



PANORAMA DE LAS TEORÍAS SOCIOLÓGICAS DE LA NOVELA

José Manuel Guzmán Díaz

Este artículo contiene una exposición resumida de la trayectoria de la novela, tomando como foco no a los novelistas ni a las propias novelas, sino a las teorías, escuelas y corrientes teóricas dominantes que se han ocupado de este género literario. El propósito es tomar posición respecto a su génesis y su función social en la historia moderna, así como también resaltar su influencia en la cultura, en la configuración de los esquemas de pensamiento y en la orientación del comportamiento social. Por eso se destacan los rasgos con los que cada una de las corrientes teóricas la ha definido, o con los que cada época la ha enriquecido. Se comienza con una sinopsis de sus formas precursoras y de sus condiciones de aparición, para después poner el acento en los valores que la han consolidado como un factor determinante de la transición entre los modos de vida tradicional y la cultura moderna.

Abstract

This article contains a summarized exposition about the path of the novel, not through the novels neither its novelists, but focused on its theories, dominant trends and currents which had look after of this literary genre. The main porpoise is to take position respect hers origins and social function in modern age, as well as bold hers influence into the culture, in the shape of thinking schemes and social behavior orien-

tation. For that it has bolded the features which each one of dominant theoretical currents has define them; or with those what each age has enriched them. We begin with a synopsis of its precursor shapes and its owners appeared conditions, afterward, we put the emphasis on the worth which has consolidated them as a determinant factor for the transition between the traditional ways of life and the modern culture.

Résumé

Cet article expose synthétiquement le trajet du roman en se centrant non pas sur les romanciers et leurs oeuvres, mais sur les théories, écoles et courants théoriques dominants qui traitent ou qui ont traité de ce genre littéraire. Il s'agit de prendre position par rapport à sa genèse et sa fonction sociale dans l'histoire contemporaine, ainsi que préciser son influence dans la culture, dans la configuration des schémas de

pensée et dans l'orientation de la pratique sociale. C'est pourquoi on souligne les caractéristiques du roman qui sont mises en relief par chacun de ces courants théoriques ou par chaque époque. On commence par une sinopsis de ses origines et de ses conditions d'apparition, pour ensuite mettre l'accent sur les valeurs qui l'ont consolidé en tant que facteur déterminant dans la transition entre les genres de vie traditionnels et la culture moderne.

* Ing. Arquitecto (ESIA-IPN). Licenciado en Humanidades (U. Del Claustro Sr Juana). Maestro en Letras (FFYL-UNAM). Doctor en Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS-UNAM). Correo electrónico: josemanguzman@prodigy.net.mx

Introducción

Este ensayo tiene el propósito de introducirnos en la sociología de la novela a través de sus escuelas teóricas, de sus metodologías de análisis y de los propios teóricos. Los objetivos son múltiples: el primero es efectuar una revisión general de los modos en que la sociología ha enfocado el estudio de la novela; el segundo, enfatizar los rasgos que las distintas vertientes teóricas le han atribuido como propios del género. En este ensayo partimos de dos supuestos básicos: el primero de ellos es el de que el género novelístico ha desarrollado una trayectoria evolutiva propia hasta alcanzar la autonomía suficiente para constituirse en una práctica social relativamente independiente de los otros géneros del campo literario; el segundo establece que la novela es una forma simbólica que la cultura occidental ha creado para operar el paso de los modos de vida tradicionales a los de la modernidad. Adicionalmente habría que destacar un tercer elemento: la teoría bajtiniana del dialogismo, que hace de la novela el género social por excelencia.

En cuanto al contenido y la organización del trabajo, aquí abordaremos las tres tradiciones de estudios novelísticos que consideramos como las más importantes y consolidadas por tratarse de propuestas teóricas reconocidas y de uso generalizado. Me refiero, en primer lugar, a la tradición anglosajona que arranca de Henry James en el último cuarto del siglo XIX, y culmina con Jacques Sauvage en la segunda mitad del siglo XX; en segundo lugar, a la que he denominado “escuela rusa de Mijail Bajtín”, relacionada con las teorías que el investigador ruso desarrolló a partir de los años veinte y que los miembros de la Escuela de París retomaron en la década de los setenta del mismo siglo; y en tercer lugar a la vertiente teórica construida por la tradición marxista de los estudios literarios en general y de los novelísticos en particular. En este último apartado abordamos la propuesta teórica de Georg Lukács, concebida en los años veinte pero retomada y matizada por su discípulo Lucien Goldmann en la década de los sesenta. Continuamos con la Teoría Sociocrítica elaborada por Claude Duchet en la década de los años setenta y replicada por autores como Edmond Cros y Pierre Zima durante los



años ochenta. Finalmente, concluimos con la exposición de la última gran teoría que se ha consolidado y difundido con el cierre del siglo, en la década de los noventa: la teoría de los *campos* y del *habitus* del sociólogo francés Pierre Bourdieu, con las que este autor explica la dinámica y el funcionamiento del espacio social contemporáneo, ejemplificando con el campo literario, uno de cuyos sub-campos es el novelístico.

Aunque las teorías y corrientes mencionadas son las más consolidadas, en un estudio más completo sobre la novela habría que tomar en cuenta también los importantísimos trabajos desarrollados por Jean Paul-Sartre en los años cuarenta; por Roland Barthes y Roberto Escarpit durante los años cuarenta y cincuenta; así como las aportaciones hechas por los miembros de la Escuela de Frankfurt, también durante la posguerra. Por esta razón podrán ser citados o evocados aquí de manera esporádica.

La génesis de la novela

En el ámbito de los estudios literarios y culturales existe la idea generalizada de que la novela es un producto cultural propio de Occidente, que ha desempeñado un papel muy importante en los procesos de transición de las sociedades tradicionales a las sociedades modernas. Los principales argumentos de quienes sostienen esta afirmación se vuelven más consistentes y más obvios a medida que se avanza en la investigación sobre el tema. Es lo que trataremos de explicar en lo que sigue. Esa tesis, que desde luego nosotros compartimos, sostiene que la novela es un producto originario y exclusivo de la cultura occidental, producido en Europa con el curso del Renacimiento y como resultado de un proceso evolutivo de tres estadios del arte narrativo anteriores al de la novela: la poesía épica, la novela de caballería y la novela picaresca. Y aunque estos subgéneros constituyen la arqueología de la novela y siguen presentes en ella de algún modo, en la actualidad parece haberse producido una

ruptura total entre todos ellos y la novela moderna. Más adelante abundaré sobre estas diferencias.

En este enfoque, la novela es considerada como uno de los fenómenos más importantes producidos por el Renacimiento¹ que, junto a otros, constituye la base de la transición de una visión religiosa a otra más secular y moderna del hombre y del mundo. Esto significa que la noción de “mundo moderno” o de “modernidad” sería inconcebible o muy diferente de la actual, de no haber existido la novela.

Ahora bien, cuando afirmamos que la novela es un producto exclusivamente occidental, queremos decir que mientras algunos géneros como la poesía, el cuento y la fábula existieron en casi todas las culturas, la novela es un rasgo exclusivo de Europa, ya que sólo surge, se desarrolla y consolida en el ámbito de la cultura occidental:

El cuento (y) el poema, son universales. La novela no existe en la literatura china ni en la literatura india... Se puede decir, pues, que la novela ha nacido en Europa, que es una de las originalidades de nuestra civilización (Bloch-Michel, 1967: 38).

Según el autor que acabamos de citar, la novela, tal como la conocemos hoy en día, aparece entre los primeros años del siglo XV y comienzos del XVII, ya que antes de este período ninguno de los relatos que se escribieron poseen sus rasgos característicos:

Nació con Rabelais, Cervantes y Grimmshausen. Es decir, con Don Quijote, Panurgo y Simplicius Simplicissimus. Ninguno de los relatos anteriores a esta época tiene nada que ver con la novela: no tienen personajes, sino héroes convencionales; no se preocupan ni de la verosimilitud ni de la psicología; no aspiran a la originalidad ni del tipo de anécdota que eligen, ni de los tipos de héroes que describen, sino que, por el contrario, tratan de atenerse a personajes y a aventuras conocidos ya del lector o del auditor (Bloch-Michel, 1967: 38).

1 Otros son: la Reforma luterana, el surgimiento de las ciencias, la teoría copernicana, la evolución de las Artes, el descubrimiento de América y el surgimiento de los Estados y las lenguas nacionales.



