto momento de este trabajo el teórico ruso se hacía eco de los reproches que por entonces estaban recibiendo los formalistas, entre los que destacó el que se les había hecho en relación con «su indiferencia con respecto a los problemas generales de la estética» (1925: 23). A la hora de responder a esta objeción —que, por la manera en que la formuló, debía de ser la que Bajtín acababa de hacerles en su famoso ensayo de 1924—, Eijembaum, lejos de defenderse, optó por aceptarla estoicamente reconociendo la «distancia» que, en efecto, separaba a los formalistas de «la estética» (id.). El autor explicó, además, que este «desapego [...] para

con la estética» no era privativo de la escuela formalista, sino algo compartido «en mayor o menor medida» por «todos los estudios contemporáneos sobre el arte», que, al igual que los de su escuela, habían dejado de lado la clase de «problemas generales» de que tradicionalmente se había ocupado esa disciplina («el problema de lo bello», el «del sentido del arte, etc.»), para concentrarse en cambio en «los problemas concretos planteados por el análisis de la obra de arte» (id.).

Se ve, entonces, que, tal como fue concebida y diseñada por el formalismo ruso, la moderna Teoría de la literatura nació en franca y abierta relación de diferencia, y hasta de discrepancia, con la disciplina que durante el siglo XIX había asumido la tarea de estudiar y reflexionar sobre los problemas generales del arte y la literatura. Ciertamente, los argumentos esgrimidos por Eijembaum para justificar ese antagonismo no carecían de fundamento, sobre todo si se piensa en la modalidad más académica de la disciplina. Por seguir con el ejemplo ya mencionado de don Manuel Soriano, una muy buena parte de los capítulos y apartados de su libro se dedicaba, en efecto, a especular sobre problemas generales, en especial el de lo bello, con títulos como «Esencia de la belleza», «Conceptos generales de la belleza», «Definición de la belleza», «Comparación de lo bello con lo verdadero y lo bueno», lo cual podría perfectamente explicar la distancia y el desapego que algunos filólogos de comienzos del siglo XX pudieron experimentar hacia este tipo de trabajos de estética académica.

Sin embargo, el rechazo de los formalistas no iba dirigido únicamente a esa clase de reflexión estética, sino que se extendía a la «estética filosófica» en su conjunto, a cuyos «envejecidos axiomas» fue a los que Eijembaum hizo responsable en última instancia de los defectos de la ciencia académica (1925: 24). El desapego del formalismo hacia la Estética iba, pues, más allá de ser una simple respuesta a las versio-

nes más epigonales de la filosofía de la literatura; se trataba en realidad de una abierta oposición a los principios de la estética filosófica, cuya principal causa residía en el que también Eijembaum identificó como el rasgo más característico de la escuela formalista, a saber, el «nuevo énfasis de positivismo científico», la «exigencia de una actitud científica y objetiva vinculada a los hechos» (ibíd.: 25). Dado que en el estado positivo de la sociedad con que soñara Compte no había lugar para más filosofía que la de la ciencia, hay que entender que, desde la perspectiva de esos consecuentes positivistas que fueron los formalistas rusos, la construcción de una ciencia, de la literatura o de cualquier otra cosa, no fuera otra cosa que una batalla ganada a la Filosofía para que dejase de especular (arbitrariamente, se entiende) sobre la materia en cuestión. Así se infiere, además, del relato que hizo Eijembaum del conflicto que, por idénticas razones, los había enfrentado a los poetas simbolistas: «Nosotros —contó el teórico— entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos *la poética*, liberarla de sus *teorías de subjetivismo estético y filosófico* y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos» (ibíd.: 24-25).

Al representarse a la escuela formalista a manera de heroica mesnada liberando a la dama de sus secuestradores, Eijembaum dejaba entrever el que podía ser un segundo motivo de la contienda con la Estética: la *poética* así liberada de las manos de poetas y filósofos simbolistas (o, en general, decimonónicos) no podía ser otra que el género que, con ese nombre y durante más de cuatro siglos, habían cultivado humanistas y filólogos, profesores de gramática o de retórica, comentaristas de la obra de Aristóteles. Se sabe que en el siglo xix esa Poética, la clasicista, fue arrinconada y desplazada por la Estética o Filosofía del arte, moderna denominación bajo la que se presentaron ya casi todas las reflexiones sobre el arte literario elaboradas por los grandes autores

románticos, filósofos o filólogo-filósofos, que desde Lessing entendieron su tarea también como una prosecución de la de Aristóteles, pero de muy diferente signo a la realizada por sus predecesores clasicistas. No tiene, pues, nada de extraño que, a comienzos del siglo xx y en el contexto del nacimiento de la moderna lingüística científica, un grupo de filólogos rusos viera llegado, por así decirlo, la ocasión de un desquite, dando por clausurada la era de la Estética y proclamando el renacimiento de una Poética otra vez renovada y actualizada.

Habría, pues, que convenir en que las relaciones entre Teoría de la literatura y Estética no comenzaron precisamente con buen pie. No obstante, conviene recordar que no ocurrió lo mismo con todas las modalidades contemporáneas de la teoría literaria. A pesar de compartir con el formalismo un idéntico y contemporáneo interés por los aspectos empírico-materiales del arte verbal, la Estilística, por ejemplo, no dejó nunca de apoyarse en la estética y la hermenéutica del siglo xix, o bien en versiones actualizadas de la misma, como la de Benedetto Croce. Tampoco se renunció del todo a la filosofía estética del siglo xix en el seno de la teorización marxista del siglo xx, dentro de la cual hubo autores que, como Lukács o Adorno, nunca dejaron de pensar la literatura en términos filosóficos. De ahí que el objetivo del presente trabajo sea el de seguirle la pista a las relaciones entre Teoría y Estética, pero solo en el marco de lo que hoy se identifica como «teoría de la literatura de la especie formalista-estructuralista» (Bouveresse, 2011: 12). Como, aun así, el tema sigue siendo muy extenso, se tratará de acotar todavía más restringiendo la indagación a un problema concreto, el de la relación entre literatura y pensamiento —con el que, aunque sea de manera indirecta, se abordará aquí la segunda transversalidad anunciada, la que se referiría ya a la propia literatura y a sus relaciones con otros ámbitos de la experiencia—.

LA POESÍA COMO FORMA DE PENSAR: TESIS Y ANTÍTESIS DEL FORMALISMO RUSO

La actitud estrictamente formalista sobre la relación entre literatura y pensamiento se encuentra recogida en uno de los textos más leídos e influyentes de la teoría del siglo xx, «El arte como artificio», de Viktor Shklovski (1917). Como se recordará, el ensayo se abría precisamente con una descalificación de la teoría, atribuida a Potebnia, según la cual el arte era «el pensamiento por medio de imágenes». En las primeras líneas de su trabajo Shklovski fingió asombrarse de que esa «frase», propia de un «bachiller», pudiera ser también la opinión de un «sabio filólogo», para luego, unas líneas más abajo, hacer extensivo el sarcasmo a otra definición potebniana referida ya en concreto al arte literario, según la cual *la poesía* era «sobre todo, y, en primer lugar, una cierta manera de pensar y conocer» (ibíd.: 55).

