

УДК 1.14

Эрминьо Нуньес Вильявисенсио

## **Молчаливое обновление: концепция романа в творчестве Бахтина**

Цель данной статьи – обратить внимание на важный факт тридцатых годов XX века – на жаркую дискуссию вокруг романа, факт, который ознаменовал собой революционную веху не только в России, но во всем мире, и который стал поворотным пунктом не только в понимании романа, но и самой реальности. Имеется в виду переход, кстати, не первый в истории, от гегельянского монолитного и абсолютистского подхода к плюралистическому видению, предложенному Бахтиным. В этой контраверсии вокруг литературы и ее отношения к реальности затронем такие вопросы как: можем ли мы объективно постичь реальность путем создания сюжета и вымышленных персонажей? И каким образом искусственность романа может выразить собой истину? В заключении отметим, что Бахтин, отвергая «монологичную логику» и возводя фундамент философии диалога, предлагает реалистическое объяснение романа и человеческой реальности.

**Ключевые слова:** Бахтин, роман, диалог, человеческая реальность

Эрминьо Нуньес Вильявисенсио  
– профессор-исследователь  
Гуманитарного факультета Автономного университета Штата Мехико, Толука, Мексика

Herminio Núñez Villavicencio

## **The silent renovation: novel conception in the work of Bajtin**

The purpose of these pages is to reconsider a transcendent fact of the 30s of the Twentieth Century: The heated discussion about the novel, a fact that marked a revolutionary milestone, not only in Rusia but in great-part of the world, it made a change not only in the understanding of the novel, but also in how to understand reality itself. A step was taken from the unique and absolute hegelian vision to the plurality offered by Bakhtin's perspective. In this controversy, the question of literature and its relation to reality was considered again in questions such as: can we objectively grasp reality and translate it by making up an intrigue and with the invention of characters? In what ways can the artifices of the novel present the truth? We conclude stating that Bakhtin rejects the traditional «monological logic», his thought is based on the philosophy of the dialogue and proposes a plausible explanation of the novel and of the human reality.

**Keywords:** Bakhtin, novel, dialogue, human reality

Herminio Núñez Villavicencio is researche-professor of Humanitarian Faculty of Autonomous University of Mexico's State, Toluca, Mexico

Herminio Núñez Villavicencio

## **Una renovación silenciosa: concepción de novela en la obra de Bajtin**

El propósito de estas páginas es el de reconsiderar un hecho trascendente de los años treinta del siglo XX: la acalorada discusión sobre la novela, hecho que marcó un hito revolucionario no sólo en Rusia sino en gran parte del mundo, señaló un cambio no sólo en la comprensión de la novela, sino también en cómo entender la realidad misma. Se dio, no ciertamente por primera vez, el paso de la visión única y absoluta hegeliana a la pluralidad que ofrece la perspectiva de Bajtín. En esa controversia se retomó la cuestión de la literatura y su relación con la realidad en preguntas como: ¿podemos aprehender objetivamente la realidad y traducirla fabricando una intriga y con la invención de personajes? ¿en qué manera los artificios de la novela pueden presentar la verdad? Concluimos diciendo que Bajtín rechaza la «lógica monológica» tradicional, se fundamenta en la filosofía del diálogo y propone una explicación plausible de la novela y de la realidad humana.

**Palabras-clave:** Bajtin, novela, diálogo, realidad humana

Herminio Núñez Villavicencio es profesor-investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Mexico

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

### Introducción

La interminable cascada de noticias que en nuestros días (inicio de 2017) escuchamos sobre posiciones y alardes en la política internacional hace recordar las discusiones que la relación- propuesta de Gyorg Lukács (1974) encendió en el Instituto de Filosofía de la Academia Comunista en Moscú durante diciembre de 1934 y enero de 1935. En esa ocasión Lukács perseguía como objetivo central la defensa de una visión entonces común (univocal, acabada...) de novela, particularidad que nos mueve a considerar la semejanza de sus posiciones e intenciones con las corrientes políticas actuales que algunos países de Occidente muestran al proponerse retornar a posiciones reduccionistas, aislacionistas y dogmáticas después de haber incentivado por algunas décadas la apertura a la pluralidad y complementación entre naciones: tendencia manifiesta en la llamada globalización.

Pocos años después de la propuesta de Lukács, otro estudioso de la literatura, Mijail Bajtín lee en 1938 en el Instituto de Literatura Mundial A. M. Gorki su relación sobre el mismo tema, escrito que fue publicado treinta años después. No obstante la distancia temporal, el escrito de Bajtín responde al planteamiento mencionado de Lukács, establece con él un diálogo que transparenta el contraste de dos modos no sólo de concebir la novela sino también el mundo en que ésta es producida. En

realidad este diálogo también y de manera enriquecida, corre a cuenta de quienes a distancia mayor leemos sus propuestas que consideramos reveladoras de concepciones que, en alguna medida, sorprenden por el lugar y el tiempo en que se dieron, sobre todo por la profundidad y carga creativa de sus impulsos que en el plano metodológico tienen eco no sólo en los estudios literarios, sino también en ámbitos más amplios del pensamiento contemporáneo. El debate en cuestión parece limitarse al mundo ruso en el que la autarquía ideológica soviético-estaliniana en aquel entonces iniciaba y aún no había instaurado su proteccionismo absoluto, pero la participación de Lukács, nacido y formado en la confusión o desavenencia también teórica en la Europa Occidental, le daba una dimensión no puramente local sino de amplitud europea y de escala occidental; esto se puede ver en el hecho de que aún hoy día se tiene en algunos programas educativos la teoría lukacsiana como la "teoría de la novela".

Pero una consideración de la teoría de la novela a escala verdaderamente occidental requeriría, entre otras posibilidades, la de establecer una relación sincrónica entre las propuestas de estos dos autores con textos como *Aspects of the novel* de Forster, con *The structure of the novel* de Muir, con el ensayo *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset, con los estudios de Alain y Rivière en Francia y de

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

Walsel y Dibelius en Alemania..., o también con las opiniones de novelistas sobre su propio arte (Proust, Joyce, Döblin, la Stein...). No abrigamos la intención de hacer esta ingente consideración, sólo se quiere señalar que el debate de Moscú de los años treinta, centrado en la discusión sobre *theorie des Romans*, de Lukács causó la propuesta de *Epos y novela. Metodología del estudio de la novela* de Bajtín, trabajo que se distingue por sus altas consideraciones filosóficas y políticas que mantienen eco todavía hoy en día, a diferencia de desarrollos que entonces también tenían lugar –por cierto todos diferentes entre ellos– en el mundo sajón, en Francia o en Alemania, por mencionar algunos lugares. El ambiente literario soviético de ese periodo se encontraba lejos de su coetáneo europeo-occidental, pero no obstante ello, desarrollaba en sintonía investigaciones cercanas, como lo podemos constatar en planteamientos como los del formalismo ruso y de la Nueva Crítica sajona. En esta opaca atmósfera rusa de acercamiento/alejamiento o de igualdad/diferencia con Occidente, el propósito de estas páginas consiste en recordar un hecho de los años treinta del siglo pasado: la discutida doble concepción de novela y la subsiguiente sustitución de una por otra, hecho que marcó un hito revolucionario no sólo en Rusia sino en gran parte del mundo, no sólo en cómo entender la novela, sino en cómo considerar la realidad misma. Se

dio el cambio de una visión única y absoluta hegeliana a la visión de pluralidad que ofrece la concepción bajtiniana de novela. Es placentero tener presente el espíritu de una actividad intelectual de singular cualidad y valor, al igual que recordar la figura de pensadores que pudieron dedicarse a la investigación y la invención en una época de vientos adversos y hostiles a la independencia y creatividad intelectual. Para apreciar la propuesta bajtiniana y su antecedente lukacsiano sobre la novela ocurre hacer un ligero recorrido por los desarrollos de la novela en Occidente y, sobre todo, una somera relación de lo que sucedía principalmente en la tercera y cuarta décadas del siglo pasado en Rusia.