Explicitemos un poco más los caracteres diferenciadores de la narrativa antigua respecto a la novela a partir de una serie de dicotomías que permiten distinguirlas: personaje vs. héroe convencional; verosimilitud vs. lo inverosímil; originalidad vs. repetición de la historia narrada. Un texto está construido según técnicas narrativas antiguas o medievales cuando el sujeto de la acción es un héroe en lugar de ser un personaje. Ahora bien, para el autor arriba citado, un actor se denomina “héroe” cuando aparece investido de poderes naturales y sobrenaturales, obtenidos por designio y/o por adquisición, que le permiten efectuar acciones reales o mágicas pero desproporcionadas a las capacidades del hombre común; en cambio, se le denomina personaje cuando aparece como sujeto de la acción investido de las limitaciones humanas. La verosimilitud, por su parte, es la creación de una “ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive, fantástica” (Beristáin), y denota lo posible por oposición a lo real o a lo inverosímil, (que consiste en la realización de acciones desprovistas de lógica y de plausibilidad a escala humana). Por otra parte, el carácter repetitivo del argumento o de las acciones (como en las novelas de caballería o la picaresca) da origen al formato rígido de un modelo de calca, repetido y consabido, que cancela la *poiesis* y la originalidad de la historia narrada. Todos estos rasgos están presentes, incluso de manera evidente, en la literatura de la Antigüedad y la Edad Media, pero no en la novela.

Respecto a las causas que la originaron, parafraseo a Jean Bloch Michel: la novela nació como consecuencia de una crisis religiosa anterior a la Reforma. Una crisis en la que se confrontaban una visión cristiana con la visión humana y secular del mundo. “Nació en un mundo cristiano que problematizaba su cristianismo”. Es decir, el hombre de ese tiempo albergaba un sentimiento de orfandad que lo ponía de frente a su conciencia y lo obligaba a asumir la responsabilidad de conducir su destino, dejando atrás los tutelajes bajo los cuales había vivido hasta entonces. Dice el autor mencionado:

En realidad, todo hace suponer que la novela ha surgido de la crisis religiosa anterior a la Reforma. Nació el día en que los este-

reotipos y los lugares comunes sobre los que se fundaba el pensamiento europeo entraron en crisis. Nació el día en que todo hombre se vio obligado a una elección profundamente desgarradora y que tenía que acometer en soledad, el día en que las estructuras del pensamiento fueron no destruidas, sino discutidas” (Bloch- Michel, 1967: 39).

Según el autor citado, la novela nació con la escisión producida entre el hombre y su mundo sobrenatural, en el que su destino estaba en manos de Dios, para ubicarse en otro donde él asumía el papel de responsable y protagonista absoluto de su propia vida y su destino, lo que implicaba entrar en un estado de orfandad y desamparo en el mundo:

Se puede decir que, sin el cristianismo -que con el problema de la salvación obligó a los hombres a interesarse por el alma, por sus miserias, por sus variaciones y, en consecuencia, los sumió en inquietudes psicológicas-, la novela no hubiera existido; pero tampoco hubiera existido si el cristianismo hubiera bastado para aportar una respuesta a todas las interrogantes que él mismo había planteado, es decir, si el cristianismo no hubiera entrado en crisis y los estereotipos a los que había dado lugar no se hubieran borrado en el espíritu de los escritores y de los lectores (Bloch-Michel, 1967: 39).

Bloch-Michel concluye afirmando que la novela es esencialmente “la forma literaria que corresponde a un pensamiento libre, liberado e incluso libertino” (Bloch-Michel, 1967: 39) que se opone a toda ideología totalitaria y a las formas de pensamiento colectivo creadoras de estereotipos.

El género novelístico inició y se consolidó con Rabelais, Cervantes, Defoe, Swift, Richardson y Fielding, por citar sólo algunos, entre los siglos XVI y XVIII, y muy rápidamente se expandió por toda Europa. Existen dos tesis que explican esta vertiginosa expansión y consolidación. Una de ellas ofrece una explicación religiosa; la otra una explicación económica. La primera nos la proporciona un distinguido escritor argentino, quien a mediados del siglo XIX y



refiriéndose a la importancia de la novela explicaba cómo el protestantismo había ayudado a su difusión y crecimiento. Cito:

Caramelos y novelas andan juntos en el mundo, y la civilización de los pueblos se mide por el azúcar que consumen y las novelas que leen... Las novelas han educado a la mayoría de las naciones, y en los países católicos han hecho la misma revolución que en los protestantes la Biblia; no se escandalicen las gentes timoratas... Para ser católico es necesario ante todo tener fe. El catolicismo lo dice. Para ser protestante es necesario saber leer para leer la Biblia (Sarmiento, 1856: 23).

La otra tesis ha sido expuesta, en primer término, por Hegel; después, al inicio de los años veinte del siglo pasado, por Georg Lukács; y posteriormente, ya algo modificada, por muchos otros autores que la comparten. Esta es la tesis:

La novela surge como género literario importante en sociedades caracterizadas por el capital industrial, el urbanismo y un sistema de clases móvil. Es en este sentido muy general como la novela refleja la visión del mundo de la clase media industrial, la clase cuyo patrocinio ha sostenido, en gran medida, la importancia cultural y la adaptabilidad de la novela (Swingewood, 1988: 20).

Otro autor, Peter J. Taylor, se expresa en términos semejantes en su excelente ensayo *Modernities*, siguiendo la interpretación que Ian Watt hizo de la obra de Lukács en *The Rise of the Novel* (1920):

Cada novela trata de personajes particulares en circunstancias particulares, en contextos temporales y espaciales definidos. En resumen, (la novela) es un vehículo literario para un mundo siempre cambiante, porque es quíntaesencialmente moderna, un rasgo propio del sistema mundial moderno... (Taylor, 1999: 48. Trad. J. M. Guzmán).

En efecto, debe destacarse que la novela siempre es única, en la medida en que construye a través de su propio discurso el sistema de sus personajes a partir de coordenadas espacio-temporales que

los circunscriben o que los definen por el contexto en que habitan, las prácticas que desarrollan y los atributos que poseen.

Las teorías sociológicas de la novela

La tradición anglosajona

Llamamos tradición novelística anglosajona a la serie de ensayos sobre la novela aparecidos en lengua inglesa desde 1875, año en que Henri James publicó su ya clásico ensayo: *El arte de la novela*, y continuados por otros autores a lo largo del siguiente siglo; no obstante que la tradición de la novela inglesa, con la obra de Defoe, se remonta al siglo XVII. Cabría entonces la precisión de que la denominación “tradición novelística anglosajona” es un poco arbitraria y atiende sólo a propósitos de exposición y para distinguirla de otras novelísticas como la rusa, la francesa o la española. En efecto, los integrantes de esa tendencia novelística no trabajaron como organización ni como grupo, ya que dicha tendencia surgió y se consolidó más bien como una secuencia de obras individuales sobre un asunto (la novela) que, a la larga, ha resultado ser muy importante.

La corriente teórica anglosajona sobre la novela cobra un rasgo de originalidad, primero por su diferencia con respecto a otras; y luego por el hecho de que, cuando menos en su primera etapa, sus teóricos son los propios novelistas. Quizás se deba a esto último el que su visión de la novela tenga un matiz menos cientificista que las otras, aunque sus reflexiones contengan también —en forma no sistematizada— enfoques estéticos, filosóficos, formales y estructurales de la novela.

La tradición anglosajona de la producción novelística inició con Defoe, Swift, Richardson y Fiending, para mencionar algunos de los pioneros más importantes. Los teóricos fueron inicialmente reconocidos novelistas, pero al final también se incorporaron algunos ensayistas como James, Lubbock, Forster, Carruthers, Muir, Watt y Sauvage. Las contribuciones de los integrantes de esta “escuela” no pueden ser ignoradas por quien pretenda acercarse con seriedad al



estudio de la novela. Aunque mi exposición no será exhaustiva por tratarse de un tema tan amplio, en este ensayo centraré la atención en los rasgos y los enfoques más originales de esta tradición novelesca.

A continuación enumero algunos de los ensayos más notables dentro de lo que he llamado “tradición anglosajona”. En 1875 Henry James publicó *El arte de la novela*, una obra que dominó el panorama teórico en esta materia hasta casi medio siglo después, cuando en 1921 fue publicado *El arte narrativo* de Percy Lubbock. Más tarde, en 1927, Edward Morgan Forster publicó *Aspectos de la novela*; era el texto revisado y un poco modificado de un ciclo de conferencias dictadas por él mismo. En 1928, John Carruthers entregó a la prensa *Scherezada o el futuro de la novela inglesa*. Y ese mismo año, Edwin Muir, quien cita a los anteriores, publicó *La estructura de la novela*. Después de un receso de casi treinta años, Ian Watt, otro autor importante y ya profesional en el campo de la investigación y el análisis, publicó, en 1957, *The Rise of the Novel*. Este mismo autor publicó en 1996 *Mitos del individualismo moderno*, obra excelente y muy ambiciosa realizada a lo largo de su vida, y en cuyo fondo se plantea el papel de la novela en la visión del hombre actual. Finalmente, en 1965 el belga Jacques Sauvage publicó su *Introducción al estudio de la novela*. Al parecer, a partir de este momento decrece la producción ensayística sobre la novela, quizás debido al reinado del estructuralismo que alcanza su esplendor por esos años.