La teoría que el ensayo atribuía a Potebnia como si él se la hubiera inventado era, en realidad, tal como Viktor Erlich recordó en su libro sobre la escuela, «la piedra angular de la teoría romántica de la poesía» (Erlich, 1969: 34). Por consiguiente, al desacreditarla, Shklovski no estaba polemizando solo con la filología rusa que los había precedido, sino con toda esa tradición estética elaborada y desarrollada en el siglo xix por filósofos y filólogos-filósofos al estilo académico de don Manuel Soriano, pero también al más propiamente filosófico de autores como Friedrich Schlegel, Schleiermacher o Nietzsche. Por otra parte, el motivo de la discrepancia no podía residir —como había sugerido Eijembaum— en su exceso de generalización o abstracción, puesto que la finalidad del propio Shklovski en este ensayo fue elaborar una teoría alternativa, no menos general y abstracta, según la cual *el arte* existía «para dar *sensación* de vida, para *sentir* los objetos, para

*percibir* que la piedra es piedra». La teoría del extrañamiento consistió, de hecho, en afirmar que la «finalidad del arte» era «dar una *sensación* del objeto como *visión* y no como reconocimiento» (1917: 60). Con su característica acumulación de verbos de percepción y la completa exclusión de términos de lengua y entendimiento (incluyendo el modesto «reconocimiento» de la poética tradicional), esta teoría se propuso por tanto como la antítesis perfecta de la teoría estética (decimonónica) de la poesía como forma de pensar o conocer (cfr. Bajtín-Medvedev, 1928: 232 y ss.).

Sin embargo, la tesis de que el arte no tuviera la menor relación con el pensar fue rectificadísima muy pronto en el marco del propio formalismo. El primer momento o hito de la revisión formalista puede representarse con la *Teoría de la literatura* que Boris Tomachevski publicó en 1928. En primer lugar, porque la teoría de la literatura a la que el título de este libro hacía alusión no era ya la teoría del extrañamiento, sino la teoría jakobsoniana de la «orientación (*ustanovka*) sobre la expresión» (Tomachevski, 1928: 21). Y en segundo y más importante lugar, porque el teórico optó incluso por matizar el alcance de por sí más restrictivo de esta nueva teoría formulándola de la siguiente manera: «*En cierto modo* —escribió— la expresión se convierte en un fin en sí misma» (ibíd.: 22; cursiva nuestra). La reserva de que esto ocurría así solo «en cierto modo» se complementaba, además, con otra todavía más precisa que el autor hizo en nota a pie de página:

No se crea —aclaró aquí— que la «orientación hacia la expresión» se produce en perjuicio del *pensamiento* [...]. Por el contrario, la expresión que suscita interés, solicita en general *el pensamiento*, induciendo a *reflexionar* sobre lo que siente. Y viceversa: *las formas lingüísticas habituales, que no impresionan nuestra atención*, adormecen, por así decirlo, el interés,



y no suscitan en nosotros *representación* alguna. (ibíd.: 22, n.1; cursivas nuestras)

El pasaje es importante por dos motivos. En primer lugar, porque recuperaba los conceptos de «pensamiento» y de «reflexión» para referirse al arte. En segundo lugar, porque, sin renunciar a la teoría shklovskiana del extrañamiento, Tomachevski la explicaba ahora de otro modo. Al extrañar las formas lingüísticas habituales, la finalidad del arte no era —como su colega había sostenido diez años antes— hacernos sentir o percibir, sino más bien hacernos pensar y reflexionar sobre lo que así sentimos o percibimos, teoría esta ya mucho más cercana a la contenida en la *Crítica del juicio* de Kant y a la que Bajtín estaba defendiendo por esas mismas fechas, además de más ajustada a lo que Tolstoi hizo de verdad en *Jolstomer* y a lo que hoy podemos saber acerca de las prácticas de extrañamiento en la literatura más avanzada del siglo xx, *v. g.*, las cultivadas por Kafka, Woolf o García Márquez.

El segundo momento o hito en la rectificación formalista podría situarse en 1970, año en que Sklovski publicó un extraño libro, mezcla de teoría literaria y de memorias, titulado *La cuerda del arco*. Se trataba de una melancólica autocrítica en la que el teórico se desdecía de muchas de sus tesis juveniles acerca del arte. Según afirmó aquí, el arte podía seguir entendiéndose como un «método» para examinar los objetos, pero siempre que la finalidad se definiese en términos gnoseológicos: si el arte analizaba así de detenidamente las cosas, era, explicaba ahora el teórico, con el fin de obtener «la verdad del conocimiento» (Shklovski, 1970: 14). La radicalidad de la formulación —que hablaba no solo de conocimiento, sino incluso de «verdad»— hizo temer a muchos que el autor hubiera finalmente cedido a la presión del marxismo oficial. Sin embargo, con la expresión *verdad del conocimiento*

Shklovski no estaba en modo alguno aludiendo a la clase de verdad o conocimiento *científico* que tan grata era por entonces al materialismo dialéctico, sino precisamente a esa otra especie de conocimiento que la Estética del siglo xix había atribuido al arte, *i. e.*, al pensar por medio de imágenes o intuiciones. Tal como él mismo explicó en un pasaje muy revelador, el conocimiento al que se refería era el que resultaba, por ejemplo, de las comparaciones o símiles del arte:

Si en el arte comparamos un gato con otro gato o una flor con otra flor, entonces la forma artística no se configura únicamente en torno al cruzamiento en sí; son los detonadores de grandes explosiones, las entradas al conocimiento, los exploradores de lo nuevo. (ibíd.: 20)

El texto contiene, como puede verse, una rotunda rectificación de su anterior y mucho más conocida teoría de la imagen poética. En 1917, y en abierta oposición a la teoría de Potbenia, el teórico había dicho que las imágenes no eran medios de pensar o conocer, sino de sorprender o extrañar. En cambio, en este nuevo libro Shklovski no solo volvía a adscribirse a la teoría decimonónica sobre la función cognoscitiva de las imágenes, sino que lo hacía en términos especialmente enfáticos, describiendo los símiles como «los detonadores de grandes explosiones, las entradas al conocimiento, los exploradores de lo nuevo». Es muy posible incluso que el autor tomara prestada esta concreta formulación del científico y humanista Jacob Bronowski, quien en 1958 había hablado de los descubrimientos de la ciencia y del arte como «exploraciones, y, más que eso, explosiones, explosiones de ocultas semejanzas» (cit. por Núñez Ramos, 2010: 105). Pero, fuese así o no, lo importante sería reparar en que el Shklovski de 1970 decidió dar cabida en su teoría a los mismos conceptos románticos

que en 1917 había rechazado radicalmente, entre ellos incluso el de «creación»: «El arte —decía ahora, refutándose a sí mismo— *alcanza el conocimiento* empleando de un modo distinto los viejos modelos y *creando otros nuevos*» (ibíd.: 21; cursiva nuestra).

El teórico había recorrido, pues, un largo camino desde el momento de su radical oposición, típicamente positivista, a los supuestamente envejecidos axiomas de la estética filosófica, hasta el momento en el que, rozando ya el último cuarto del siglo, decidió rescatar y recuperar algunos de ellos, algo que en definitiva, y más allá de quien se lo hubiera inspirado, debió de hacer simplemente porque había llegado a la conclusión de que eran los más adecuados para explicar qué era de verdad el arte (o, al menos, sus modalidades más habituales). Pero, mientras Shklovski vivía este proceso, al otro lado del telón de acero estaba teniendo lugar la recepción del pensamiento formalista de la mano de autores como el ya citado Erlich o como Todorov, cuya famosa antología de textos formalistas incluía el famoso ensayo de 1917, *El arte como artificio*, pero no la rectificación de 1970.