### El concepto de novela

Hasta nuestros días novela se ha venido identificando comúnmente con "ocio", con "vacaciones" tanto del cuerpo como de la imaginación; se le asocia con "diversión" en el sentido que en la diversión nos apartamos de nuestras ocupaciones diarias e inevitables, abandonamos nuestras obligaciones para sumergirnos en un mundo diferente, puramente imaginado. Causa entonces turbación el que se le otorgue importancia. Pero la novela no nos ofrece sólo esa posibilidad sino que, como nos lo indica su historia y en especial el periodo que nos ocupa, aunque parezca paradójico, puede abrirnos la posibilidad de aprehender mejor lo que concebimos como realidad y todas las complicaciones que

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

conlleva. La novela es ciertamente ilusión, pero diríamos que con algún hilo que la sostiene. Aunque no podemos ignorar que como las palabras *poesía* o *teatro* ha tenido a menudo un sentido peyorativo.

Históricamente *romanera* entendido como "lengua común" o popular, por oposición al latín que era su fuente. De esta acepción de *roman* se originó el francés y las lenguas románicas (s. VIII). Después, en el s. XV significó "narrar en francés". En ese entonces el narrador se servía de elementos u obras anteriores (relatos lejanos, leyendas de la literatura latina, de la celta y de otras) a las que daba continuidad o las modificaba. Con el tiempo la palabra *roman* se dilató para designar toda obra en lengua vulgar, incluso aquella no traducida del latín, con ella se denominaba toda obra de ficción que no tuviera bases históricas, designaba la materia literaria por oposición a la materia oral (Bourneuf, Quellet, 1975:159).

En el siglo XII, según Bourneuf y Quellet hubo gran profusión de novelas con Chrétien de Troyes (*Le chevalier de la charrette*) y con Tristan de Béroul (*Roman de Tristan*). Estas obras fueron fuente importante de variaciones sobre el tema del amor imposible. Tres siglos después las narraciones en verso se escribieron en prosa y sucedió que el público del siglo XVI aún se apasionaba por historias de arrojados caballeros que superaban cualquier peligro, se enfrentaban a maleficios o al riesgo de descomunales dragones para hacerse mercedores

de una sonrisa de la amada. Estas son las "novelas de caballerías" que, dice Cervantes, turbaron el espíritu del pobre Don Quijote. Poco después la moda abandonó tales aventuras fabulosas por las de pastores y pastoras cuyos amores eran tan bellos como desgraciados. Esta nueva forma de novela se desarrolló en Italia y España entre los siglos XV y XVI. En otros países la preocupación por la verdad de los sentimientos también prevaleció sobre la aventura, como ya sucedía con *La princesa de Clèves* de fin del siglo XVII. En el siguiente siglo, Montesquieu, Voltaire y Rousseau se sirvieron de la novela en la lucha por el triunfo de las luces. En adelante, *Tom Jones* y *Wilhelm Meister*, *La comédie humaine* y *Le rouge et le noir*, *L' éducation sentimentale* y *Les Rougon-Macquart*, *Los hermanos Karamazov*, *Guerra y paz* y *Los Buddenbrook* llegan a constituirse en universos en los que toda una época se integra en los destinos individuales de los personajes cuya biografía es la condensación de una suma de experiencias en una filosofía de la vida.

En lo hasta aquí mencionado sobre la evolución de la novela, los trabajos más conocidos de historia del género coinciden en que en sus distintas manifestaciones se puede entrever su múltiple relación con la realidad. Pero en este sentido hay más, con *A la recherche du temps perdu* la novela registra un gran cambio, Proust hace de la actividad literaria el único medio –según él- de acceder a la

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

"verdadera vida, la vida al fin descubierta y puesta en claro, la única vida por consiguiente vivida". En Virginia Woolf y J. Joyce en cambio, la novela participa de manera muy efectiva en la exploración de nuestra vida profunda; eran tiempos del auge del psicoanálisis y, en consonancia, estos escritores se ocuparon de otro aspecto de la realidad. En Malraux y en Solzhenitzin, por otra parte, la novela da testimonio tanto de la lucha individual como de la colectiva, nos presenta el sufrimiento, la fatalidad económica, el sometimiento político o lo inevitable de la muerte. Ha habido amplia producción y se puede decir que la novela del siglo XX tiene, además de su gran variedad, a menudo también una vocación metafísica que se manifiesta de múltiples maneras.

Este recorrido acentuadamente esquemático no incluye otros aspectos del desarrollo de la novela, como por ejemplo, el hecho que del *Roman comique* (Scarron) a *Jacques le fataliste* (Diderot), del *Tristram Shandy* (Sterne) a *Les faux monnayeurs* (A. Gide) se ha desarrollado una contracorriente "irónica" en la que la novela se desdobra. En esta interesante propuesta el novelista actualiza sus procedimientos tanto como sus recursos y destruye al mismo tiempo lo que construye, de tal manera que la reflexión crítica sobre la literatura se acompaña con la creación novelesca. En otros casos se ha denunciado la pretensión del novelista (como lo

veremos más adelante) de intentar representar fielmente la realidad, pero por lo visto podemos preguntarnos en el caso de la novela, de la literatura toda y del conocimiento en general ¿qué es la realidad? ¿podemos aprehenderla objetivamente y traducirla fabricando una intriga y con la invención de personajes ficticios? ¿de qué manera los artificios de la novela pueden presentar la verdad? Paul Valery y André Breton con los surrealistas hicieron campaña contra la novela y consiguieron que esta controversia se animara desde 1920: ¡abajo la novela! Decían, pero en esos días también había quien la defendiera. Estos casos y otros son importantes en la historia de la novela, como lo es también el continuado intento de definirla. En cuanto a su nombre es oportuno mencionar que *roman* es el nombre dado a la relación extensa que en italiano fue llamada *romanzo* y en castellano *novela*, término que con este sentido no tiene más de dos siglos. De modo que cuando Cervantes dio el nombre de novelas ejemplares a su colección de narraciones, adaptó certeramente el término italiano *novela* o narración breve, y nunca dio el nombre de novelas a sus narraciones más extensas como la *Galatea*, el *Quijote* o el *Persiles* (Riquer, 1964).

Al inicio de la segunda mitad del siglo XX Robbe-Grillet afirmaba que en la novela algunas nociones eran caducas, como las de "personaje" e "historia", términos que, en la

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

novela heredada del siglo XIX dan una impresión de coherencia que nosotros ya somos incapaces de aprehender; el novelista – agrega-quiere incitar al “compromiso” y conducir al lector a una toma de conciencia de los problemas del propio tiempo, pero les da un sentido arbitrario. Sin embargo y paradójicamente, esta querrela de la novela parece haber tenido por resultado su renovación a profundidad, hecho que podremos constatar en la propuesta de Bajtín y que nos permite entender por qué a las novelas de Balzac, de Zola, de Paul Bourget en Francia (novela fabricada) han sucedido otro tipo de novelas como *A la recherche du tempsperdu*, *Les fauxmonnaieurs*, *L'espoir* y las experiencias del propio Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute y otros.

La novela sigue brotando y poniéndose al día, los ataques que ha sufrido no son pocos ni gratuitos: tanto si tiene la ambición de mostrar y explicar la realidad, como la de enseñar o divertir; en cualquier caso sus medios son potentes y su eco es efectivo. No sólo entiende y explicita los gustos de sus lectores, sino que también los crea. Su poder de fascinación se ha mantenido y crea modos de comportamiento, al igual que de lenguaje, de vestir y otros. A este respecto se dice que, a la publicación de *Werther* en 1774 siguió una ola de suicidios.