Comencemos con *El Arte de la Novela*, de Henri James. Como sabemos, en la bibliografía anglosajona de los estudios sobre la novela el texto de James es piedra angular, porque es el que abre el debate e inaugura el campo. Es uno de los primeros autores que plantean preguntas y buscan respuestas en lo que respecta al fenómeno complejo de la novela, su estructura y sus componentes. El propio James lo reconoce desde las primeras líneas del ensayo:

No habría dado un título tan amplio a estas pocas consideraciones, forzosamente incompletas, sobre un tema cuyo análisis acabando nos llevaría muy lejos, si no me pareciera descubrir un pretexto

para mi atrevimiento en el interesante panfleto publicado con este mismo título por el señor Walter Besant (James, 2001: 7).

En realidad, lo que el autor afirma en el texto citado es en parte cierto y en parte ficticio. Es verdadero en cuanto a lo incompleto de sus consideraciones sobre la novela, pero no en lo referente al supuesto señor Besant, porque si se lee con cuidado el ensayo de James, se descubrirá que el tal señor Besant es un ser imaginario o es el mismo James. En realidad, lo que hace el autor es inventar un interlocutor. Se trata de un recurso ensayístico inaugurado por Platón en el siglo IV a. C. Pero es muy válido y eficaz porque permite al autor presentar su teoría o arte de la novela en forma de un ameno diálogo.

James llama “teoría” a lo que, a mi modo de ver, constituye más bien una especie de “arte poética”. Por lo demás, sus consideraciones sobre la novela no son tan incompletas. Lo destacable de su propuesta radica en que es original en el sentido de que carece de referencias anteriores; aunque, ciento treinta años después —es decir hoy— todavía sigue vigente. Véase la siguiente cita:

El arte vive de la discusión, del experimento, de la curiosidad, de la diversidad de intentos, del intercambio de pareceres y de la comparación de puntos de vista. [...] La literatura debiera ser instructiva o placentera, y existe en muchas mentes la impresión de que las preocupaciones artísticas, la búsqueda de la forma, no contribuyen a ninguno de estos fines, e incluso estorban a ambos (James, 2001: 8).

Más adelante, James se refiere a la hostilidad del puritanismo hacia la novela, por considerarla pecaminosa, y atribuye a este hecho su disminución y escasez en la sociedad inglesa de su tiempo:

La vieja superstición de que la novela es algo malo (“pecaminoso”), se ha desvanecido ya en Inglaterra; pero quedan rastros de ella en la suspicacia con que se mira cualquier historia que no admita, de una manera u otra, que sólo es una broma” [...] La vieja hostilidad evangélica hacia la novela, tan explícita como estrecha de criterio,



debido a que se la consideraba poco favorable para nuestra parte inmortal como la obra de teatro, era en realidad mucho menos insultante (James, 2001: 9 y 10).

El texto citado se refiere a los prejuicios que, a lo largo de su recorrido, hostigaron a la novela, prejuicios que en los tiempos de James, todavía no estaban totalmente erradicados. Para James, finalmente, “la única razón de ser de la novela, es que pretende representar la vida”. Y la definición que da de novela, en su acepción más amplia, es la siguiente: “Es una impresión personal y directa de la vida; esto constituye su valor, que será mayor o menor dependiendo de la intensidad de la impresión” (James, 2001: 15). Y un poco más adelante: “Una novela es una cosa viva, única y continua como cualquier otro organismo, y en la medida en que esté viva veremos que en cada parte hay algo de cada una de las otras partes” (James, 2001: 21).

A continuación, James califica como torpe y oportunista la distinción entre novelas de caracteres (personajes) y novelas de acontecimientos, y afirma que son motivaciones sociológicas las que inducen a escribir novelas, de igual modo que en el arte de pintar. Concluye el ensayo dirigiendo algunas recomendaciones a los escritores de novelas.

En nuestra opinión, a pesar de que reconocemos originalidad y hondura en su trabajo, James no logra dilucidar los problemas fundamentales del género, sobre todo porque su planteamiento no es sistemático y no delimita adecuadamente su enfoque. A ello se debe que sus conclusiones aparezcan siempre respaldadas por nociones espigadas de la estética general, y que la novela se defina principalmente por comparación con otras actividades artísticas como la pintura y la escultura.

Casi medio siglo después de publicado el ensayo de James, apareció *Aspectos de la Novela*, de Edward Morgan Forster, quien ofrece amplias reflexiones sobre el tema en sus distintos aspectos. Al explicar el título de su ensayo afirma: “Hemos elegido la palabra ‘aspectos’ porque es acientífica y vaga, porque nos concede el máximo de libertad”. Los aspectos que Forster tratará son siete: la historia,

la gente, el argumento, la fantasía, la profecía, además de la forma y el ritmo.

Forster se aproxima a la definición de la novela citando la obra: *Le Roman anglais de notre temps*, del francés Abel Chevalley, para quien “una novela es una ficción en prosa de cierta extensión” (Forster, 1995: 12). Eso nos basta, dice Forster,

... aunque tal vez nos atrevamos a añadir que la extensión no debe ser inferior a las 50,000 palabras. El aspecto fundamental de una novela es que cuenta una historia. Ese es el denominador común de todas las novelas. Aunque la Historia es muy antigua.

Según el autor, la novela es obligadamente leal al tiempo; la vida cotidiana no. Y cita las primeras frases de *The Antiquary*, de Walter Scott, que dicen:

Una espléndida mañana de verano, casi a finales del siglo XVIII, un joven de apariencia distinguida que quería desplazarse al noreste de Escocia adquirió un billete... (Forster, 1995: 38).

Forster utiliza la cita para señalar la importancia del tiempo, del espacio y de la identidad del personaje, pues son los componentes fundamentales para introducir al lector en la lógica de todo relato. Se trata del papel central que desempeña en toda narración coherente lo que más tarde se llamará, sobre todo en la sociocrítica de Claude Duchet, “*incipit*”. La vida cotidiana, insiste Forster, se compone de tiempo y de valores, y es nuestra conducta la que revela ese doble vasallaje. Según él, los autores que han intentado liberar a la novela de la esclavitud del tiempo han fracasado, porque la novela despojada de la noción de tiempo no sirve para nada, porque no cuenta nada, no contiene una historia:

Yendo mucho más lejos que Emily Brontë, Sterne o Proust, Gertrude Stein destrozó y pulverizó el reloj, esparciendo por el mundo sus añicos como los miembros de Osiris; y no lo hace por maldad, sino por una causa noble. La autora confiaba en liberar a la novela de la tiranía del tiempo y expresar la vida por sus valores



únicamente. Pero fracasó porque, en cuanto la novela se halla por completo liberada del tiempo, ya no expresa nada en absoluto... La secuencia temporal no puede destruirse sin arrastrar en su caída todo lo que debería haber ocupado su lugar; la novela que expresa únicamente los valores se convierte en algo ininteligible y, por tanto, carece de valor (Forster, 1995: 47-48).

Como se echa de ver, Forster tiene plena conciencia de la importancia del tiempo y el espacio como constituyentes básicos de toda historia acerca de alguien (de un individuo). Y de que, si bien una novela está hecha de tiempo y de valores, estos últimos no se sostienen solos, porque requieren del soporte identitario del sujeto de la historia (real o verbal) que sólo podrá existir, como sujeto, si se halla inserto en ciertas coordenadas espacio-temporales.

El segundo aspecto que el autor aborda es el de “la gente”. Forster incursiona en la condición humana para explicar la diferencia entre los individuos reales y los de la novela. Citando a un crítico francés afirma:

Alain examina las varias formas de actividad estética y, al llegar a la novela, afirma que todo ser humano posee dos facetas, una apropiada para la Historia y otra para la ficción. Todo lo observable en el hombre pertenece al dominio de la Historia. Pero su faceta novelesca o romántica abarca la pura pasión, es decir, los sueños, gozos, penas y autoconfesiones que la educación o la vergüenza le impiden expresar, y el mostrar esta faceta de la naturaleza humana es una de las funciones de la novela (Forster, 1995: 52).

Según Forster, la condición humana se sustenta en cinco funciones: nacimiento, alimento, sueño, amor y muerte. Estas funciones incluyen al propio novelista y hacen la diferencia entre los hombres de la vida real y los personajes novelescos que el creador se esfuerza por caracterizar apegado a un sistema de valores. En efecto, en la novela, los personajes estarían acotados exclusivamente por la escala de valores que circunscribe y define una cultura. Pero su construcción, afirma Forster, siempre es posible a partir de los cinco elementos señalados.