#### LOS TABÚES DEL ESTRUCTURALISMO FRANCÉS

Lo primero que debe decirse acerca de este otro momento de la historia de la Teoría de la literatura, el propiamente estructuralista, es que no se trató de una simple reproducción del formalismo de comienzos de siglo. Y esto porque el contexto en el que los estructuralistas franceses difundieron las aportaciones de la escuela formalista no era ya el mismo que las había visto nacer. Al respecto de los temas que nos ocupan aquí, la relación con la Estética y la definición gnoseológica del arte literario, las posiciones de este concreto estructuralismo, el de la

Francia de los años sesenta, fueron por eso diferentes a las que caracterizaron al primer formalismo. En su caso no entablaron una polémica o conflicto abierto con la Estética, como tampoco una abierta discusión con el concepto moderno de la literatura como forma de pensar o conocer. Su postura consistió, ahora sí, en lo que Eijembaum habría llamado distancia y desapego. Sencillamente, el problema no les interesaba. El estructuralismo se había propuesto entender la literatura desde una perspectiva fundamentalmente lingüística o semiológica, y todo lo demás no entraba en su ángulo de visión. No es que los estructuralistas no se planteasen nunca el problema del pensamiento vehiculado por la obra —de hacerlo así, sí habrían duplicado las posiciones vanguardistas y positivistas del primer formalismo—, pero lo hicieron por lo general formulándolo en términos lingüísticos, *i. e.*, de *significado* o semántica del texto (aunque eso no excluía que a veces se les escapasen términos tabúes como los de «contenido» o «sentido»).

Una excepción a esta regla general la encontramos en el ensayo *Contra la interpretación*, de Susan Sontag (1964), uno de los pocos del periodo que se planteó el problema en sus estrictos términos filosóficos, como relación entre arte y pensamiento. Ocurrió solo una vez y ya al final del ensayo, cuando Sontag, a modo de conclusión de todo lo expuesto sobre la relación entre forma y contenido, escribió: «Decididamente, lo que *ahora* no necesitamos es asimilar nuevamente el arte al pensamiento» (1964: 24; cursiva nuestra). La decisión de Sontag podía evocar fácilmente la de Shklovski en 1917. Y, de hecho, no faltan argumentos para hablar de cierta tendencia de la autora a un neoformalismo que, en aquel momento, funcionaba como legitimador de las prácticas de la neovanguardia de los años sesenta. Sin embargo, la expresa alusión de la autora al «ahora» de su reflexión introducía un elemento diferencial con respecto al capítulo formalista-vanguardis-

ta de comienzos de siglo. Como demuestra también su apelación a Nietzsche, el rechazo de Sontag a la definición gnoseológica del arte no estaba motivado ni por su adscripción al positivismo ni por una renovada aversión a la filosofía.

En el concreto presente desde el que ella estaba hablando, el adversario era más bien interno al campo: se trataba de la crítica a la que solemos referirnos como contenidista. Como se recordará, Sontag polemizó en aquel ensayo con dos concretas corrientes de crítica literaria, la marxista y la psicoanalítica, a las que reprochó su exceso de preocupación por el «contenido» de la obra de arte (ibíd.: 13). Su propuesta no era, con todo, una crítica que se desinteresase por completo del contenido, sino una que prestase «mayor atención a la forma en el arte», que realizase una «descripción [...] extensa y concienzuda de la forma» y que, finalmente, disolviera «las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma» (ibíd.: 22). La propia autora usó el adjetivo «formal» para referirse a esta crítica soñada, que ilustró además con «la obra de Roland Barthes *Racine* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet» (ibíd.: 23), demostrando así que conocía ya muy bien por aquellas fechas la diferencia entre formal y formalista.

Por consiguiente, cuando Sontag se oponía a que el arte se asimilase de nuevo al pensamiento, no estaba sosteniendo que la obra de arte fuera pura forma sin contenido o pensamiento, sino que lo en ella pensado no se podía abordar como si se tratase de pensamiento puro (*i. e.*, racional). Aunque no llegara a formularlo en términos filosóficos, cabe inferir que aludía a un pensamiento específicamente artístico o estético, depositado o expresado fundamentalmente en la forma. Y lo que esto quiere decir es que, antes incluso de que se produjera el fenómeno Bajtín, tesis de este tipo fueron ya bastante habituales entre estructuralistas y semiólogos. No en balde la tesis de

la forma como transmisora o depositaria de profundas significaciones había ocupado un lugar central en la reflexión de Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953), además de seguir haciéndolo en todos sus ensayos de los años sesenta. Por lo mismo, me atrevería a sugerir que el estructuralismo francés estuvo siempre más cerca de la definición estética del arte de lo que él mismo fue consciente o estuvo dispuesto a reconocer.

Pero el documento que mejor ilustra sobre la ambivalencia de las relaciones entre estructuralismo y Estética es, sin duda, el libro que Todorov publicó en la década de los setenta con el título de *Teorías del símbolo* (1977). El plural del título, *teorías* en lugar de *teoría*, era un claro indicador de que algo estaba cambiando en el estructuralismo. El autor explicó, de hecho, que su primera intención había sido escribir una teoría sistemática del símbolo, pero que finalmente y de manera no premeditada había acabado realizando una revisión histórica de las teorías del símbolo, desde la Antigüedad hasta el estructuralismo, si bien —aclaró— no con una finalidad meramente erudita, sino crítica, de selección y discusión con las mismas (Todorov, 1977: 12). En cierto momento del libro el autor buscó apoyo a este nuevo proceder, el de atender al conjunto de las teorías históricas, en unas palabras del antiguo filósofo hindú, Bhartrhari: «La diosa del conocimiento no sonríe a quienes desdeñan a los antiguos» (ibíd.: 311).

Y entre los antiguos a los que Todorov había dejado de desdeñar se encontraban precisamente los representantes de la tradición estética. El capítulo que el autor dedicó a sus teorías del símbolo llevaba el título de «La crisis romántica» y era el más largo de todos, con más de cien páginas. Por ellas desfilaron todos los grandes de la Estética moderna: Moritz, los hermanos Schlegel, Schelling, incluso Kant... Esta parte del libro consistía, pues, en un abierto diálogo con esa con-

cepción del arte y la poesía que el formalismo ruso había refutado y rechazado en sus primeros ensayos. Pero lo realmente sorprendente fue la conclusión a la que llegó Todorov tras la lectura de todos esos textos históricos: a saber, la de que entre aquella Estética del siglo XIX y la Teoría de la literatura del siglo XX no había habido en realidad oposición, sino más bien continuidad. Y esto porque, en palabras del autor, tanto los formalistas rusos en general como Jakobson en particular habían seguido defendiendo «la definición romántica» de la poesía (ibíd.: 411).

El elemento en común lo encontraba Todorov en la teoría jakobsoniana de la literariedad, en cualquiera de sus dos variedades: la de orientación hacia la expresión y la del predominio de la función poética. El autor acababa de descubrir que esta teoría —que él entendía exageradamente como la de un «lenguaje autotélico» (ibíd.: 410)—, no había sido en realidad una invención de la escuela formalista, sino parte del legado de la estética moderna, tanto romántica como simbolista:

En efecto —escribió en este sentido—, no es difícil reconocer en la definición jakobsoniana de la poesía la idea romántica de la intransitividad, expresada por Novalis, como por sus amigos, en el «Monólogo» y en otros fragmentos. Es Novalis y no Jakobson quien define la poesía como una «expresión por la expresión». (ibíd.: 411)

No debe, sin embargo, suponerse que este descubrimiento condujera a Todorov —y, con él, a la teoría de la literatura de la que aquí estamos hablando— a una definitiva reconciliación con el viejo adversario romántico. La argumentación del teórico iba destinada más bien a todo lo contrario, *i. e.*, a desacreditar el formalismo en función de

su presunto romanticismo. Tal como hizo explícito al final del libro, su intención era despedirse de una manera de entender la literatura, la romántico-formalista, de la que ya había dejado de «participar» (ibíd.: 432). El autor resumió así la evolución que él mismo había experimentado en el proceso de composición del libro: «Era 'romántico' en el momento en que empezaba a escribir estas páginas, llegado el fin, no podía seguir siéndolo: me veo ya de otra manera» (íd.).