**¿Por qué la novela es importante y tiene esos efectos?**

En la novela, por lo general, cristalizan dos tendencias, contrarias pero complementarias

del hombre: la necesidad de lo maravilloso y el padecimiento de la angustia. Sabemos que estas propensiones tienen sus variantes en el tiempo, de manera que los buenos novelistas necesitan comprender su época y expresarla de manera adecuada, porque se llega a esperar de ellos que traten la cuestión a fondo: trátase de los motivos de un conflicto, de la caída de una gran figura o del aburrimiento cotidiano. Para la mayor cantidad de lectores informados, la novela pertenece por sus formas y concepción al siglo XIX, periodo en el que se creía que ésta podía ser la reproducción fiel de la realidad. Hoy, en cambio, pensamos que la realidad se puede entender de varias maneras, que podemos identificarnos con ella o evitarla. La narración, no podemos olvidarlo, en su origen se identifica con el sueño y con frecuencia la tomamos como su prolongación o como la puesta en escena de un estado interior o como la expresión de una afectividad. La vocación de narrador nace probablemente en la actividad imaginativa del niño y, para los humanos se da la necesidad de sustituir las molestias de la cotidianidad, el tedio de cada día por un mundo donde reinen la aventura, el encuentro, el amor y el lujo. Un ligero psicoanálisis nos puede proporcionar una explicación (aunque simplificada) de esta necesidad de leer historias en cualquier edad. Se leen novelas, dice O Lesser, para compensar ciertas lagunas de la experiencia



## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

(Lesser, 1962), el lector encuentra en ellas conductas que le prohíben la censura de la sociedad o de la moral, como en los casos de satisfacción de la sexualidad, la ambición de poder y riqueza, la vida al margen de la ley, etc. La novela permite una vida más rica en experiencias fuera de lo común y tentadoras. A estas aspiraciones que tienen con frecuencia el gusto del fruto prohibido, se mezcla también un sentimiento de culpabilidad que la novela puede atenuar y hasta borrar, porque las satisface disfrazándolas lo suficiente para que puedan ser aceptables, para que el lector pueda admitirlas y abandonarse a ellas. Leer novelas nos libera y, en consecuencia, nos revela, en el sentido que esa lectura da una forma a nuestros temores y deseos.

Como en el cine y el teatro, se puede dar con facilidad la identificación del lector con el personaje, pero para facilitarla hace falta cierta soledad o aislamiento, que es lo que crea la oscuridad en la sala de cine o la distancia en la puesta en escena. En circunstancias semejantes (momento y lugar) podrá insertarse el mundo imaginario de la novela, en cuyo caso lo tenido por "real" será colocado entre paréntesis mientras dure la lectura. Se menciona a menudo que la "necesidad de evasión" anima al lector, quien buscando esquivar la incomodidad y hasta la agresión de la rutina cotidiana, la sustituye por un mundo ficticio que no necesariamente es bello y seductor, pero tal vez sí tiene alguna coherencia. En esto hay

algo más de fondo y se podría decir que en el lector dormita la oscura conciencia de sus limitaciones y de la nada, de ahí el inapagable deseo que experimenta. La literatura contemporánea ha convertido esta conciencia en una verdadera obsesión y para escapar a la angustia que crea esta revelación, el humano siente la necesidad de hablar, de "amueblar el silencio" para moderar su miedo o conjurar su muerte. Entonces, el deseo de evasión en el sentido propio de huida no explica toda la complejidad de los móviles del lector, variedad que es de potencialidades insondables, porque crea la soledad, pero al mismo tiempo permite salir de ella; el lector puede vivir las vidas posibles negadas por su condición social, por su época, por sus insuficiencias personales o por el azar. La novela revela la multitud de universos, los mundos desconocidos, lejanos o próximos y de ellos nos sugiere caras desconocidas, individuos hechos de la misma sustancia que nosotros, presos en el mismo tejido del espacio y del tiempo, y que, por una serie de analogías, de semejanzas o de transposiciones, amplifican de pronto el campo de nuestra humanidad.

La novela es acercamiento, hace próximos al lector, al narrador y al personaje, a quienes tiende a hacer coincidir en una conciencia común. La esperanza de la mayor parte de lectores al tomar un libro es la de hallar a un humano de acuerdo con los propios ideales, los lectores

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

buscan vivir las tragedias y alegrías que no tienen el coraje de provocar ellos mismos, soñar historias que hagan la vida más apasionante y, quizá, también descubrir una filosofía de la existencia que nos vuelva más capaces de afrontar los problemas y las pruebas que nos afligen. *La condition humaine* y otras novelas nos ofrecen numerosas páginas de reflexión sobre el arte, el socialismo, el fascismo y el destino del hombre. Desde el siglo XIX se acentuó en la novela esa "ambición panorámica" de la que habla R. Caillois, la de mostrar y buscar una explicación de todo lo referente a una sociedad. Desde *La comédie humaine* se han multiplicado producciones en que "se describe la estructura de colectividades complejas, se intenta dar cuenta de sus transformaciones y se busca seguir y explicar su evolución. En este propósito aparecen personajes históricos, se examina el papel que desarrollan, se interpretan los hechos decisivos en que se encuentran implicados, se discuten los problemas que estos representan: la parte del hombre y la de su voluntad, la del destino, la de las masas anónimas y la de las minorías, la de las cosas inertes, instituciones o mecanismos, que precipitan las catástrofes por la única acción de su propia gravedad" (Caillois, 1942: 21-22). Se dice que la novela tiende a absorber casi todos los otros géneros literarios y las otras artes, nada parece escapar a su voracidad; pero también todo lo compensa, porque si bien toma

prestado de dominios diferentes del arte o del conocimiento, también los enriquece.

El carácter abierto del género, que permite cambios recíprocos con lo que se relacione, su aptitud integradora, siguiendo dosificaciones diferentes de los elementos más dispares – documentos en bruto, fábulas, reflexiones filosóficas, preceptos morales, elaboración poética, descripciones-, en pocas palabras, su ausencia de fronteras contribuye a su éxito: en la novela cada uno acaba de encontrar aquello que busca y por eso se da su larga vida; su extrema ductilidad le permite triunfar en sus crisis. Estos mismos rasgos y otros hacen aventurada también toda tentativa de definirla.

Tomemos en cuenta que la narración implica una o varias elecciones a cada instante: palabras, personajes, acontecimientos, estructuración, etc. La historia es compuesta de algunos elementos simples, éstos pueden ser tratados de múltiples formas. Entonces es preciso buscar en qué consisten esas elecciones y cuál es su razón de ser. Se podría distinguir en qué aspecto de su historia el autor ha puesto el acento, qué procedimientos ha empleado para narrarla. Veamos qué nos dicen al respecto los intelectuales rusos que intentaron explicar la novela en los años treinta del siglo XX.