Forster continúa explicando los aspectos restantes de la novela, y de su exposición destacan dos ideas que me parece necesario resaltar antes de terminar de exponer su muy original punto de vista sobre la novela. Una de ellas se refiere a los “finales” (el *explicit*) de las novelas. A propósito de ellos afirma:

Casi todas las novelas se debilitan hacia el final. Esto se debe a que el argumento requiere una conclusión. ¿Y por qué es necesario? ¿Porque no existe una convención que permita al novelista terminar en cuanto se aburre?... La muerte y el matrimonio son casi la única conexión que establece entre los personajes y el argumento; y siempre que ocurran al final de el libro, el lector está más dispuesto a aceptarlo y a adoptar un punto de vista libresco. (Forster, 1995: 101).

Después de referirse a lo fantasioso, a lo profético y a lo rítmico como formas de la novela, Forster concluye interrogándose si, en unos doscientos años, habrá cambiado la naturaleza humana. La intención es apuntar a la vigencia de su hipótesis: la naturaleza de la novela sólo cambiaría con el cambio de la naturaleza humana.

Pasemos a reseñar ahora las ideas de otro autor. En *La estructura de la novela*, Edwin Muir se refiere a las propuestas de algunos de los autores ya citados dentro de esta corriente, para afirmar que, aunque sus tesis están orientadas a explicar la forma, los términos de sus planteamientos siguen siendo vagos. En un prolongado diálogo sobre todo entre el texto de Forster y sus propias propuestas teóricas, Muir —quien derrocha erudición en lo que respecta a los argumentos de las grandes novelas— propone una clasificación de éstas a partir del tipo de estructura que las constituye, señalando tres grandes formas estructurales. Cito a Sauvage:

Muir considera tres tipos principales de estructura que puede adoptar la novela, a saber, «el de la novela de personajes», el de la «novela dramática», y el de la «novela de crónica»; y se propone «descubrir, si es posible, las leyes que operan en cada uno, y hallar una justificación estética de esas leyes». (Sauvage, 1982: 149).



No obstante el esfuerzo de Muir por ilustrar sus tesis utilizando ejemplos de obras maestras, sus argumentos están lejos de ser claros, sobre todo si asumimos que la premisa básica de toda novela es la innovación, algo contra lo que atenta el proyecto de Muir. Pero, aun en el supuesto de que su tesis funcionara para clasificar las novelas ya escritas, cabría preguntarse cuántos novelistas estarían dispuestos en lo venidero a sujetar sus novelas a los modelos estructurales que propone. En efecto, si este fuera el caso, tendrían que atenerse a uno solo de los modelos, porque si una novela incluyera simultáneamente las tres categorías estructurales, perdería su carácter distintivo y volveríamos al punto de partida.

En 1957 Ian Watt publicó *The Rise of the Novel*, donde expone la teoría de la novela de Lukács, de la que nos ocuparemos en el siguiente apartado, razón por la cual aquí lo pasaremos por alto.

En 1965 aparece *Introducción al estudio de la novela*, del belga Jacques Sauvage, traducida al español en 1981. Tomado en su conjunto, esta obra de Sauvage contiene dos contribuciones importantes: desarrolla una teoría de la novela y elabora un corpus bibliográfico exhaustivo sobre el tema. Sauvage reconoce su pertenencia a la tradición anglosajona cuando afirma respecto a su texto:

Aunque en él aparecen referencias a críticos y estudios de otras culturas, esta teoría de la novela debe considerarse como una lúcida recapitulación del trabajo realizado sobre la narrativa por el pensamiento literario anglosajón, indudablemente el corpus de teoría narrativa que presenta una mayor coherencia y continuidad, resultado de un constante y orgánico desarrollo desde el siglo XVIII hasta nuestros días, con la figura preeminente de Henry James en el salto del XIX al XX (Sauvage, 1981: 6).

El libro de Sauvage es un hermoso volumen, cuidadosamente elaborado y estructurado con propósitos pedagógicos muy claros. Un ejemplo de ello es que inicia con una definición de la novela que a lo largo del texto va modificando para mostrarnos los progresos en sus estudios teóricos.

Al leer en el ensayo de Sauvage la recapitulación de las diferentes aproximaciones a la novela, se tiene la impresión de que se parecen a un ejercicio de tiro al blanco en el que todos los proyectiles impactan en los círculos concéntricos del tablero, pero ninguno da en el centro. Esto sobre todo en comparación con las teorías y formas de análisis de la novela en las últimas décadas del siglo XX, particularmente a partir del estructuralismo y de los analistas rusos de la literatura.

En la obra de Sauvage se conciben conceptos de la mayor importancia, como la distinción entre el uso del lenguaje poético y el lenguaje de la novela (noción sobre la que también Bajtín reflexionó); el análisis de los conceptos de tiempo, espacio y personajes; el papel del narrador y sus posiciones al describir; el *flashback* y los planos de la temporalidad, etcétera. Son argumentos importantes en distintos órdenes, porque en las últimas décadas del siglo, esos mismos conceptos fueron retomados y esclarecidos por teorías como la bajtiniana y la sociocrítica de Duchet.

Dentro de la tradición de la novela inglesa hay muchos otros autores (novelistas y teóricos) que podrían ser incluidos en esta exposición; no obstante, sabemos que las razones de espacio lo hacen imposible, de modo que estoy obligado a concluir aquí para pasar al siguiente punto.

La escuela rusa de Mijail Bajtín

Aunque ignorado en un principio, Mijail M. Bajtín (1895-1975) ha sido un autor sumamente importante para los estudios de la novela, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Bajtín ha sido también, en épocas recientes, uno de los más notables estudiosos de la cultura rusa. Sus trabajos han significado aportaciones importantísimas para distintos campos de los estudios culturales, tales como la lingüística, la semiótica, la antropología y, sobre todo, la literatura. Algunos de sus trabajos fueron elaborados en colaboración con otros destacados investigadores como el lingüista Nicolás Volochinov (hay quienes afirman que Volochinov y Bajtín son la misma persona) y



el crítico literario Pavel Medvedev, con quien Bajtín mantuvo una entrañable relación de amistad.

Las contribuciones de Bajtín a los estudios de la novela están expuestas en su obra monumental *Estética y teoría de la novela*, y están estrechamente relacionadas con otros trabajos como *Problemas de la obra de Dostoievski*; *Rabelais y su mundo*; *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Sus aportes podrían resumirse de la siguiente manera: en primer lugar, el punto de partida de Bajtín fue una cierta insatisfacción personal frente a las teorías de los formalistas rusos, a quienes criticó por su “objetivismo abstracto”, considerado como una de las características de esa escuela. “Al definir el lenguaje como un sistema de normas abstractas, —dice Bajtín—, esta doctrina dejaba escapar la realidad viviente.” En segundo lugar, Bajtín elaboró una teoría que le permitió afirmar que los sistemas de signos son también ideologías; y que el lenguaje es el sistema semiótico más completo de cuantos existen. Por último, logró construir una teoría estética que le permitió delinear una concepción muy completa de la poética de la novela. Cito (del francés):

Todas las ideologías, --religión, derecho, arte, literatura, ciencia, --no son sino sistemas de signos específicos: <el dominio de la ideología coincide con el de los signos>. El lenguaje no es sino el más universal de todos, lo que lo convierte en el instrumento común de la mayor parte de las ideologías, --y convierte a la lingüística en prefacio y modelo de una semiótica general concebida como una ciencia universal de las ideologías (Bakhtin, 1978:12).

Bajtín añade que la ciencia del lenguaje es, por definición, sociológica, porque los signos no son reductibles a leyes psicológicas, sino al contrario, son un hecho social, objetivo y siempre dado desde el exterior de la conciencia. En efecto, para el autor la verdad no puede existir sino en la pluralidad de las conciencias, en el movimiento, en el cambio, en el diálogo siempre abierto, siempre inacabado, que es la única forma de la auténtica existencia de las ideas. En tercer lugar, otra importante contribución de Mijail Bajtín fue la distinción entre el lenguaje de la poesía y el de la novela, que le permitió inaugurar el

campo del análisis del discurso y sentar las bases para el estudio de la novela desde su naturaleza polifónica. Según nuestro autor, el diálogo es el modo de existencia concreta del lenguaje, porque es como un fuego cruzado de dos o más intenciones opuestas o concurrentes, cuyos enunciados llevan las marcas de su naturaleza social, plurívoca y dialógica. Tal sería la esencia del discurso de la novela:

El discurso nace en el diálogo como su réplica viviente y se forma en una acción dialógica mutua con la palabra del otro, en el interior del objeto. El discurso conceptualiza su objeto gracias al diálogo (Bakhtin, 1978: 12).