Lo que Todorov estaba diciendo era, en suma, que ya no compartía la tesis jakobsoniana de la literariedad. *Teorías del símbolo* debe verse, pues, como uno de los libros en los que se gestó eso que acabó conociéndose como crisis de la literariedad. Por lo mismo, es importante reparar en el procedimiento hermenéutico del que el autor se valió para sostener la índole supuestamente «romántica» de la teoría jakobsoniana y poder darla así por históricamente superada. El proceder en cuestión consistió en citar a los pensadores románticos invocados excluyendo sistemáticamente todos los pasajes de sus textos que aludían, no ya a la especificidad lingüística de la poesía, sino a su especificidad gnoseológica. Dicho de otro modo, Todorov ejerció una férrea censura sobre la tesis romántica (pero nada formalista) de la poesía como modo de pensar o conocer. Solo hizo una excepción: la del párrafo 49 de la *Crítica del juicio*. En este caso, el interés superior de demostrar que también Kant había defendido la tesis romántico-formalista de la literariedad lo obligó a citar el concreto párrafo en el que, como el propio Todorov reconoció, Kant elaboró un «concepto esencial en su sistema», el de «*ideas estéticas*» (ibíd.: 268). El teórico resolvió la delicada situación —que le habría obligado a reconocer la presencia de «*ideas*» en la poesía— mediante el mecanismo de omitir precisamente los pasajes más comprometedores del texto. Pero no pudo saltarse, lógicamente, el que contenía la alusión a la especificidad lingüística de

la poesía, por lo que no tuvo más remedio que transcribir el momento en el que Kant definió la «idea estética» como «la representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que ningún pensamiento determinado —es decir, de concepto— pueda serle adecuado y que, por consiguiente, ninguna lengua puede alcanzar del todo y hacer inteligible» (íd.).

Ahora bien, de todo este pasaje, Todorov se limitó a comentar solo la última parte, la referida a la «lengua», que glosó así: «La misma cosa no puede ser dicha mediante ninguna fórmula lingüística: el arte expresa lo que la lengua no dice» (íd.). Sobre el asunto de que lo así expresado fuese, para Kant, una «idea», el autor se limitó, en cambio, a dejar constancia de que no iba a decir nada: «Dejo de lado —explicó— la ubicación de esta categoría en el conjunto conceptual kantiano» (íd.). Al obviar este aspecto de la reflexión kantiana sobre la poesía, Todorov pasó por alto la que de verdad era la tesis central del pensamiento romántico o decimonónico: la de la correlación entre las peculiaridades discursivas y las peculiaridades gnoseológicas del arte literario. El autor no informó, por tanto, a sus lectores de que, en la tradición romántica que estaba revisando, la especificidad lingüística del mensaje poético (la tesis de la literariedad) era el corolario de una especificidad más esencial, la del modo de pensar o conocer que era propio de la poesía y que lo distinguía de otras actividades discursivas asimismo intelectuales o cognoscitivas como la filosofía.

En cuanto al resto de los pasajes que en el parágrafo kantiano insistían en esta tesis, Todorov sencillamente los omitió. No transcribió, pues, el que decía: «Fácilmente se ve que esto (la *idea estética*) es lo que corresponde (*el pendant*) a una *idea de la razón*, que es, al contrario, un concepto al cual ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada». Y tampoco el que definía la imagi-

nación como «*facultad de conocer* productiva» y «muy poderosa en la *creación*, por así decirlo, de otra naturaleza, sacada de la materia que la verdadera le da» (Kant, 1790: 270-271; cursivas nuestras). Se ve entonces que, por mucho que Todorov hubiera dejado de sentirse un formalista, seguía siéndolo en lo esencial, es decir, justo en aquello en que, para el primer formalismo, residió su gran diferencia con el pasado decimonónico: la resistencia a entender la literatura como modo específico de conocimiento o pensamiento.

#### EL FENÓMENO BAJTÍN

Para salir del *impasse* provocado por la ceguera estructuralista hacia este asunto, tuvo que producirse el fenómeno Bajtín, del que Todorov fue precisamente uno de los grandes protagonistas. Pero, antes de describir en qué consistió su concreta participación en este fenómeno, debemos atender a otro implicado en el mismo que habría pasado más inadvertido: el otrora formalista Viktor Shklovski, cuyo antes comentado *La cuerda del arco* (1970) contenía un entero capítulo dedicado a su colega y coetáneo ruso con el título de «François Rabelais y el libro de M. Bajtín». Aunque el objetivo de Shklovski en este trabajo era discutir y rebatir algunas de las tesis de su viejo adversario en relación con Rabelais —y también con Dostoievski—, muchas de las afirmaciones realizadas a lo largo del debate ponían de manifiesto el poso que la lectura de la obra bajtiniana había dejado en su propio pensamiento. Por ejemplo, Shklovski no vaciló aquí en apoyarse en el romántico Víctor Hugo para, precisamente, referirse a todos esos escritores, Rabelais, Dostoievski, o también Cervantes y Shakespeare, con el término de «genios» (Shklovski, 1970: 271).

Otro autor soviético que participó asimismo del fenómeno Bajtín fue el semiótico Iuri Lotman. Sin duda, hay muchos motivos para considerar su *Estructura del texto artístico* (1970) como la culminación del camino científico emprendido por el formalismo ruso y proseguido en el estructuralismo literario. Pero ese libro iba también precedido de una introducción en la que este autor hizo una serie de consideraciones, más filosóficas que científicas, sobre el arte. También él expresó aquí una discrepancia con la estética romántica, pero solo en su versión más hegeliana, la del fin del arte. A esta tesis opuso la suya, la de la «necesidad del arte», necesidad que vinculó expresamente a la del conocimiento: «Hace tiempo —escribió Lotman— que se ha indicado que la necesidad del arte es afín a la necesidad de conocimiento y que el arte es una forma de conocimiento de la vida, de la lucha del hombre por la verdad que le es necesaria» (1970: 10). Se convendrá en que esta afirmación no tenía ya nada de formalista y sí mucho, en cambio, de romántica, en el sentido en que aquí se está utilizando este término. En el caso de Lotman, fue además él mismo quien alertó a los lectores de que debían entender bien lo que estaba queriendo decir por «conocimiento», sin confundirlo por tanto con el tipo que por esos años gozaba de más prestigio, el «pensamiento lógico-teórico» (ibíd.: 11).