**Disputa sobre la novela en la Rusia de los años treinta**

Consideremos de manera sucinta las circunstancias en las que se desarrolló el debate sobre

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

la novela en Rusia con G. Lukács y sus seguidores, clima en el que M. Bajtín también elaboró su visión de este género; era un mundo que, como el actual, se veía arrastrado por el monologismo y la imposición. En la historia del pensamiento literario de los años treinta en Rusia se registran dos grandes grupos de investigación sobre la novela y sobre la narratividad: el así llamado de la estética Hegeliana y el de la escuela etnológica. El primero capitaneado por Belinski y el segundo por Veselovski. Belinski estudiaba la novela con las categorías de la estética idealista alemana mezclada con los estímulos de un ferviente realismo social, por eso es necesario recordar a Hegel en este punto. Para el autor de *La filosofía de la historia* la concepción de la novela tiene como fondo la irrecuperable desaparición del mundo épico, hecho que constituye un aspecto del sucederse de las épocas universales, ante cuya inexorable lógica la filosofía no puede sino inclinarse. El mundo y el arte de los antiguos y el mundo y el arte de los modernos se distinguen en este razonamiento como se distingue la juventud de la madurez, lo que las diferencia es la "educación práctica por medio del trabajo"(Hegel, 1965: 176) porque, como lo precisa en su *Filosofía de la historia*, la comparación entre mundo griego y edad juvenil "Se entiende en el sentido que la juventud no es la edad de la actividad del trabajo(...)sino más

bien la concreta fresca vital del espíritu"(Hegel, 1963:5). La posición del adulto es diferente, el estado adulto del mundo "vive en el trabajo con un fin objetivo, al que tiende de manera coherente, aun contra su individualidad"(Hegel, 1963: 5-6). En el mundo moderno, dominado por la universalidad y objetividad del trabajo, en el mundo ya depauperado de la "concreta fresca vital del espíritu, en este mundo nace la novela que Hegel define como la "moderna epopeya burguesa". Ante la edad viril del espíritu, que es arte de la represión de la individualidad en nombre de los "fines objetivos" de la "máquina", la novela es el extremo residuo de poesía que el férreo desarrollo histórico deja a la no poética realidad industrial. De esta realidad la novela logra todavía representar la totalidad, pero se trata de una totalidad degradada en comparación con la auténtica del *epos* propiamente dicho, porque lo que falta a los modernos es "la condición del mundo originariamente poética" (Hegel, 1963: 1447), condición de la que gozaban los antiguos.

En el mundo opresor del trabajo, en este terreno árido, la novela busca otorgar nuevamente a la poesía en los límites de lo posible y con dados presupuestos, el derecho que ha perdido (Hegel, 1963: 1447). El conflicto típico de la novela es, entonces, el choque de la poesía del corazón con la contrastante prosa de relaciones y contingencia de las circunstancias externas.

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

En este terreno de la hegeliana dialéctica novelesca de poesía del corazón se desarrolla la dramática dialéctica de Belinski, propuesta de revuelta y a la vez de conciliación con la realidad rusa hasta resolverse en un presagio de evolución democrática y socialista de ese país. En su visión, Rusia, que ya no era "antigua" pero todavía no llegaba a ser "moderna", (aunque se llegó a llamarle la "tercera Roma"), en el mosaico occidental constituía una anomalía, no congeniaba en el cuadro histórico teorizado por Hegel. La realidad rusa no era aquella de la progresiva racionalización del trabajo burgués, sino la de una estática autocraciabasada en la fatiga servil. La realidad rusa permitía aquellos proyectos de aceleración revolucionaria del proceso histórico que desde la mitad del siglo XIX iniciaron a germinar en ese país. En ese sentido debía variar también una teoría de la novela que era ciertamente alimentada por la reflexión filosófica.

"La epopeya de nuestro tiempo es la novela"(Lukács-Bachtin,1976:XIII), decía Belinski enfatizando la definición de Hegel. Pero mientras que para el alemán la novela era una especie de compensación poética por la pérdida definitiva de la poesía, y de esta carencia y de la nostalgia del pasado perdido hacía surgir su principal conflicto, para Belinski la novela era una conquista positiva en cuanto "por su contenido podía servir a la vida privada, contenido

que de ninguna manera puede ser el de la epopeya griega: porque en el mundo antiguo existían la sociedad, el estado, el pueblo, pero no existía el hombre como personalidad individual privada" (Lukács-Bachtin, 1976: XIII).

Otro autor que debemos mencionar sin falta de esa época, porque con su postura se relacionan frecuentes impugnaciones de Bajtín, pues fue uno de los iniciadores del formalismo, es Alexandr Veselovski, quien se presenta en escena con una forma diferente de pensar que marca un cambio en la forma de estudiar la novela; cambio que consiste en considerarla ya no en un fondo filosófico, sino en el de la actividad de la ciencia. Con este personaje la investigación se desarrolla según nuevos parámetros: en lugar del idealismo dialéctico hegeliano que en Belinski se convirtió en realismo y personalismo, en Veselovski se desarrolla en pos de un objetivismo positivista que quiere llevar al estudio de la literatura sistemas y resultados de disciplinas que entonces ostentaban gran adelanto, como sabemos que sucedió con la lingüística y la etnología. Veselovski reprocha a Hegel su normatividad eurocéntrica, no acepta la unilateral generalización de los hechos del desarrollo literario griego, tomado como norma del desarrollo literario en general (Lukács-Bachtin, 1976: XIX).

A las teorías estéticas especulativas, normativas y deductivas Veselovski opone una poética deductiva, histórica y

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

comparada que llamó "poética del futuro", construida sobre la comparación de un conjunto de hechos considerados en todas direcciones y en todas las esferas del desarrollo poético. Su modelo principal fue el lingüístico y, naturalmente, como hijo de su tiempo, se nutrió en un ambiente cultural positivista; en consonancia con estas circunstancias, busca articular su trabajo según una concepción teórica coherente y precisa.

En la introducción a "Poética Histórica" (1893) Veselovski diagnosticaba de esta manera el estado de la historia de la literatura: "La historia de la literatura hace recordar la zona geográfica que el derecho internacional ha consagrado como *res nullius*, donde van de caza tanto el histórico de la cultura y el especialista en estética, el erudito y el estudioso de las ideas sociales. Cada uno de estos toma de ella lo que puede, según su capacidad y concepciones, poniendo la misma etiqueta en un producto o en un botín que está lejos de ser igual en cuanto a contenido" (Lukács-Bachtin, 1976: XV). Su modelo lingüístico es equilibrado por el interés antropológico y por la literatura, evitó encerrarse en su virginal especificidad absoluta que, por el contrario, la consideraba parte de la cultura, con la que comunicaba productivamente y con fines cambiantes en el tiempo. Veselovski instaura la búsqueda de la literariedad, pero interroga oportunamente a los estudiosos de territorios vecinos para saber algo más de ella.

En un curso de literatura universal en la Universidad de Pietroburgo (1870) Veselovski se preguntaba: ¿la creación poética no es, tal vez, limitada por determinadas fórmulas, por motivos estables que una generación ha recibido de la que le precede y ésta a su vez de su generación precedente y cuyos arquetipos serán encontrados por nosotros en la antigüedad épica y en estadios más atrás, a nivel de mito, en las determinaciones concretas de la palabra primitiva? Por lo menos la historia de la lengua nos propone un fenómeno análogo. No creamos una lengua nueva, la recibimos ya lista cuando nacemos, (...) Cada época cultural enriquece el contenido interno de la palabra con los nuevos sucesos del saber, con los nuevos conceptos de la humanidad" (Lukács-Bachtin, 1976: XVI).

Es notoria la atracción que en este autor ejerce la ciencia. Esta incipiente perspectiva derivó en dos formas de estudiar la literatura, continuó en la línea propiamente histórica en la que se considera el proceso de enriquecimiento interno del contenido y que se refiere a los desarrollos del pensamiento social, filosófico, religioso y a la "poética histórica", facilitada por el método comparativo que indaga "cómo un nuevo contenido de vida, que es el elemento de libertad en cada nueva generación impregna las viejas imágenes, que son las formas de necesidad en las que inevitablemente se ha modelado

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

el desarrollo precedente (Lukács-Bachtin, 1976: XVI).

Su estrecha relación con el pensamiento occidental permitía a Veselovski hacer planteamientos semejantes, en "Poética histórica" habla de una *koiné* poética de la lengua que el poeta no crea, pero con la que crea, es una lengua plástica y dúctil que puede ser recombinaada según ciertas reglas sintácticas, bajo el choque del momento de libertad individual del hablante, del poeta que, por otra parte, es condicionado por el peso de la tradición. Pero a diferencia de Humboldt, Veselovski privilegia en el dualismo tradición/creación o necesidad/libertad el momento de la *energeia*. Si en relación con Occidente su comparación con Humboldt es contrastante, es necesario hacer mención de otra relación que se revelaría de grandes proporciones: su cercanía con los planteamientos de Ferdinand de Saussure. La dualidad de tradición y creación anticipa, a nivel del lenguaje poético la dualidad *langue* y *parole* del ginebrino que abre una serie de desarrollos productivos análogos; pero no idénticos, porque la palabra poética cristaliza en monumentos y es potencial y relativamente siempre contemporánea al acto de la *parole*.