La naturaleza del discurso de la novela se opone de manera diametral al discurso poético, que es cerrado, monológico y autoritario, emitido sin partición en una intención única, absoluta e ignorante del otro. Este es el único discurso que reconocen la poética y la retórica tradicionales. En cuarto lugar, se reconoce a Bajtín por la aportación de dos grandes monografías: una sobre la obra de Fedor Dostoievsky y otra sobre la de François Rabelais. En las novelas del primero descubrió al creador de la novela polifónica, en la que el principio fundamental del discurso es el diálogo y la pluralidad de voces autónomas. Y en el segundo encontró la risa, la parodia, la imagen grotesca y el carnaval, como constitutivos básicos de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento; épocas en las que Bajtín considera que deben buscarse las raíces históricas de la novela.

De lo expuesto hasta aquí se infieren los dos rasgos principales de la novela estudiada por Bajtín: la polifonía del discurso y la risa carnavalesca. Ambos rasgos caracterizan a las grandes novelas como las de Rabelais, Cervantes y Gogol. De este modo Bajtín descubre que el origen del género novelesco está históricamente ligado a las épocas del absolutismo autoritario de la lengua única; la novela surge cuando las lenguas nacionales de Europa Occidental sustituyen al latín.

Para Bajtín, la novela, además de ser un género del arte literario, es:



La diversidad social de lenguajes, a veces de lenguas y de voces individuales, diversidad literariamente organizada. Sus postulados indispensables exigen que la lengua nacional se estratifique en dialectos sociales, en amaneramientos de un grupo, en jergas profesionales, lenguajes de género, formas de hablar de las generaciones, de épocas, de escuelas, de autoridades, círculos y modos pasajeros... (Bakhtin, 1978: 88)

Esta cita enumera los rasgos de la polifonía, pero, ¿cómo es que se genera la risa y la parodia en el carnaval medieval? Según Bajtín, el carnaval correspondía a una especie de “segunda vida del pueblo”, el equivalente de una cultura popular que practicaba, en el carnaval y la risa, la abolición temporal de las relaciones jerárquicas de la sociedad mediante la celebración de ritos y actividades que cuestionaban las normas y la moral de la estructura feudal dominante en ella: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época” (Zima, 1985: 100).

En ese universo de manifestaciones públicas carnalescas, el autor distingue ritos, cultos cómicos, eventos preparados por bufones, bobos, payasos, enanos, gigantes y monstruos, todos ellos con su literatura paródica.

Según nuestro autor, tres son las tipificaciones de esos modos de generar la risa:

1. Formas y rituales del espectáculo (festejos carnalescos, obras cómicas representadas en la plaza pública; etc.). 2. Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín y en lengua vulgar. 3. Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas groseros, etcétera (Zima, 1985: 100).

Y para concluir con esta muy apretada síntesis de los estudios que Bajtín produjo sobre la novela, podemos afirmar, citando a su prologuista Michel Aucouturier, que para Bajtín la novela nace de una actitud nueva, reflexiva y crítica. “La novela es la vida triunfante

de la ideología. Y Bajtín no es solamente su teorizador: es también su heraldo”.

De la tradición marxista a la teoría del campo

Georg Lukács

En el contexto de los estudios novelísticos, una de las corrientes más poderosas surgidas durante el siglo XX, sobre todo por su carácter germinador, es la propuesta por el filósofo húngaro Georg Lukács, quien siguiendo los lineamientos de la sociología marxista pone la mira en el fenómeno histórico de la lucha de clases y de la alienación del hombre provocada por el capitalismo. En su *Théorie du roman*, adoptando la perspectiva hegeliana de la historia, Lukács concibe el género novelesco como testimonio de la alienación de la sociedad burguesa (tesis que después fue retomada en otros textos ya en el marco de la filosofía marxista). En este apartado seguiré la siguiente ruta: partiré de la obra de Lukács, continuaré con su discípulo Lucien Goldmann, después con la teoría sociocrítica de Claude Duchet, Pierre Zima (discípulo de Goldmann) y Edmond Cros, para finalizar con la teoría del campo de Pierre Bourdieu. Debido a la complejidad que ofrece el texto de Lukács, y atendiendo a su propia recomendación, tomaré como guía interpretativa el trabajo de Zima, que me es más accesible.

La propuesta de Lukács tiene como punto de partida su propia concepción del realismo literario y de tipicidad. Zima, quien ha hecho una espléndida lectura de su obra, afirma:

La estética lukacsiana define como realista el texto (novelesco o cualquier otro) que represente la sociedad o una situación social como una totalidad coherente a partir de caracteres y de acciones típicas. (Zima, 1985: 85).

Desde luego que, en su teoría, Lukács no considera la novela como un documento histórico ni mucho menos como la reproducción fotográfica de la realidad. La sociología de la novela de Lukács



se ha desarrollado más bien a partir de dos hipótesis fundamentales y complementarias:

Según la primera, el despegue de la novela coincide con el del individualismo burgués que se manifiesta tanto en el dominio de la producción como en el de la recepción de este género literario. Según la segunda, la novela es el texto realista por excelencia, dado que su escritura absorbe la orientación científica y materialista de la burguesía, así como su empirismo y su nominalismo. Y más aún, la novela no privilegia, como la tragedia o la epopeya feudal, los medios sociales restringidos (a la nobleza), ya que se orienta hacia las clases burguesas y a la población entera (Zima, 1985: 85).

Para el mundo occidental, afirma Lukács, la novela es un género individualista, estrictamente ligado a la ideología burguesa; un género en el que predomina la idea de un individuo excepcional. Claros ejemplos son novelas como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, donde se observa que el hombre orillado a circunstancias elementales recurre, para su organización vital, a estructuras sociales de orden capitalista y a conductas o modos de comportamiento burgués. En su *Manuel de sociocritique*, Pierre Zima cita a dos autores, Ian Watt y Jan Kot, quienes pretendían demostrar que la gran popularidad de la novela en la época de Defoe, Richardson y Fielding estaba estrechamente ligada a la aparición de un público burgués, sobre todo femenino, predispuesto por su ideología individualista a acoger con interés toda descripción de la vida privada del individuo, de la intimidad.

El individualismo novelesco tiene tres aspectos importantes analizados por Watt. 1. El nominalismo (el empirismo) que se manifiesta en los nombres propios de los protagonistas (héroes); 2. La psicología, cuyo despegue en las distintas teorías filosóficas acompaña la evolución novelesca; 3. El realismo estimulado por una filosofía secularizada que se inclina, a menudo, hacia las explicaciones materialistas. (Zima, 1985: 85).

El nombre propio, añade Zima, reviste una importancia particular en un género literario orientado hacia la suerte de un individuo,

a menudo de un individuo extraordinario, marcado por sus orígenes familiares, sus ambiciones sociales y sus pasiones. Lógicamente, el problema de la identidad individual está ligado estrechamente al estatuto epistemológico de los nombres propios.

En la tesis de Lukács, la idea fundamental de la novela se desprende de la teoría hegeliana de la historia, según la cual en la sociedad moderna burguesa la unidad entre la conciencia y el mundo, entre sujeto y objeto, ha desaparecido debido a la alienación del individuo; en cambio, esta unidad aparece claramente en la epopeya griega, *v.g.*, en *La iliada* y *La odisea*.

La novela es entonces una búsqueda que tiene por objeto el sentido; pero este sentido no está dado como en la epopeya antigua o feudal: éste debe ser inventado o creado por el héroe, un ser problemático y marginal que se opone a una realidad social desprovista de sentido y cuya búsqueda obstinada culmina en un fracaso (Zima, 1985: 98).

En su tesis, Lukács considera la existencia de tres tipos de novela: la del idealismo abstracto; la novela sociológica de la desilusión y la novela educativa de auto-limitación del héroe.

El idealismo abstracto está representado por héroes como Don Quijote o Julián Sorel, quienes buscan imponer su ideal a la realidad. Ésta es demasiado real y compleja para la visión limitada de un don Quijote que se enfrenta a obstáculos imprevistos e imprevisibles... El segundo tipo es el de la novela psicológica en la que el tema principal es la interioridad del héroe: su conciencia es demasiado vasta para poder adaptarse a las convenciones (o restricciones) de la realidad social... El último modelo de Lukács es la novela de educación, (...) ejemplificada por el *Wilhelm Meister* de Goethe. Esta novela desemboca en la auto-limitación prudente y resignada del héroe que no acepta el desfase entre el ideal subjetivo y la realidad objetiva, pero que ha comprendido este desajuste y la imposibilidad de superarlo (Zima, 1985: 99).