Las tesis que Lotman defendió en 1970 en relación con la dimensión cognoscitiva del arte literario estaban, pues, mucho más cerca de la rectificación de Shklovski que del desapego del estructuralismo francés. Y por lo mismo, su libro hacía un uso muy frecuente del término «pensamiento». A la hora de determinar cuál era el «objetivo general» de su trabajo, Lotman lo describió en términos de «explicar cómo un texto artístico se convierte en portador de un determinado pensamiento, de una idea» (ibíd.: 15). No quiere esto decir que el semiótico entendiera por «idea» exactamente lo mismo que entendió

Kant, como si el tiempo no hubiera transcurrido. En su caso este término no aludía únicamente a las ideas contenidas en las imágenes del arte (metáforas, etc.), sino también a las contenidas, de manera más global, en las estructuras del arte: su intención, que podemos considerar directamente heredada de Bajtín y, por tanto, de la estética formal del siglo XIX, era explicar «cómo la estructura del texto se relaciona con la estructura de esta idea» (íd.). Ahondando luego en esta tesis, el autor insistió: «El pensamiento del escritor se realiza en una estructura artística determinada de la cual es inseparable» (ibíd.: 22).

Aunque todas estas tesis procedían en línea directa de la poética de Bajtín, no fueron recibidas en su momento como parte del llamado fenómeno Bajtín. Y esto porque dicho fenómeno coincidió en el tiempo con la crisis de la literariedad. En un contexto que ya era posestructuralista o posmoderno, se privilegiaron por eso otras lecturas o recepciones de Bajtín, entre las que se encontraban las de Todorov y Kristeva, sus introductores o presentadores en esta parte de Europa. Nos detendremos aquí solo en el caso de Todorov, autor del que precisamente nos estamos valiendo para describir la evolución del estructuralismo francés. En el capítulo que dedicó a Bajtín en *Critique de la critique* (1984), Todorov reconoció de forma expresa la dimensión esencialmente estética del pensamiento bajtiniano: «Bajtín —escribió— no rompió nunca sus vínculos con la estética romántica» (ibíd.: 87). Al sostener esto, Todorov se estaba desdiciendo de la tesis, defendida en *Teorías del símbolo*, según la cual los formalistas y Jakobson habían seguido siendo románticos. Y esto porque la lectura de Bajtín le había revelado justo aquello que él se había resistido a ver en la década anterior, a saber, que los formalistas habían tenido también una «vertiente no romántica», en la que precisamente había residido la causa de la crítica bajtiniana (ibíd.: 86). La nueva conclusión del

teórico fue, por tanto, que el verdadero romántico del periodo había sido Bajtín, a quien atribuyó haber *restablecido* «la doctrina romántica en su pureza» (ibíd.: 87).

En esta ocasión no se equivocaba. Que Bajtín no rompió nunca los vínculos con la Estética lo acreditan las palabras con las que abrió el ensayo de 1924, «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria»: «El presente trabajo —escribió allí— es un intento de análisis metodológico de los principales conceptos y problemas de la poética, *sobre la base de la estética general sistemática*» (1924: 13; cursiva nuestra). Pero, además, y tal como también acertó a ver Todorov, Bajtín no rompió ni tan siquiera con la concreta estética del siglo XIX. Como prueba de ello, podemos aportar la descripción que hizo de la finalidad de su ensayo en términos de entender «la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana» (ibíd.: 15), o como dijo en otro momento, «la especificidad de lo estético» en «relación con lo ético y lo cognitivo» (ibíd.: 16). La distinción bajtiniana entre lo cognitivo, lo ético y lo estético remitía directamente al esquema de las tres Críticas: razón pura (lo cognitivo de Bajtín), razón práctica (lo ético de Bajtín) y crítica del juicio (lo estético o artístico de Bajtín).

La teoría bajtiniana de la creación literaria podría, por eso, entenderse como una renovada versión, ampliada, desarrollada y terminológicamente actualizada, de la filosofía kantiana o romántica de la poesía. De ahí que, junto a sus propios y más innovadores conceptos, Bajtín no dejara nunca de utilizar otros, heredados directamente de la tradición en la que él mismo había decidido inscribirse: el de *creación* —presente ya desde el título de su trabajo—, pero también los de originalidad, subjetividad, sentimiento, genialidad y por supuesto y ante todo, *forma*, concepto este que, según él mismo precisó, entendía no

en el sentido del «método formal» de los formalistas, sino en el de la «estética formal (de Kant, Herbart, etc.)» (ibíd.: 19). Se explica también que el ensayo de 1924 se cerrara con una abierta reivindicación del papel del «autor-creador» o de la «personalidad creadora» en la construcción del plan de la obra (ibíd.: 73) —tesis esta que, aunque asimismo recorría todo su trabajo sobre Dostoievski, no fue precisamente de las que más eco encontraron en el momento, posmoderno y posestructuralista, de la recepción de Bajtín—.

#### EL BAJTÍN CULTURAL

Y es que, huelga decirlo, el llamado fenómeno Bajtín no fue, en todos los casos, un fenómeno de reivindicación de la Estética —y, menos aún, de la estética del siglo XIX—. Dentro de la recién estrenada pluralidad posestructuralista hubo cabida, desde luego, para esta perspectiva, pero sin que en esos años noventa ocupara no ya una posición predominante, sino ni tan siquiera significativa. Para entender por qué esto fue así, debemos retomar a Todorov justo donde lo habíamos dejado, es decir, después de haber reconocido en Bajtín a un pensador que había restablecido la estética romántica en su pureza. Porque, que el teórico acertara a verlo así, no quería decir que estuviera dispuesto a seguirlo por ese camino. Todorov lo dejó muy claro: no era este aspecto precisamente el que lo había llevado a interesarse en Bajtín. Transcribo ahora el pasaje en su totalidad: «Si Bajtín —dijo— no rompió nunca sus vínculos con la estética moderna (especialmente, en su teoría de la novela), su pensamiento no se reduce a eso, nada más lejos» (ibíd.: 87). Como puede verse, Todorov no habría lamentado, sino todo lo contrario, que Bajtín hubiera optado por romper del todo esos vínculos.

Se ha dicho que el fenómeno Bajtín consistió básicamente en un fenómeno de apropiación. Tal como ha explicado Sánchez-Mesa (1999: 7), hubo muchos Bajtines en los años noventa: el marxista, el posmoderno, el pragmático, el posestructuralista, el deconstructivista... Pero en el recuento realizado en esos años faltaba precisamente el de Todorov, el *cultural*. Para construir a este Bajtín, el autor tuvo que poner otra vez en práctica su peculiar procedimiento hermenéutico. Así, del enunciado bajtiniano que apelaba a entender «la especificidad de lo estético en la unidad de la cultura humana», Todorov se quedó solo con la segunda parte, la referida a la *unidad de la cultura humana*, pasando ahora por alto lo de «la especificidad de lo estético». Para legitimar esta lectura-interpretación del autor, invocó algunos textos tardíos, donde Bajtín había enfatizado en efecto la necesidad de estudiar la literatura en relación con la cultura. Pero huelga decir que, en el caso de Bajtín, este énfasis no era nada nuevo. Se encontraba ya en el ensayo de 1924, sin que eso fuera, sin embargo, en detrimento de un paralelo énfasis en la especificidad: «La autonomía del arte —escribió allí— se establece y se garantiza por su implicación en la unidad de la cultura» (Bajtín, 1924: 16). En su concreto pensamiento estético, estas dos cosas, la unidad de la cultura y la autonomía del arte, fueron siempre las dos caras de una misma moneda.