La poética de la trama es la parte final de su "poética histórica". El punto de vista que había aplicado en el análisis de procedimientos poéticos y que lo había llevado a su sistematización de la *koiné*, la aplica en las

estructuras narrativas que llama motivos y tramas que, según él, son las características generalizables y repetibles desde el mito, el epos, la fábula, la saga local y la novela. Se trata de un léxico de esquemas y situaciones típicas, a las que la fantasía se ha habituado en el ejercicio de dar expresión a un determinado contenido (Lukács-Bachtin, 1976: XVIII).

En fin de cuentas, para Veselovski la novela moderna no es sino un caso de esta inmensa circulación de argumentos. Los motivos son las fórmulas primarias monocelulares, dotadas de productividad interna que las lleva a desarrollarse, transformarse, combinarse, interpretarse y a crecer en la trama.

Pero Veselovski no imaginó que su perspectiva sobre la novela continuaría pocos años después con los trabajos de VictorSklovski, su rebelde sobrino que en *teoría de la prosa* hizo cuentas con el tío, reclamándole el fundamento histórico y cultural de la teoría de motivos y la prospectiva histórico-comparada de la teoría de las tramas. Para Sklovski no hay más que postular "la existencia de leyes particulares en la composición de las tramas"(Lukács-Bachtin, 1976: XX. Estas leyes no son de naturaleza psicológica, constituyen una especie de estructura trascendental de la conciencia narrativa, una arquitectura interna de la función fabuladora que este investigador busca formular.

Siguiendo el planteamiento de este investigador se puede notar

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

que lo faltante a *Teoría de la prosa* es una convincente visión del tiempo. Sklovski lo concibe de manera mecánica, en su esquema la relación interna que propone de las partes del todo narrativo es mecánica. Esta limitación le impide elaborar una teoría de la novela, de modo que cuando dice que *Guerra y paz* y *Tristram Sandy* "pueden ser definidas como novelas sólo en cuanto violan las leyes de la novela (Lukács-Bachtin, 1976: XXI-XXII) su aserción es al menos oscura, porque estas "leyes" o la especificidad de la novela como género literario, ni Sklovski ni el formalismo las han formulado. Sklovski habla de anomalías sin haber definido una norma, no se dio cuenta que la paradoja de la novela –como lo veremos más adelante– como género literario es la de ser toda una serie de anomalías y de ser libre de cualquier canon.

Algunas observaciones sobre la novela las hace también Eichenbaum, otra figura de primer orden, aunque no llega a formular específicamente una teoría sobre la misma. V.J. A. Propp en sus estudios de teoría general de la narración indirectamente se refiere a la novela, critica a Veselovski y dirige sus investigaciones no en la dirección del formalismo, sino en el horizonte etnológico que amplía en dirección histórico-estructural. Este investigador niega que se pueda aceptar la definición del "motivo" como unidad indivisible de la narración, descubre que se le puede descomponer y que existen

unidades de orden subatómico que él llama "funciones". Esta noción de función abrió fértiles líneas de investigación, como la de los estudios de la "Escuela de Tartu" y la de los estudios franceses (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond) y las investigaciones de su contemporáneo Juri Tynianov quien cuestiona el complejo concepto de función. Para Tynianov una función constructiva es "la correlación de todo elemento de la obra literaria como sistema con los otros elementos y, por tanto, con el sistema todo (Lukács-Bachtin, 1976: XXV). Tynianov observa que en el concepto de función cada uno de sus elementos se relaciona simultáneamente con los de su propio sistema y con elementos análogos de otros sistemas.

En este orden de ideas y a propósito de la interpretación que hace Propp de la fábula, M. Eliade pregunta si todo el problema consiste en saber si el relato describe un sistema de ritos que llevan a un preciso estadio de cultura, o si su escenario iniciático es "imaginario", en el sentido que no está ligado a un contexto histórico-cultural, sino que expresa más bien una conducta a-histórica, arquetípica de la psique (Eliade, 1966: 233). De modo que aun si se reconocen con Propp las "raíces históricas" del mito, del rito y de la fábula, queda por aclarar el modo en que los estadios profundos de la experiencia colectiva continúan transmitiendo su mensaje y operan en el espíritu del hombre moderno.

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

La solución de Jung que se trasluce en la pregunta de Eliade, que es la teoría de los arquetipos, tiene el problema de ampliar a dimensión universal el elemento metodológico-arcaico cuando de hipótesis interpretativa se transforma en metafísica en los límites del ocultismo. La fábula, como momento intermedio entre relato sagrado y relato profano, abre directas posibilidades para el estudio de la novela.

Los años veinte del siglo pasado fueron una época analítica en que en la experimentación formalista la literariedad y en particular la narratividad fueron estudiadas sin tocar con empeño el problema específico de la novela, problema que pudo nacer sólo de una exigencia de reflexión sintética sobre la naturaleza y sobre la prospectiva de la moderna literatura y sociedad en su conjunto. De manera que del espíritu analítico del pensamiento literario de los años veinte fue característico el nexo con el naciente pensamiento cinematográfico, el interés por sus nuevas técnicas de expresión y comunicación. La investigación poética del periodo participó naturalmente en esta orientación analítico-técnica, pero al interior de una esfera propia, orientada hacia varias direcciones y en un terreno cultural todavía abierto a múltiples posibilidades. Para el periodo sucesivo (el de Lukács y Bajfín) la distinción entre teoría y praxis es menos acentuada.

En los últimos años veinte surgió en Rusia un grupo de

literatos, los teóricos de la llamada "literatura del hecho", ellos provenían de las filas del socio-formalismo y del neo-futurismo y sostenían que para la literatura y en particular para la novela no había lugar en la nueva sociedad. De manera especial liquidaban la novela, decían que había necesidad "no de la verosimilitud ingenua y falsa, sino de la más auténtica y más exactamente enunciada verdad (Lúkács-Bachtin, 1976: XXIX). Se trataba de una radical alternativa a la novela que en nombre de una verdad exclusiva, pretendía justificar la desaparición de la narración novelesca en aras del realismo. En este contexto OsipBrik afirma que "toda estructura de trama sin falta violenta el material, tomando de este sólo lo que pueda servir al desarrollo de la trama o lo que se suele llamar la totalidad de la obra (Lukács-Bachtin, 1976: ..., pero se pierde el material o los hechos en su inmediata verdad. En esas fechas DzigaVertov desarrollaba la teoría del "ojo cinematográfico". Tretriakov fue otro seguidor de la literatura del hecho y justificaba en sentido sociopolítico el rechazo de la novela, sostenía que ésta es el fruto de una visión humanista de la literatura que hace del escritor una especie de termómetro en el ambiente social. Pero señalaba que esta posición del escritor en la época del plan social y de la dirección social no es más sostenible y concluye: "Nosotros tenemos los congresos políticos, el partido, el Comité Central. En pocas



**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

palabras, un enorme aparato que absorbe los hechos y, después de haberlos elaborado científicamente actúa la previsión política. ¿Cómo admitir al lado de este aparato gigantesco al escritor individualista y humanista que actúa con métodos no científicos, sino más bien irracionales y emotivo-intuitivos? (Lukács-Bachtin, 1976: XXIX) Ningún Tolstoi o Dostoievski será ya posible, porque, afirma Tretriakov que para el escritor que trabaja por su cuenta "es ridículo pensar en su hegemonía filosófica al lado del cerebro colectivo de la revolución (Lukács-Bachtin, 1976: XXX). Sus afirmaciones hacen pensar que este autor se encontraba embelesado por la onda revolucionaria colectiva vista como la solución efectiva a las cuestiones que venían afrontando, no admitía que el escritor o el intelectual puedan tener la función útil de indicar, a quien sabe leerlo, la temperatura de un organismo social.