Lucien Goldmann

Por lo que toca a Goldmann, desarrolló sus ideas sobre la novela en su gran obra *Le Dieu caché*, tomando como base la tesis de Lukács y la crítica de la economía política de Marx. Según esta última, la característica esencial de la sociedad capitalista es que se rige por el valor de cambio. El valor de cambio tiene por oponente semántico el valor de uso o valor auténtico. Con estas dos ideas, Goldmann retoma las tesis lukacsianas de la teoría de la novela para explorar las diferentes formas de relación triangular que se dan entre hombre, mundo y valor. Es así como Goldmann pretende demostrar que el carácter problemático del héroe novelesco lukácsiano tiene su origen en una realidad cultural degradada, cuya crisis de valores es producida por las contradicciones entre liberalismo y clericalismo, capitalismo y socialismo, cristianismo y ateísmo; etcétera:

El hombre problemático y marginal de la sociedad individualista, víctima de la reificación y de la mediación, corresponde al nivel estético del héroe novelesco, personaje “demoníaco” caracterizado por una búsqueda perpetua de valores auténticos (cualitativos): «la forma novelesca —escribe Goldmann— nos parece ser, en efecto, la transposición sobre el plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado. (Goldmann, 1964: 36, citado en Zima, 1985: 99).

Según Goldmann, tanto en la realidad como en la novela, los valores auténticos están implícitos, pues no son perceptibles a simple vista en un universo dominado por el valor de cambio al que están orientados la mayoría de los individuos no problemáticos. Añade Zima:

Goldmann saca en conclusión metodológica (muy significativa) que la novela, en tanto creación crítica surgida del individualismo, no podría vincularse a una visión colectiva del mundo, a ningún grupo social. Es una búsqueda individual de valores transindividuales (auténticos) ausentes. (Zima, 1985: 100).

Así, Goldmann relaciona la evolución de la novela con la del individualismo en el seno de la sociedad capitalista y distingue tres etapas del desarrollo capitalista a las que corresponden tres etapas de evolución de la novela:

La primera corresponde al capitalismo liberal, marcada por el despegue del individualismo fundado en el principio del “dejar hacer” y de la empresa individual; la segunda etapa está signada por el advenimiento del capitalismo de los monopolios ocurrido a fines del siglo XIX y principios del XX. Este momento del desarrollo capitalista entraña «la supresión de toda importancia esencial del individuo y de la vida individual en el interior de las estructuras económicas y, a partir de aquí, de la vida social en su conjunto». (Goldmann 1964: 290). El tercer momento corresponde a los sistemas de intervención estatal y de los mecanismos de autorregulación que anulan toda iniciativa individual o de grupo: es el advenimiento del capitalismo monopólico de Estado. (Zima, 1985: 100).

Para Goldman, a la primera etapa del desarrollo capitalista corresponde la novela del “individuo problemático”, como los personajes de Flaubert, Stendhal y Balzac; a la segunda, la desilusión del individuo, del héroe problemático, como en Joyce, Kafka, Malraux; y a la tercera la desaparición del héroe, como en “*le nouveau roman*” de Bekett, Robbe-Grillet, Sarraute y Simon. Sin embargo, Zima critica o reprocha a Goldmann su tendencia a establecer cierta relación de reflejo entre el texto literario y la realidad socioeconómica que él define en el marco de la teoría marxista del capitalismo y el individualismo. El problema de Goldmann radicaría, según el mismo Zima, en el hecho de considerar el texto literario (novelesco) como una estructura de significados que remite directamente a la realidad social.

Claude Duchet

La “teoría sociocrítica” es una propuesta teórica y metodológica para el análisis y la interpretación de textos principalmente literarios, concebida en por Claude Duchet (1925), profesor de literatura en la



Universidad de París VIII. El concepto y el término fueron acuñados por el propio Duchet, inspirado por la “teoría psicocrítica” de Charles Mauron, publicada en 1948; así como también por la teoría del “estructuralismo genético” propuesto por Lucien Goldmann en los años 60. El “manifiesto” sociocrítico de Duchet fue publicado en el primer número de la revista parisiense *Litterature*, correspondiente al mes de febrero de 1971, en el ensayo intitulado: “Para una socio-crítica o variaciones sobre un *incipit*” (“Pour une socio-critique ou variations sur un *incipit*”). Posteriormente se ha multiplicado y expandido la bibliografía sobre el tema.

El punto de partida de la sociocrítica consiste en apartarse de la tradición teórica que confina el análisis de la literatura o en el polo formalista, o en el polo sociológico, pero cada uno igualmente excluyente del otro. La sociocrítica se asume, entonces, como una sociología del texto literario que destaca la importancia de su origen y espesor social. Así, frente a una sociología tradicional que privilegia el análisis de lo que ocurre en las instancias de producción, difusión y recepción de la obra (pero que ignora lo que ocurre dentro de ella), la sociocrítica se constituye como una *sociología del texto* que se propone restituir a éste todo su espesor social, poniendo al descubierto la variedad de discursos sociales que, bajo la forma de sociogramas, ideologemas, imágenes e ideologías lo constituyen y lo pueblan.

Por razones de espacio aquí sólo reseñaré los aspectos más relevantes de esta teoría. En primer lugar, la sociocrítica de Claude Duchet se reconoce deudora a la vez de las teorías formalistas y de los sociólogos marxistas —Goldmann en primer término—, ya que pretende tomar por objeto precisamente el espacio que formalistas y sociólogos habían olvidado. Según Régine Robin, “la sociocrítica comienza a forjar sus instrumentos de análisis allí mismo donde Goldmann suspende los suyos” (Robin, 1993: 264).

A diferencia de la sociología de la literatura tradicional, que estudia los procesos de producción, difusión y lectura del texto, la sociocrítica se asume como una sociología del texto que busca reconocer en él las huellas de la sociedad que lo produjo.

Su principio básico es la naturaleza social del texto literario, la presencia constitutiva de lo social en él o la función constructiva de lo social en su elaboración. Lo social no se refleja en la obra, sino que se reproduce en ella (Gengembre, 1996: 53).

Un elemento clave de esta teoría es la relación entre sociedad y obra literaria, ya que,

... para la sociocrítica, la literatura se carga de una existencia social informada por esas actitudes que pertenecen al orden de las visiones del mundo, del imaginario colectivo, de las ideologías, de las mentalidades de grupo, etcétera. (Vachon y Tournier, 1992: 250).

De ahí que una de las cuestiones que la sociocrítica busca en el texto sea

... el examen de las modalidades, de las vías y de las mediaciones por las que el discurso de la sociedad se reinyecta en el texto. Queda por identificar todo lo que es eco del discurso social... (Vachon y Tournier, 1992: 250).

El punto de partida de Duchet consistió en la elaboración de una teoría particular del texto, en la que se distinguen las categorías, interconectadas entre sí en forma de círculos concéntricos, de “pre-texto”, de “co-texto” y de “socio-texto”. El pre-texto sería la totalidad del mundo cultural existente en un momento determinado, el vasto universo de objetos, imaginarios y formaciones discursivas que constituyen la cultura global de una sociedad. Dentro de este universo el autor de una obra literaria opera una selección particular que constituye su co-texto, dentro del cual se inscribe, por así decirlo, su temática. El socio-texto, por su parte, no sería más que el texto mismo en cuanto habitado por el discurso social absorbido de su co-texto inmediato.

La noción de texto concebida por Duchet no está muy lejos de la establecida por autores como Barthes (tejido de significados en la lengua), Kristeva (productividad y posibilidad de transformación), Genette (la unidad ordenada y coherente como sostén de la inten-



cionalidad) y Lotman (la unidad cultural cuyos niveles de mensaje pueden aparecer como parte de un texto, como un texto o como un conjunto de textos).

Para Claude Duchet, el texto se sitúa en un espacio intermedio entre la producción literaria y la recepción. “A este espacio —afirma el autor— yo lo llamaría texto”. En resumen, la sociocrítica se presenta como una sociología de los textos, como un modo de lectura de los mismos. Siendo así, la palabra texto no es un concepto cerrado que implique limitación alguna, ni siquiera la de la mayúscula inicial y la del punto final. Se trata de un objeto de estudio cuya naturaleza cambia según el punto de vista desde el cual se lo aborda y cuyas dimensiones varían sensiblemente de la más pequeña unidad lingüística a un conjunto identificable de escritos.

Cabría resaltar la apertura, mutabilidad y variabilidad dimensional del concepto de texto según Claude Duchet, así como el hecho de que su esencia no se agote en la lectura única ni conserve exactamente el mismo significado para dos lecturas, o para dos lectores distintos. Y podríamos concluir diciendo que la regla básica del análisis sociocrítico es que el investigador debe atenerse exclusivamente al texto, sin agregarle ni quitarle nada.