Todorov, en cambio, se apoyó en Bajtín para legitimar la renuncia a la «búsqueda de la especificidad literaria» y la propuesta de centrarse en lo que ahora se le aparecía como mucho más importante: la búsqueda de «los vínculos que se tejen entre la literatura y la cultura» (Todorov, 1984: 101). Por supuesto, esta lectura tuvo mucho que ver con el giro que el propio Todorov estaba dando en ese momento hacia el género de la *historia del pensamiento* y cuyo principal inspirador no fue, en realidad, Bajtín, sino el historiador francés Paul

Bénichou, quien acababa de tener un enorme éxito con su ciertamente maravilloso *Le sacre de l'écrivain* (1973). Según explicó Todorov en la entrevista que le hizo a Bénichou y que incluyó también en *Critique de la critique*, lo que más le había atraído de este libro era que en él «la literatura no era más que el centro de un dominio más vasto formado por el discurso público» (Todorov, 1984: 143).

Las propuestas de Todorov guardaban, pues, un gran parecido con la que, en esos mismos años, estaba defendiendo también Edward Said. No eran, sin embargo, idénticas, y de ahí que Todorov optara por referirse a la suya en los términos más clásicos de *historia del pensamiento*. Durante un largo tiempo, y hasta que en 2007 publicó *La literatura en peligro*, el autor abandonó el género de la teoría literaria e incluso los estudios literarios propiamente dichos. Su producción del periodo encarnaría, pues, el polo opuesto del otro posestructuralismo, el de Barthes, Kristeva, Derrida, etc., que también pugnó por disolver la diferencia entre lo literario y lo no literario, pero a partir más bien de la universalización de la primacía del significante. El estructuralismo se había dividido, pues, en dos grandes líneas: la del significante, que radicalizó la resistencia estructuralista a asimilar el arte al pensamiento, derivando en algo muy similar al primer formalismo, aunque por razones diferentes (*cf.* Kaufmann, 2011); y la del significado, que fue la que se erigió en la nueva defensora del pensamiento. Y puesto que fue de la mano de estos últimos como el pensamiento regresó a los estudios literarios, vino en regresar justo como Sontag y Barthes habían alertado veinte años antes que no lo hiciera, *i. e.*, asimilado al pensamiento *tout court*.

Se podría decir, entonces, que Bajtín tuvo la mala suerte de llegar a este lado de Europa en el momento menos adecuado, es decir, cuando la teoría sufría un hartazgo de especificidad. Y esto explica que



haya habido que esperar a las dos primeras décadas del siglo XXI para asistir al que propondré aquí entender como un segundo fenómeno Bajtín. Esta segunda oleada de bajtinismo estaría siendo mucho menos ruidosa que la primera, pero por lo mismo va a ser seguramente de efectos más sólidos y perdurables.

#### EL NUEVO ESTRUCTURALISMO

Nos adentramos, por tanto, en el último momento o hito de este incompleto recorrido. Uno de los rasgos que caracterizan el presente de la Teoría, no desde luego el único, pero sí uno muy importante, residiría, a mi juicio, en el retorno de la perspectiva estética en los estudios literarios. Me baso para ello en aportaciones recientes, entre las que destacaré en primer lugar la del exestructuralista Thomas Pavel. Autor en los años setenta de relevantes aportaciones a la narratología estructural, generativista, Pavel publicó en 2003 un libro de literatura comparada titulado *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. El pensamiento al que aludía su título no era, sin embargo, la misma clase de pensamiento al que Todorov o Said prestaron atención a finales del siglo XX. Prueba de ello es que Pavel no citase en su libro a Said, sino a Bajtín.

Es verdad, con todo, que, al igual que ya hiciera Shklovski en *La cuerda del arco*, Pavel citaba a Bajtín fundamentalmente para discrepar de él. La aportación bajtiniana con la que en su caso discutió fue «Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela» (1937-1938). Y el principal motivo del disentimiento radicaba en la manera en la que Bajtín había contado la historia de la novela. Al estudiar la sucesión de las técnicas novelescas, Bajtín había propuesto —explicaba Pavel—

«un corte histórico entre, por un lado, la novela realista moderna [...] y, por otro, la ‘prehistoria’ de la novela salpicada de obras de vitalidad desbordante, pero abstractas, inverosímiles y, por tanto, imperfectas» (Pavel, 2003: 30). Por su parte, Pavel pensaba, en cambio, que, más allá de las evidentes transformaciones del género, existía una continuidad entre todas las especies de la novela, o, como también lo dijo, una «dependencia» de la novela moderna, realista e incluso modernista, «con respecto a las tradiciones narrativas existentes» (ibíd.: 39).

Sin embargo, la discrepancia a este respecto no llevó a Pavel a negar la impronta esencialmente bajtiniana de su trabajo, que él mismo inscribió en el género de «la *historia de las técnicas novelescas*» (ibíd.: 29), cuyos precedentes estaban en «las investigaciones *formales* realizadas por los historiadores del arte a finales del siglo XIX y principios del XX» (íd.; cursiva nuestra) y uno de cuyos grandes «logros» había sido precisamente —en palabras del propio Pavel— el ensayo de Bajtín sobre el cronotopo. El gran mérito de este trabajo bajtiniano lo encontraba Pavel en el hecho de «haber considerado la historia de las técnicas novelescas en una escala milenaria» (ibíd.: 30) —tal y como él mismo se disponía a hacer en su libro—. No obstante, incluso en relación con la metodología tuvo una objeción que hacerle a su predecesor: la de que Bajtín se hubiera contentado con estudiar solo las técnicas, es decir, los «rasgos formales de las obras», sin ponerlos en relación con «los factores de orden social o cognitivo susceptibles de haberlas causado» (ibíd.: 31). Según lo veía Pavel, Bajtín no había tenido en cuenta que, «en las artes representativas, las formas son habitualmente portadoras de un contenido que las hace inteligibles y pertinentes». El autor concluyó por eso: «Bajtín rara vez se pregunta, de forma explícita, por la idea transmitida por las formas que le interesan» (íd.).

la teoría literaria de base formal o bajtiniana. Como se verá en el próximo apartado, también la filosofía de la literatura habría contribuido de manera importante a este resurgir del enfoque estético-romántico.

#### LA NUEVA FILOSOFÍA DE LA LITERATURA

Destacaré en primer lugar el papel desempeñado en el último cuarto del siglo xx por algunos filósofos de adscripción hermenéutica —principalmente, Gadamer y Paul Ricoeur—, que también mantuvieron viva, en tiempos muy adversos, la concepción estética del arte como forma de pensar o conocer. En lo que a Gadamer respecta, más allá de que atribuyera erróneamente a Kant la paternidad del «formalismo» (Wahnón, 2000), lo realmente decisivo es que en el contexto neovanguardista de los sesenta se enfrentara a la concepción positivista del arte dedicando una parte muy importante de *Verdad y método* a la «recuperación de la pregunta por la verdad del arte» (Gadamer, 1960: 121 y ss.). En cuanto a Ricoeur, sus conocidas reservas hacia el psicologismo de la hermenéutica romántica no fueron incompatibles con el hecho de que su teoría del texto se siguiera apoyando en la convicción central de la estética romántico-kantiana, a saber, la de que tanto la metáfora como la literatura en general tenían valor heurístico, eran capaces de revelar o descubrir aspectos inéditos del ser (Ricoeur, 1975: 332 y ss.).

Dado que esta concreta filosofía participó de manera muy importante en la recuperación del concepto romántico o moderno del arte, no puede sorprender que la estética formal de la que aquí se está hablando haya acabado rebasando los límites de la teoría literaria de expresa adscripción bajtiniana para extenderse también, en las últimas décadas, a algunas versiones muy actuales de la filosofía de la literatura.