La idea de la literatura del hecho tenía antecedentes, Schlegel comenta al respecto: "Recuerdo la expresión de un afamado filósofo quien opinaba que en un gobierno verdaderamente perfecto (...) sería absolutamente imposible la novela" (Schlegel, 1974: 227-8). El "afamado filósofo" al que alude Schlegel es Fichte quien había diseñado el modelo de una sociedad perfecta y racional sabiamente administrada por un gobierno fuerte y centralizado.

Los sostenedores de la muerte de la novela seguían el razonamiento fichteano irónica-

mente repetido por Schlegel. En ellos no había el pathos religioso de la filosofía de la historia de Fichte, pero había su dogmatismo racionalista de tonos utilitaristas. En su visión de "estado cerrado", en el que la racionalización industrial sería llevada al extremo y la centralización administrativa sería total, los seguidores de esta visión llegaban a la conclusión que señalaba Schlegel: en el gobierno perfecto la novela es absolutamente imposible. Pero si su razonamiento lógico era impecable, sus premisas teóricas y sus previsiones prácticas no fueron así: pensaban la verdad como hecho y no como mediación y tensión, concebían la trama como frívola mentira y no como instrumento de conocimiento y significación de la realidad. Otro punto a considerar es pensar que en el "estado cerrado" y total el acceso a los hechos y a la comunicación de los mismos fuera necesariamente algo libre y universal. Los prosélitos de la *literatura fakta* no sospecharon que un control censor podría llegar a ser inmanente al proceso cognitivo y comunicativo y podría golpear tanto a los hechos como a las ideas.

Se podría pensar que *la literatura fakta* no es sino un caso particular de aquella muerte del arte de la que habla Hegel en su *Estética*: "nuestro tiempo, por su situación general, no es favorable al arte" y "el pensamiento y la reflexión han superado al bello arte", de manera que "el mismo artista, en el ejercicio de su arte (...) es llamado e influenciado a

## **Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

introducir en su trabajo cada vez más pensamientos por la reflexión que resuena con fuerza a su alrededor" (Hegel, 1963: 16-17).

Hegel acepta la novela como arte adecuado a una época desfavorable al arte, sobre todo porque ve y prevé, sin apreciarlo, el creciente irrumpir del pensamiento y de la reflexión en el arte moderno. En cambio, los de *la literatura fakta* vivían doble utopía: la objetivista de la verdad como intuición e imposición de los hechos y la utopía subjetiva del poder como garante y gerente de la verdad.

Al iniciar los años treinta esta situación histórica se aclaró. En el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, en 1934, en la segunda parte de su discurso Andre Zdanov precisó la noción staliniana del escritor como "ingeniero de las almas humanas" (Lukács-Bachtin, 1976: XXXIII). Con esta definición se indicaba el fin del escritor "individualista"; pero con algunas variantes, la novela no debía ser abrogada, sino utilizada como un mecanismo para transmitir cargas de optimismo y determinadas tendencias. En el núcleo de su discurso Zdanov afronta en modo no utópico el tema de la utopía: "Ser ingeniero de almas significa estar con los dos pies en el terreno de la vida real. A su vez, lo que dice significa la ruptura con el romanticismo de viejo cuño, con el romanticismo que refiguraba una vida inexistente y héroes inexistentes, llevando al lector de las contradicciones y de la opresión de la vida en el mundo de lo irrealizable al mundo

de las utopías. En estas palabras Zdanov ha captado un aspecto constitutivo del arte moderno: el de trascender el dato y la promesa compensatoria de felicidad. El arte es utópico no en cuanto construye utopías (novelas utópicas) sino en cuanto ella misma se construye sobre el sentimiento de lo inagotable, lo complejo y lo demoníaco (en la acepción goethiana del término) de la vida que no se aplaca en alguna situación finita. Este arte que es al mismo tiempo romántica y realista, no puede encontrar terreno adecuado en una realidad totalmente racionalizada o que pretenda serlo: en una realidad que crea tener los instrumentos para hacer creer que es teoría que se realiza, por lo que el futuro es ya presente y, como dice Zdanov, cesa de ser utopía porque "es ya hoy preparado por un trabajo consciente y planificado (Lukács-Bachtin, 1976: XXXIII).

En este orden de ideas hemos llegado a un punto muy discutido: algunos sostienen que el "realismo socialista" es una visión repensada fríamente por Stalin, Zdanov y otros políticos para capturar la literatura y domesticarla. Sin embargo, en lo que hasta aquí hemos desarrollado se entrevé que hubo antecedentes y no faltaron planteamientos contrarios a este intento. Es verdad que Stalin y Zdanov participaron de forma decisiva en su formulación final, pero no fue propiamente su invención sino el resultado de un desarrollo literario e ideológico que Stalin tuvo la habilidad de

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

percibir, pervertir e imponer (¿Cómo en su elección Trump aprovechó el descontento de la White supremacy?) Parece necesario seguir estudiando el "realismo socialista" visto al interior de aquel particular ambiente europeo que se llama "los años treinta".

En nuestra travesía ocurre sin falta ver nacer con nueva indumentaria la teoría hegeliana de la novela, en este intento es necesario repasar la aportación de Gyorgy Lukács, que fue lo más importante que sucedió después del discurso de Zdanov y, en especial, porque con ella contrasta la visión de novela bajtiniana. Pero antes vale recordar a otro pensador por varios motivos. La relación de Gorki en el congreso de 1934 tiene raíces en el terreno de su singular cultura heterogénea en la que destaca el fenómeno llamado "la construcción de Dios", que no era sino una religión laica del trabajo y de la humanidad a la que Gorki fue devoto, junto con Lunacharski bajo el influjo de ideas de Bogdanov. En su participación Gorki toca el problema de la novela y del "realismo socialista" al interior de una visión del desarrollo de la humanidad. Este autor decía que de lo alto de la religión proletaria del trabajo redimido y unificado se veía "toda la historia universal como una serie de errores y extravíos de la humanidad" (Lukács-Bachtin, 1976: XXXV). En su participación en el congreso Gorki tiene la misma visión desolada y considera que del pasado se

salva un hilo que desde la prehistoria, a través del caos de la historia, lleva a la meta-historia, de la que él se siente en sus límites. El mito, del que a Gorki escapa la compleja dialéctica, es interpretado en clave tecnológica como expresión de la voluntad de "aligerar el trabajo y aumentar la productividad" (Lukács-Bachtin, 1976: XXXV), y el héroe de la nueva literatura debe ser el "trabajo, es decir, el hombre organizado por los procesos de trabajo" (Lukács-Bachtin, 1976: XXXV). El paradigma del trabajo es interpretado por Gorki como fuente de orden y disciplina en la nueva sociedad, y no como causa de contradicción entre el acto de intervención tecnológica y las contrafuerzas infinitas que este acto suscita y que no se sujetan a una racionalización total. Es natural, entonces, que Gorki considere como cerrado, para la literatura del "realismo socialista", el tema fundamental del arte moderno, el tema de la "persona que se opone a la sociedad, al estado, a la naturaleza" (Lukács-Bachtin, 1976: XXXVI). La nueva sociedad garantiza una inserción armoniosa del individuo en el trabajo organizado, una sociedad que es inmune a lo que Gorki define como "la enfermedad del siglo": el "culto al jefe" (Lukács-Bachtin, 1976: XXXVI) culto que, según Gorki, es fruto del individualismo y que puede darse sólo en el mundo burgués. El "realismo crítico" que ha tenido gran importancia en el pasado, puede servir al "realista socialista" sólo para representar

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

los residuos del pasado, pero no para educar al "nuevo hombre", porque el viejo realismo, concluye Gorki, critica todo y no afirma nada y la nueva sociedad tiene necesidad de certezas positivas.