El *incipit* es un elemento del socio-texto que desempeña distintas funciones dentro del mismo. En primer lugar es la franja donde se establece una intensa comunicación entre el socio-texto y su co-texto, a través de los llamados “textos prefaciales” (título, índice, prólogos, dedicatorias, epígrafes, solapas, notas al pie, etcétera). Es también el lugar donde se produce la “entrada en texto”, es decir, el tránsito del o de los personajes del co-texto al socio-texto, que frecuentemente se marca a través de lo que Duchet llama “figuras de umbral”: *v.g.*, el topos de las llegadas y partidas de los personajes, el de un súbito despertar, el del descubrimiento progresivo de un entorno o el de la larga espera que culmina con la llegada del personaje esperado, etcétera. Pero sobre todo, el *incipit* tiene la función de fijar las coordenadas espacio-temporales e identitarias del texto mediante la presentación o la descripción de espacios, tiempos y personajes. El *incipit* termina sólo cuando han sido presentados el espacio, los

tiempos y los personajes de la historia, y no necesariamente se despliega íntegramente al comienzo de la novela, como sugiere el nombre, sino que puede ir desplegándose también *in media res* e incluso puede terminar de desplegarse al final de la narración.

El *discurso social* es el elemento central del socio-texto, ya que constituye, por así decirlo, el contenido que absorbe y extrae —transformándolo— de su co-texto y del mundo cultural existente (pre-texto), aquello que define precisamente su “espesor social”. Marc Angenot lo define del siguiente modo:

...todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en día en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se parte de que narrar y argumentar son los dos grandes modos de la puesta en discurso (Robin, 1993: 272).

El último elemento constitutivo del socio-texto (es decir, del texto habitado por el discurso social) es el *sociograma*, que no es más que la cristalización del discurso social alrededor de ciertos puntos nodales que producen cierto ordenamiento en la heterogeneidad del discurso. Claude Duchet lo define como “conjunto indistinto, inestable y conflictivo de representaciones parciales en interacción, y centradas alrededor de un núcleo”. Es el equivalente de lo que otros autores llaman “figura fundamental” (*ground figure*) o “tema revelador” (Macherey). Los sociogramas son constelaciones de significados en los que se refracta el discurso social, heterogéneo y contradictorio por definición. Son el medio a través del cual se efectúan los recorridos de sentido; es la amplia zona en que dialogan el discurso social y el texto. El sociograma cumple las funciones de una instancia de mediación entre lo real y lo textual. Por su parte, el núcleo del sociograma es la parte más visible de aquél, es el iceberg que anuncia el témpano sumergido, y puede ser un estereotipo, una máxima, un cliché cultural, un enunciado, un personaje emblemático, etcétera.

Los sociogramas pueden ser analizados también como *ideologías* en el caso de que puedan ser reconocidos como tales, por ejemplo por sus connotaciones políticas. En este caso se analiza la dimensión



ideológica del texto. Para Duchet, la ideología se caracteriza por su carácter plural y contradictorio, así como por su movilidad y plasticidad. Para su análisis, distingue cuatro categorías de lo ideológico: el *proyecto ideológico* del autor (que en las novelas clásicas se explicitaba en un “prefacio”), *las ideologías de referencia* (reconocibles en el texto, como por ejemplo, la ideología del “frente popular” en *L'Espoir*, de Malraux), la *ideología global*, que corresponde *grasso modo* al espacio designado como co-texto (y que muchas veces encuadra a las ideologías de referencia, como en la misma novela de Malraux la ideología del “humanismo republicano” encuadra a la del “frente popular”), y la *ideología del texto* (o “texto ideológico”), que es la ideología que el socio-texto hace prevalecer entre las ideologías de referencia en conflicto, incluso contrariando el proyecto ideológico del autor.

Regine Robin, quien ha seguido muy de cerca la trayectoria de Duchet, define del siguiente modo el estatuto de la novela en el proyecto de la sociocrítica:

Claude Duchet forjó la expresión (sociocrítica) para designar un conjunto de problemas, para nombrar, llenar, señalar un lugar aún desocupado: la socialidad de los textos, en particular del texto novelístico. Práctica, producto, objeto social, la novela es lo primero porque ocupa un lugar destacado en la circulación cultural de las ideas, de las imágenes, de las formas, de los estereotipos, de las configuraciones discursivas. Ha sido un elemento clave de la formación del imaginario social (por lo menos antes de la generación del cine y la televisión)... La novela ha sido una suerte de cantera de imágenes, de discursos, de palabras, de situaciones, de modelos narrativos, un foco cultural muy poderoso. (Robin, 1993: 262-263), (*Subrayado mío*).

En relación con las otras posturas que se desarrollaron bajo el mismo nombre de “sociocrítica”, es conveniente aclarar que, a poco más de una década de la aparición de las tesis de Claude Duchet, otros autores desarrollaron propuestas sociocríticas más o menos independientes, discrepantes de la original sólo en aspectos secundarios. Una de esas propuestas es la de Edmond Cros (ver bibliografía), quien fundó el Instituto de Investigaciones Sociocríticas de

Montpellier y dirigió el American Institute for Sociocriticism de Pittsburgh; amén de los cursos y seminarios que impartió en Morelia y Guadalajara, México, así como en San José, Costa Rica.

Otro caso importante es el de Pierre Zima, discípulo de Goldmann, quien desarrolló una línea sociocrítica independiente de la de Duchet y de la de Cros. En su *Manuel de Sociocritique* Zima no utiliza ni menciona conceptos como el *incipit* o sociograma. Más bien vincula su ensayo con las teorías del lenguaje, utilizando la noción de “sociolecto” de Greimas y de “valor de cambio” de Marx, como sistemas de mediación simbólica, además de inclinarse por los trabajos psicoanalíticos aplicados a los análisis literarios que efectuaron los miembros de la Escuela de Frankfurt.

Pierre Bourdieu

Para finalizar este trabajo, expondré algunos aspectos de la sociología de la novela de Pierre Bourdieu, un autor muy importante que, entre las décadas de los setenta y ochenta, elaboró una sorprendente teoría para explicar no sólo la práctica y la dinámica del arte—dentro de la cual la literatura ocupa un lugar primordial—, sino también la práctica social en general, tanto individual como colectiva. Su punto de partida son las teorías del *habitus* y del *campo*, dos caras de una misma moneda teórica con la que este autor da cuenta del comportamiento humano, tanto en su génesis como en su estructura y en sus formas. Resulta imposible siquiera bosquejarlas en la brevedad de este espacio; no obstante, y corriendo el riesgo de la distorsión o de la simplificación, expondré algunos de sus aspectos y rasgos principales.

Reelaborando a su modo múltiples nociones, como la de *hexis* aristotélica, las de campo y juego (campo de juego), la de “hábito mental” introducido por Panofsky; así como las de capital, interés, inversión y estrategia; y aún otras como las de posición y disposición, dominación, subordinación y poder, Bourdieu desarrolló las teorías del *habitus* y del *campo*, ambas complementarias e inseparables. Así, mientras la teoría del *habitus* explica los comportamientos individuales y colectivos, la del campo circunscribe su contexto objetivo.



O dicho de otro modo, mientras la teoría del *habitus* explica las formas subjetivas e interiorizadas de la cultura, la del campo remite al contexto estructurado que explica su génesis o sus condiciones de operación.

El *habitus* sería el resultado de la incorporación de las estructuras sociales mediante la «interiorización de la exterioridad», mientras que el campo sería el producto de la «exteriorización de la interioridad», es decir, materializaciones institucionales de un sistema de *habitus* efectuadas en una fase precedente del proceso histórico social. (Giménez, 1997: 13).

La sociología de la novela concebida por Bourdieu está estrechamente ligada a la teoría de los campos —que en nuestro caso se especifica como “campo literario”—, lo que nos obliga a explicar, así sea brevemente, ese concepto. Para Bourdieu, un campo...

... es una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando progresivamente a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones sociales, de intereses y de recursos propios, diferentes a los de otros campos. (Giménez, 1997: 14).

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etcétera) entre posiciones: por ejemplo la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana o, desde otro punto de vista, la que identifica una revista, un salón, o un cenáculo como los lugares de reunión de un grupo de productores. (Bourdieu, 1995: 342).

Se puede decir, entonces, que el campo es un sistema de relaciones objetivas constitutivo de un espacio de competencia. Está constituido por una red jerarquizada de posiciones que serán ocupadas por los agentes que cuentan con las disposiciones y el capital (simbólico) requerido para alcanzarlas. En cuanto sistema de relaciones objetivas, el campo no se reduce a las interacciones empíricas que se desarrollan dentro de su ámbito; más bien define las condiciones de

posibilidad de las mismas. Es decir, la estructura del campo determina las formas de las interacciones. Son los “canales” objetivos que las hacen posible. Por lo mismo, las “posiciones” son relativamente independientes de los agentes que las ocupan en un determinado momento, según el apotegma “muerto el rey, ¡viva el rey!”