De todas ellas, me detendré solo en una que goza hoy de gran vigencia y actualidad: la que se conoce con el nombre de Ética de la Literatura. Y solo en sus aportaciones más relevantes y conocidas. Me referiré por eso, en primer lugar, al sugerente libro *Proust. Philosophie du roman* (1987), del filósofo francés Vincent Descombes, considerado el pionero de esta corriente tan actual de los estudios literarios (Fernández García, 2019: 171-172). En el arranque mismo de este libro, su autor lo presentaba como una «lectura filosófica» de la *Recherche* (Descombes, 1987: 9),<sup>1</sup> pero aclarando enseguida que lo que él entendía por tal no era lo habitual. El libro no consistía, explicó, en una indagación sobre el pensamiento de Proust tal y como este estaba contenido o expresado en las partes abiertamente filosóficas de la novela, *i. e.*, aquellas en las que abundaban «las proposiciones de alcance especulativo sobre la Vida y el Arte, el Tiempo y la Eternidad, las Esencias y las Apariencias, la Realidad del mundo exterior, el Hábito y la Memoria» (ibíd.: 10). Desde el punto de vista de Descombes, este tipo de lectura «filosófica» convertía una parte de la misma, la especulativa, en el «comentario filosófico de la otra parte», la propiamente novelesca (ibíd.: 14). De ahí que, en sentido muy contrario, su propuesta consistiera en una lectura filosófica de «el conjunto de la obra» (ibíd.: 10).

Para llevar a cabo esta búsqueda de «la filosofía de la novela» (y no de la filosofía en la novela), Descombes partió del supuesto teórico-literario de que la *Recherche* era ante todo una «construcción» artística cuyo contenido de verdad o filosofía, caso de existir, tenía que encontrarse depositado o plasmado en aquello que la novela tenía de novela, es decir, en la «forma novelesca» (ibíd.: 18). Según esto, la filosofía de Proust no se encontraba en los pasajes en los que

1 Las traducciones de este libro son nuestras.

el narrador había ejercido de filósofo reflexionando en abstracto sobre ciertas cuestiones característicamente filosóficas (el Tiempo, el Arte...), sino en los más propiamente novelescos: aquellos en los que el narrador contaba lo que hacían y decían determinados personajes sobre determinados asuntos en determinadas situaciones. Y fue así, indagando en lo que la *Recherche* tenía de novela —y no de ensayo filosófico—, como Descombes llegó a la conclusión de que la gran contribución filosófica de la novela de Proust, plasmada en el conjunto de la novela, era de carácter ético o moral. En argumentación que no puedo desplegar aquí, el filósofo francés extendió el alcance de esta tesis sobre la *Recherche* a todo el género novelesco, sosteniendo por tanto que la filosofía de la novela, de cualquier novela, era siempre una *filosofía moral*. Sin entrar a evaluar el grado de acierto o desacierto de esta renovada teoría de la novela como instrumento de reflexión moral, lo que importa es reparar en lo que le es inherente, a saber, el expreso reconocimiento por parte de Descombes de que existiría una *forma de pensar* que no sería la filosófica, sino la artístico-novelesca, con capacidad de competir con ella en potencial cognitivo, hasta el punto de poder constituirse —como, según el propio autor, ocurría en la *Recherche*— en «crítica de la filosofía» (Descombes, 1987: 24). Se ve, entonces, que, con independencia de su énfasis en la índole esencialmente ética de lo pensado en la novela, la teoría de Descombes estaba soportada por las sólidas columnas del edificio kantiano, *i. e.*, de la estética romántica y de su característica teoría de la poesía como forma de pensar o conocer.

Algo muy similar ocurre también en la obra de la autora más conocida y representativa de la Ética de la Literatura, la estadounidense Martha Nussbaum, cuyo libro *El conocimiento del amor. Ensayos de filosofía y literatura*, publicado por primera vez en 1990, estaba inte-

grado por diferentes ensayos que la autora había ido publicando desde 1983. En el primero de estos ensayos, versión revisada y ampliada de un artículo de 1985, Nussbaum sostuvo que las novelas participaban de la misma intención de la filosofía, «la búsqueda y la exposición de la verdad», pero añadiendo enseguida que el contenido filosófico derivado de esa intención no podía ser ni comprendido ni analizado sin atender a la concreta «forma literaria» en la que se había expresado (Nussbaum, 1990: 26). Afirmaciones como esta formaban parte de la discusión entablada por la autora con la «tendencia predominante en la filosofía angloamericana contemporánea», a la que caracterizó por su contraria inclinación a «ignorar completamente la relación entre forma y contenido», así como por tratar el estilo «como algo en buena medida decorativo, irrelevante para la expresión del contenido» (ibíd.: 33). Para oponerse a esta corriente predominante en su entorno más inmediato, Nussbaum enfatizó de mil maneras la importancia de la forma en la obra narrativa (*cf.*: Gruia, 2019).

En muchas ocasiones lo hizo, como puede comprobarse en el siguiente pasaje, en términos muy próximos a los empleados en teoría literaria: «Solo el estilo de un determinado artista narrativo (y no, por ejemplo, el estilo propio del tratado teórico abstracto) puede expresar adecuadamente ciertas verdades importantes sobre el mundo, incorporándolas en su forma» (Nussbaum, 1990: 31). O incluso en términos literales de la teoría literaria, como ocurriría por ejemplo en este otro pasaje, que se diría tomado de Bajtín o Lotman: «Pensamiento y forma están ligados entre sí [...]. Si el escrito está bien construido, una paráfrasis muy diferente en forma y estilo no expresará, generalmente, la misma idea» (ibíd.: 28). De hecho, la propia autora apoyó este tipo de afirmaciones en la autoridad no solo de filósofos y novelistas varios, sino también de algunos teóricos de la literatura, aunque preferente-

mente de su entorno estadounidense: Wayne Booth, Peter Brooks y Wolfgang Iser, entre otros (ibíd.: 29, n. 49). No obstante, Nussbaum no los identificó como tales, es decir, no llamó la atención sobre la raigambre teórico-literaria de sus tesis sobre la forma literaria.

Más significativa a este respecto es todavía la última aportación de la que aquí se va a hablar, la del filósofo francés Jacques Bouveresse, autor del importante libro *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie* (2008). La pregunta a la que el autor trataba de responder en este trabajo era la siguiente: ¿en qué consistiría exactamente la especificidad de la literatura, considerada como una vía insustituible de acceso al conocimiento y la verdad? Para abordar este problema, Bouveresse se apoyó sobre todo, como la propia Nussbaum, en reflexiones realizadas por filósofos y novelistas. No fueron demasiados: un grupo muy selecto, con el que el autor fue dialogando en cada uno de los apartados del libro. Entre los filósofos más recientes se encontraban, por supuesto, Descombes y Nussbaum, pero también Rancière o Hilary Putnam. Entre los menos recientes, Platón, Wittgenstein... En cuanto a la teoría literaria, no estaba ausente, si bien la particularidad de este libro, atribuible quizás a su concreta procedencia geográfica y cultural, residiría precisamente en haber llevado a cabo su defensa de la concepción gnoseológica de la literatura en abierto debate o polémica, no con la filosofía angloamericana (como hacía Nussbaum), sino con la teoría literaria, o para ser más precisos, con la que el autor llamó concretamente «la teoría literaria de la especie formalista-estructuralista» (Bouveresse, 2008: 12).<sup>2</sup>