El paso del realismo crítico y social de Belinski al realismo acrítico y socialista de Gorki cierra un ciclo de historia literaria rusa, al menos a nivel de instituciones y principios, y la literatura, como cualquier otra actividad espiritual, se convierte en instrumento de legitimación de la realidad social y política dada. Sin embargo, en los años treinta se pudieron escribir novelas como las de Platonov, Bulgakov y después también de Pasternak, Trabajos que continúan la gran narrativa problemática rusa.

### **Teoría de la novela de G. Lukács**

El lector se puede preguntar siguiendo este tópico, si el "realismo crítico", fundamento de la novela, no podía ser más la sustancia de la literatura del "realismo socialista", ¿cómo era posible la novela en la sociedad soviética? A los problemas históricos y teóricos de la novela fue dedicada ese mismo año una fundamental discusión centrada en una propuesta de Lukács. En esa discusión de participación limitada a participantes seleccionados, surgieron cuestiones esenciales ignoradas en el Congreso de los escritores. Sucedió en este debate que así como Gorki partía en sus razonamientos de sus ideas del periodo de "la construcción de Dios", también Lukács partía implícitamente de su posición

idealista de *Teoría de la novela*, texto escrito entre 1914 y 1915, publicado en 1920.

*Teoría de la novela* es sin duda uno de los grandes libros del siglo XX, es la obra central de Lukács en doble sentido: con este texto inicia su segunda fase, la marxista de su pensamiento, y también porque novela es la categoría central en el pensamiento del filósofo húngaro quien parece ver el mundo como novela. La armazón de este libro es claramente hegeliana, pero con una esencial contradicción interna. En esta obra es hegeliana la contraposición de eposy novela, de mundo antiguo y mundo moderno desde el punto de vista de las formas narrativas, pero la fórmula usada para definir la edad moderna es fichteana: es la época de la "cumplida pecaminosidad". Aunque en Lukács el pesimismo ético de la expresión fichteana es permeado por una dialéctica kierkegardiana, es la paradójica dialéctica del "salto en la fe" que lleva de un paroxismo de desesperación a un apogeo de esperanza. En este punto Lukács se aleja de la teoría de la novela de Hegel. La nostalgia del mundo griego como juventud radiante de la humanidad en Hegel es superada en el progresivo moverse del espíritu, cuya coronación es el saber absoluto, por lo que el arte mismo se ha extendido a la filosofía. El Lukács de *Teoría de la novela*, en cambio, todavía no tiene un "saber absoluto" y la utopía es el lógico punto de anclaje de su nostalgia cultural. Al inicio de su

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

libro dice que la edad feliz carece de filosofía, porque ésta es "siempre síntoma de la escisión entre interioridad y exterioridad, signo de la intrínseca discrepancia entre el yo y el mundo, indicio de la no conformidad entre alma y acción (Lukács, 1972: 36). En la edad pre-filosófica todos los hombres son filósofos en cuanto el sentido es inmanente a la vida, es una edad épica, es, dice Lukács, el estadio histórico universal del epos, es la edad en que "ser y destino, aventura y cumplimiento, vida y esencia son (...) conceptos idénticos (Lukács, 1972: 37). Entonces, la novela puede ser comprensible sólo a partir de los epos: la epopeya y la novela son las dos objetivaciones de la gran épica y se distinguen una de la otra no ya por la diferente intención creadora, sino por la diferente realidad histórico-filosófica que se les ofrece como materia de elaboración y objeto de refiguración. La novela es la epopeya de una época en la que la totalidad (extensiva) de la vida no se da más en forma sensible, época en la que la inmanencia del sentido en la vida se ha vuelto problemático, pero no por ello anhela menos la totalidad (Lukács, 1972: 68). De esta manera la fórmula hegeliana de novela: "epopeya burguesa" llega a transformarse en Lukács en "la novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses" (Lukács, 1972: 107).

La riqueza de *Teoría de la novela* pide una detenida consideración, aquí sólo mencionamos sus aspectos que

permitan ubicarla en la serie de intentos por presentar una teoría de la novela. Su aportación parece consistir fundamentalmente en lo siguiente: señala que un regreso al epos no es posible sin salir del mundo de la cumplida pecaminosidad, es decir, sin la constitución de una totalidad concreta que no será dada, como en la "cultura cerrada" de la Grecia antigua, sino conquistada. Es este el significado de la referencia final a Dostoievski, en la que se dice "no ha escrito novelas" y es considerado como notificador del "mundo nuevo" (Lukács, 1972: 189), del mundo después de la novela.

La experiencia teórica y práctica que compendia *Historia y conciencia de clase* no hace que Lukács rechace las categorías de *Teoría de la novela*, más bien lo lleva a la superación de lo que en ella había de no hegeliano y a una particular traducción marxista de la confirmada visión hegeliana. Con *Historia y conciencia de clase* Lukács recupera la función del "saber absoluto", así, retoma en Moscú (1934) su *Teoría de la novela*, transfiriéndola del plano metafísico al plano político, declarando ya semi-realizada la utopía y presentando su teoría como la teoría marxista ortodoxa de la novela o, al menos, como un primer paso en esa dirección. En esos días Lukács define la novela como "el fenómeno literario más típico de la sociedad burguesa" y reconfirma que "como refiguración narrativa de la totalidad social es el polo

## **Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

opuesto al epos antiguo. La novela es posible en una unidad orgánica entre vida pública y vida privada, unidad que no existe en la realidad capitalista. La filosofía clásica alemana –dice Lukács– ha puesto en modo correcto y profundo, más que otra teoría burguesa, el problema de la novela, porque ha entendido las condiciones históricas de su posibilidad.

En fin de cuentas, ni Hegel que contraponía epos/novela como dos fases de la historia universal va más allá de una descripción de la oposición visible de individuo y sociedad en la realidad burguesa; tampoco descubre la oposición que subyace entre producción social y apropiación privada. Lukács distingue una periodización de la historia de la novela, esta tiene una fase ascendente que en general llega a 1848 en la Europa Occidental y a 1905 en Rusia. En estos años inicia la fase descendente de las respectivas burguesías y por ello se da la disgregación de la novela. Inicia también el ascenso del proletariado y se abre la perspectiva del “realismo socialista” al interior del cual debe nacer, según Lukács, una tendencia hacia el epos no en cuanto restauración artificial de los elementos de forma y contenido del epos clásico (mitología, etc.) sino como algo que conlleva necesariamente el desarrollo social sin clases. En su visión no ocurre un pleno renacer del epos ni una abrogación completa de la novela porque sobreviven “residuos” del

capitalismo en la realidad y en las conciencias de la nueva sociedad, y las formas de la novela clásica son todavía válido instrumento para luchar contra ellos.