La estructura de un campo está constituida por la distribución desigual de recursos o “capitales” entre los agentes que compiten dentro de su ámbito. Bourdieu distingue cuatro formas de capital: el capital económico (bienes y riqueza), el capital social (relaciones, redes y capacidad de movilización), el capital cultural (títulos y reconocimientos) y el capital simbólico: éste último “consiste en ciertas propiedades impalpables, inefables y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente” (Giménez, 1997: 15). Se trata de una especie de valor agregado resultante de los otros tres, el prestigio profesional del agente, por ejemplo. De este modo, cada agente que ingresa a un campo o que inicia el juego dentro de él, lo hace siempre contando con cierto capital (incorporado) en cualquiera de esas modalidades (también convertibles entre sí), lo que define, en cada caso, las posibilidades de éxito del agente (jugador) para alcanzar la posición pretendida en el interior del campo.

...Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual o potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo”. (Bourdieu, 1995: 342).

Aquí cabe una precisión capital: todo campo —y por lo tanto también el campo literario— tiene una génesis histórica que el investigador debe reconstruir. Así, en su libro *Les règles de l'art*, Bourdieu reconstruye la génesis histórica del campo literario francés y su lu-



cha por la conquista de su autonomía frente al “campo del poder” (el Estado, la aristocracia, la Iglesia) que culmina hacia fines del siglo XIX, en la época de Flaubert.

Bourdieu aplica la noción de campo a la “república de las letras” del siguiente modo:

El campo literario es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas... Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este «sistema» es la propia lucha. (Bourdieu, 1995: 345).

Según Bourdieu, lo que caracteriza al campo literario es la lucha por las posiciones de poder (simbólico) dentro del mismo, como son las que permiten la legitimación y validación de los productos literarios. Tales posiciones son, en un primer plano, las de escritor, crítico y editor, etcétera, relegando la de lector o consumidor a un segundo plano, pues se trata de una posición muchas veces ocupada por los propios escritores y los críticos. En efecto, existe cierto tipo de escritores (como los críticos y ciertos poetas), cuyo público son los propios escritores y creadores. Lo que indica que el poder en el campo literario se ubica, de modo dominante, en las dos primeras posiciones, amén de otras como los mecenazgos y las instituciones oficiales encargadas de otorgar premios, reconocimientos y posiciones de decisión; o como las académicas, regidas por estructuras propias pero igualmente dotadas de poder de legitimación.

De estas tesis se concluye que la literatura novelesca funciona como un subcampo del campo literario, contrapuesto a otros géneros (o sub campos) como la poesía, el teatro y el periodismo.

Según Bourdieu, la noción de campo permite superar las alternativas entre lectura interna y lectura externa de la obra liberaría, o también entre análisis sincrónico y análisis diacrónico. Pero cuando habla de “lectura interna” parece referirse más bien al análisis for-

malista del texto, no al análisis interno del “espesor social” del texto, a la manera de Duchet, ya que él mismo realiza un análisis de este tipo en su lectura de *La educación sentimental* de Flaubert. Lo que se observa en su lectura es más bien la relación de homología entre el “espacio de las posiciones” y la elección entre las formas de las obras, *v. g.*, verso libre vs. verso alejandrino, y todo lo que esta opción implica estéticamente, pero también social y políticamente.

De lo dicho se infiere que la teoría de Bourdieu no excluye el análisis sociocrítico, sino más bien lo complementa sólidamente. En efecto, lo que no se puede detectar en el tipo de análisis interno que realiza Duchet es lo que podría llamarse “efectos de campo”. O dicho de otro modo: la absorción y reelaboración del discurso social por el socio-texto de Duchet tienen que pasar necesariamente —refractándose— a través de la estructura del campo literario, ya que ésta constituye obligadamente su contexto objetivo inmediato.

Conclusiones

De lo expuesto me gustaría retomar algunas ideas a modo de conclusión.

En primer lugar, quisiera resaltar el papel de la novela, desde sus orígenes hasta su consolidación en el presente, en la construcción de la modernidad. En este sentido, lo que se observa es una cada vez más profunda vinculación de la novela con las formas de vida del mundo actual. No se avizora ningún signo de debilitamiento o presagio de desaparición de este género literario, como suponían que iba a ocurrir algunos autores a mediados del siglo pasado, a raíz de la llegada del cine y la televisión como posibles sustitutos.

En segundo lugar, la novela tiene una ventaja en comparación con otros géneros literarios: puede incorporar y absorber todas (o casi todas) las posibilidades discursivas del mundo cultural existente, todos los niveles lingüísticos y todos los estados de conciencia; todas las posibilidades de urdimbre que sea capaz de tejer el escritor y todas las combinaciones posibles que permite la utilización de los recursos propios de este género de manera estratégica, selectiva, dis-



crecional y/o caprichosa. Todo esto confiere a la novela un poder cuasi omnímodo, ya que en última instancia no existe nada en la sociedad que no pueda ser novelado. Creemos que en eso radica el poder, la vitalidad y la magia de la novela, porque es una forma de discurso que se renueva, se actualiza y se resignifica de modo permanente, adelgazando al infinito la línea divisoria entre la realidad y la ficción.

Por último, retomaré una idea que ha sido mencionada de manera recurrente a lo largo de mi texto: me refiero a la aparición, *grosso modo*, de dos posturas o tendencias respecto a los estudios novelísticos que según los casos se contraponen, se intersecan o se articulan entre sí: una que corresponde a la sociología tradicional, que reflexiona sobre el hecho literario desde la perspectiva de las condiciones sociales de producción del texto, relegando a segundo plano el texto mismo, juntamente con su densidad social; y otra que, como la sociocrítica, privilegia el texto no en términos puramente formales, sino en cuanto constituye un espacio donde resuenan, en forma selectiva y transformada, las voces polifónicas de la sociedad. Es lo que hemos llamado “espesor social del texto”. Mi conclusión es que, en vista del análisis de ese objeto cultural complejo y multifacético llamado novela, ninguna de las dos posturas está de más, porque lejos de excluirse se complementan; y son los intereses específicos del analista los que deben definir en cada caso el procedimiento más adecuado dentro de los límites de las tendencias señaladas.

Obras consultadas

- Angenot, Marc (comp.) (1993). *Teoría literaria*. México, siglo XXI. 464 pp.
- Bajtín [Bakhtin], Mijail M. (1978) [1975]. *Esthétique et Théorie du roman*, París 1978, Gallimard. 438 pp.
- (1982). *Estética de la creación verbal* [1979] México, Siglo XXI. 396 pp.
- Bloch-Michel, Jean (1967). *La nueva novela*. Madrid, Guadarrama. 154 pp.
- Bourdieu, Pierre (1995) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* [París, 1992], Barcelona 1995. Anagrama (col. Argumentos). 518 pp.
- Cross, Edmond (1993). “Sociología de la Literatura”. En: *Teoría Literaria*. Marc Angenot.
- Duchet, Claude (1971). «Pour une sociocritique ou variations sur un Incipit », en: *Litterature*. París, Fev. 1971, Ed. Larousse. pp 5-14.
- (1979). (comp.) *Sociocritique*. París, ed. F. Nathan 219 pp.
- (1992). (comp.). *La politique du texte, enjeux sociocritiques*. Presses Universitaires de Lille, 280 pp.
- Forster, E. M. (1927). *Aspectos de la Novela* [1927]. Madrid 1995. Ed. Debate. 180 p.
- Gengembre, Gérard (1996). *Les grands courants de la critique littéraire*. París, Seuil.
- Giménez, Gilberto (1997). “La sociología de Pierre Bourdieu”, texto original del autor. 24 p. en: <http://www.culturayrs.org/drupal/files/BOURDIEU.pdf>
- Goldmann, Lucien (1964). *Para una sociología de la novela*. Madrid, 1975. Ayuso. 240 pp.
- James, Henry (1875). *El arte de la novela*. México, 2001. Ediciones Coyoacán. 94 pp.
- Klahn, Norma y Wilfredo H. Corral (comp.) (1991). *Los novelistas como críticos*. 2 tomos. México, FCE. 740 pp.



- Lukács, Gyorgy (1920). *La teoría de la novela*. Buenos Aires, Argentina. 1974 siglo XX. 174 pp.
- Muir, Edwin (1927). *La estructura de la novela*. México, 1984. UAM. 107 pp.
- Robin, Régine (1993). "Para una sociopoética del imaginario social" En: Perus, 1994.
- Perus, Françoise (comp.) (1994). *Historia y literatura*. México, Ed. Instituto Mora.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1991). "Las novelas". En: Klahn y Corral, 1991.
- Sauvage, Jacques (1965). *Introducción al estudio de la novela*. Barcelona Esp. 1982, Laia 172 p.
- Swingewood, Alan (1988). *Novela y revolución*. México, FCE. 506 pp.
- Taylor, Peter J. (1999). *Modernities. A Geohistorical Interpretation*. Minneapolis, University of Minnesota Press. 157pp.
- Vachon, Stéphanie y Tournier, Isabelle (1992). En: Duchet 1992.
- Zima, Pierre V. (1985). *Manuel de sociocritique*. París, Picard. 185 pp.