No es lugar este de entablar a nuestra vez una polémica con la lectura, muy sesgada y por eso injusta, que el autor hace de esta «especie»

2 Las traducciones de este libro son nuestras.

de la teoría, a la que en la Francia actual y, precisamente después de que Todorov publicara *La literatura en peligro* (2007), se culpa prácticamente de casi todo (Kaufmann, 2011). En lo que a la finalidad del presente trabajo respecta, interesa reparar en que el rechazo de esa clase de teoría literaria no habría llevado a Bouveresse a prescindir de todas las aportaciones del género Teoría. Prueba de ello es que otro de los autores con los que también dialogó, en concreto en el apartado titulado «Realismo, conocimiento novelesco y 'realidad ética'», fuese precisamente Bajtín. El trabajo seleccionado por Bouveresse fue, además, el ensayo de 1924, del que citó el pasaje en el que el teórico defendió que el contenido de la obra literaria no podía ser «puramente cognitivo, carecer totalmente de elemento ético», sino que, por el contrario, podía incluso «afirmarse que la primacía en el contenido le corresponde a lo ético» (cit. por Bouveresse, 2011: 51). Se trataba de una elección perfectamente explicable, ya que estas tesis bajtinianas avalaban una indagación dirigida especialmente a las significaciones morales de la literatura, tal y como se propugna precisamente en el marco de la Ética de la Literatura.

Junto con Bajtín, los otros dos únicos teóricos de la literatura invocados en el libro al mismo nivel que los interlocutores filósofos o novelistas, fueron precisamente Lukács (en su caso, el de los trabajos marxistas sobre el realismo francés) y Thomas Pavel, a este sí por el trabajo aquí referido, *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Tamaña coincidencia no puede, en mi opinión, deberse al azar, sino a las afinidades electivas. Por lo mismo, resulta muy significativo que, al dialogar con estos tres teóricos, Bouveresse no se refiriera nunca a ellos con este término, el de «teóricos», reservado en su libro a los representantes de la denostada especie formalista-estructuralista (ibíd.: 131). Lo que resulta de esto es que el descrédito o declive atribuido por este autor a la «especie» acaba recayendo en realidad sobre el género ente-

ro, *i. e.*, sobre la teoría literaria en su conjunto. Por lo mismo, el libro contribuye, no a enterrar, sino a resucitar ese viejo antagonismo entre Teoría y Filosofía que fue propio precisamente del periodo formalista-positivista. Y esto solo porque su autor soslaya un hecho fácilmente contrastable: el de que ni la filosofía de la literatura, ni en general la estética filosófica, fueron inmunes al sarampión formalista del siglo xx. Antes bien, y como han puesto de relieve diferentes estudios sobre la estética del siglo xx (*cf.* Pérez Carreño, 1996; Solana, 1996), también ella habría contado con su propia y particular especie formalista-estructuralista, convenientemente ajustada al espíritu vanguardista y positivista de los tiempos.

De ahí que, a pesar de coincidir con todos estos filósofos actuales en lo relativo a la concepción del arte verbal como forma de conocimiento, estemos muy lejos aquí de respaldar su latente hostilidad a la teoría literaria, ni siquiera en el supuesto de que el destinatario de la misma fuese solo —como se pretende— la especie formalista-estructuralista, pero menos todavía cuando la verdad es que no se hacen distinguos entre las diferentes especies, extendiendo la censura de manera tácita a toda clase de «teóricos». Frente a este relato de los hechos, la intención de este trabajo ha sido poner de manifiesto que la Teoría de la literatura no habría necesitado del concurso de la filosofía actual para llevar a cabo su propia autocrítica, cosa que hizo muy tempranamente abriendo así el camino para una concepción más integral del arte literario, hoy patrimonio común de teóricos y filósofos. En cualquier caso y más allá de las revisiones o relecturas que puedan hacerse del pasado, lo importante es constatar que a día de hoy tanto la Teoría como la Filosofía estarían contribuyendo por igual, en la misma o similar medida, a la elaboración y desarrollo de un nuevo paradigma (o nueva «especie» de la teoría-filosofía), cuyos

rasgos distintivos residirían en el alejamiento del positivismo, la reivindicación de la concepción estética del arte verbal como forma de pensar y la consecuente disolución de la frontera entre enfoque filosófico o gnoseológico y enfoque teórico-literario o formal. Lo lógico sería, por tanto, que ambas disciplinas enterrasen definitivamente el hacha de guerra para reanudar, con pleno conocimiento de causa, el animado diálogo que emprendieron en el riquísimo y no siempre justamente valorado siglo xix.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTRIDGE, Derek (2004), *La singularidad de la literatura*, ed. M. J. López Sánchez-Vizcaíno, Madrid, Abada, 2011.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1924), «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 13-75.
- (1937-1938), «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.
- (Pavel N. Medvedev) (1928), *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994.
- BARTHES, Roland (1953), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- BÉNICHOU, Paul (1973), *La coronación del escritor, 1750-1780*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (2008), *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco/Libros.
- BOUVERESSE, Jacques (2008), *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone.

- DESCOMBES, Vincent (1987), *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- EICHEMBAUM, Boris (1925), «La teoría del 'método formal'», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 21-54.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Blanca (2019), «Como Elstir pintaba el mar... La interpretación filosófica de la *Recherche* por Vincent Descombes», *Rilce*, 35.1. *Monográfico Actualidad de la hermenéutica*, pp. 163-176.
- GADAMER, Hans-Georg (1960), *Verdad y Método I*, Salamanca, Sígueme, 1997.
- GRUIA, Ioana (2019), «Amor y (auto)conocimiento: *Los seres felices* de Marcos Giralt Torrente a la luz de Martha Nussbaum», *Rilce*, 35.1. *Monográfico Actualidad de la hermenéutica*, pp. 177-199.
- KAUFMANN, Vincent (2011), *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- LOTMAN, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2010), *El pensamiento narrativo. Aspectos cognitivos del relato*, Oviedo, Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- NUSSBAUM, Martha (1990), *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, Madrid, A. Machado, 2005.
- PAVEL, Thomas (2003), *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica, 2005.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (1996), «El Formalismo y el desarrollo de la historia del arte», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, pp. 189-201.

- RICOEUR, Paul (1975), *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1999), *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares.
- SHKLOVSKI, Viktor (1917), «El arte como artificio», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.
- (1970), *La cuerda del arco. Sobre la disimilitud de lo similar*, Barcelona, Planeta, 1975.
- SOLANA, Guillermo (1996), «Teorías de la 'pura visualidad'», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid, Visor, pp. 208-226.
- SONTAG, Susan (1964), *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- SORIANO SÁNCHEZ, Manuel (1894), *Elementos de filosofía de la literatura*, Barcelona, Tipografía de la Casa Provincial de Caridad.
- TODOROV, Tzvetan (1977), *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1991.
- (1984), *Critique de la critique*, Paris, Seuil.
- (2007), *La literatura en peligro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.
- TOMACHEVSKI, Boris (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- WAHNÓN, Sultana (2000), «Literatura y pensamiento: de la inspiración platónica a la imaginación kantiana», *La balsa de la Medusa*, 55-56, pp. 77-105. Revisado y ampliado en S. Wahnón, *Teoría de la literatura y de la interpretación literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 21-66.

- (2009), «Estética e interpretación literaria. La hermenéutica de M. M. Bajtín», en S. Wahnón (ed.), *El problema de la interpretación literaria. Fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 79-116.

TEORÍA, LITERATURA, CIENCIA