### **La concepción de novela en Bajtín**

¿No se había dicho que la novela era un género literario burgués? El histórico de la literatura no tiende a querer moverse en el cielo sublime de la metafísica, se ve obligado a caminar en el humilde terreno de la empiria y señala que en la Rusia de los años treinta hubo otro cambio revolucionario, el de la novela. Pero como la historia es más caprichosa que la misma literatura, este gran giro fue secreto, pocos se dieron cuenta de él y sólo tres décadas después dio a conocer y causó revuelo: Mijail Bajtín también se ocupó en teorizar sobre la novela y ¡cómo! Su mérito tiene gran reconocimiento porque en esos años supo captar, lejos del mundanal ruido, las cuestiones que entonces se debatían, las estudió en sus particulares circunstancias y ritmos, medios que trabajó con tenacidad y genio. Este nuevo teórico se opone en muchos puntos a Lukács, pero coincide en dos de ellos que son claves: ambos coinciden en la novela como tópico central de sus reflexiones, y ambos tuvieron una profunda asimilación de la cultura filosófica alemana. En Bajtín hay una estrecha relación con Husserl quien entonces llamaba la atención en el ámbito ruso, sobre todo mediante la actividad del

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

fenomenólogo oriundo Gustav Spet (1878-1940) quien tomó ideas de Husserl en la investigación del problema de la historia. En la relación que Bajtín presentó en Moscú en 1938, analiza desde posiciones teóricas nuevas los problemas metodológicos en el estudio de la novela, tomando en cuenta la contraposición planteada por Lukács entre epos y novela. En este punto se da el paso revolucionario en el estudio de este género. Si en Lukács se daba algo así como un elogio fúnebre, constatando la agonía de la novela en el mundo burgués y anunciando su renacer en el mundo socialista mediante una transfusión de epos, Bajtín afirmaba, en cambio, que la originalidad de la novela consiste en ser el único género literario cuyo surgir y duración se ha desarrollado y se desarrolla a plena luz del día histórico; más aún, decía que es el único género literario cuyas potencialidades plásticas se encuentran todavía lejos de su consolidación, además de que esas potencialidades son imprevisibles. En la propuesta de Bajtín no hay la rígida sociología lukacsiana, pero presenta una compleja noción de lo social, falta también el catastrofismo palingenésico y en cambio hay un problemático sentido del futuro, falta el diseño teológico del desarrollo histórico y es notoria una madura teoría del conocimiento histórico. Es necesario señalar un punto en el que Bajtín no encuentra elementos de confrontación con Lukács y, en ese punto, fuera de

la tradición hegeliana, es donde hace del problema de la novela el centro de una filosofía del lenguaje, esta es una de sus contribuciones más importantes al pensamiento contemporáneo (Bajtín, 2000: 13). En esta dirección Bajtín se encuentra lejos de los esquemas del formalismo de tipo sklovskiano al que hace una penetrante crítica, distinguiendo la debilidad metodológica del formalismo en su imposibilidad de explicar teóricamente la novela, no obstante la vitalidad innovadora que esta corriente ha inyectado en los estudios literarios.

En relación al planteamiento de Lukács, Bajtín señala que el mundo épico es el mundo del "pasado absoluto" (términos de Goethe y de Schiller), es el mundo heroico y su fuente es la tradición nacional, no la experiencia personal ni la libre invención que nace de esa experiencia; el mundo épico, entonces, está separado del presente, de la edad del actual autor. Ahora bien, hacer del presente y de su fragmentariedad el punto de partida y el centro de orientación ideo-poética ha sido el gran cambio de la conciencia creadora humana, en eso consistió lo que podríamos llamar la revolución temporal de la novela. En una apretada síntesis es necesario tener en cuenta aquí la visión de Bajtín sobre el pasado de la novela. Según este autor la destrucción de la vieja jerarquía de los tiempos en el mundo europeo tuvo expresión dos veces en los géneros literarios: primero en los límites entre la

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

antigüedad clásica y el helenismo y, luego, entre el tardo medioevo y el Renacimiento. La novela, Según Bajtín, nace como momento de concentración, es manifestación innovadora de toda una serie de formas literarias que van de la sátira menipea al diálogo socrático. En esta perspectiva la relación entre novela antigua y novela moderna se resuelve en el sentido que Bajtín reconoce a la novela antigua toda su importancia, pero al mismo tiempo quita la continuidad de una descendencia exclusiva entre las dos novelas, considera a este género literario en un horizonte mucho más amplio y complejo (Lukács-Bachtin, 1976: XLVI).

Para Bajtín el problema del epos y de la novela está relacionado ante todo con el tiempo que es considerado como categoría axiológica, y la relación entre pasado, presente y futuro es vista como una relación jerárquica. En su forma de ver esta cuestión, para el hombre de la épica el centro de significación y valoración es el pasado absoluto. El presente es transeúnte, es un eterno continuar sin inicio y sin fin, sin totalidad ni esencia. El futuro es pensado como continuación indiferente del presente o como fin y destrucción última. A la sobrevaloración del pasado como principio absoluto y del futuro como catástrofe y eschaton (destino último) se le agrega la devaluación del presente, es decir, de lo no-acabado, de lo abierto y relativo. Esta realidad inferior sin principio

ni fin, esta realidad carente de esencia es relegada a los géneros bajos del arte cómico popular. En la cómica popular se apoyan las remotas raíces folklóricas de la novela, la cultura no oficial es la que destruye la distancia épica y hace del presente el centro de un nuevo sistema de los tiempos. Su característica es la ininterrumpida reinterpretación-resignificación del pasado y del presente, y su apertura al futuro no es profecía sino predicción problemática. La novela que rechaza la distancia absoluta del pasado heroico, crea su propio tipo de heroicidad y sabiduría: es la imagen ambivalente de la docta ignorancia, es la grandiosa figura de Sócrates, figura íntegra y heroica en modo nuevo y complejo (Lukács-Bachtin, 1976: 216)

Bajtín considera que la revolución de la novela no puede realizarse sino mediante una revolución de la conciencia lingüística, sostiene que al monolingüismo de los géneros altos sucede el plurilingüismo de los géneros bajos y así el diálogo se convierte en la nueva forma de conciencia que se opone al monólogo de la cultura oficial y sagrada, encerrada en el mundo del principio y del fin absoluto de la historia. Entonces, mientras la novela está a la altura de la conciencia lingüística relativizada, galileana, la lengua de los géneros poéticos es "un mundo tolemaico unitario y único, fuera del cual no hay nada y de nada hay necesidad. La idea de la multiplicidad de mundos



## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

lingüísticos, sensatos y expresivos es orgánicamente inaceptable al estilo poético. Por este motivo "las contradicciones, los conflictos y las dudas quedan en el objeto, en los pensamientos, en la experiencia vivida, en el material, pero no pasan al lenguaje. En la poesía, la palabra sobre la duda debe ser, como palabra, indudable" (Bajtín, 1991: 94). La posición de la novela es radicalmente diferente, su objetivo específico estilísticamente determinante es "el hombre que habla y su palabra" (Bajtín, 1991: 140). El héroe de la novela se diferencia del épico esencialmente porque no se limita a hacer "sino que habla, y su acción no es universal e indiscutible, ni se realiza en el universal e indiscutible mundo épico (Bajtín, 1991:142; es siempre acción ideológicamente iluminada, está siempre ligada a la palabra, a un motivo ideológico (Bajtín, 1991: 142). De modo que es característica de la novela no "la imagen del hombre de por sí", sino "la imagen del lenguaje" (Bajtín, 1991:144). Lenguaje del que el novelista siente la infinita e interna dialogicidad.

En relación a Lukács y a la tradición hegeliana no podía haber distancia más radical que la de Bajtín, no sólo en la descripción fenomenológica del epos y de la novela, sino en el mismo plan teórico-general. Para Bajtín también la dialéctica idealista es una filosofía monológica, que sólo aparentemente dialogiza las posiciones intelectuales vividas y

en realidad las sujeta a una preordenada instancia superior. La dialéctica dispone las "voces", es decir, las concretas actitudes espirituales, a lo largo de un itinerario temporal, haciendo de ellas las etapas siempre superadas por la marcha de un único espíritu hacia un saber absoluto. De aquí la pedagogía dogmática intrínseca al pensamiento dialéctico, fiel a un unívoco principio de verdad total como criterio discriminante respecto de un error absoluto. Entre verdad y error no puede darse diálogo, sólo adoctrinamiento, más o menos tolerante, de parte de quien considera tener la verdad ante quien todavía no la tiene.

Modelo de universo abierto, la novela es entonces el centro de la filosofía del diálogo de Bajtín, entendiendo por filosofía del diálogo no el elemental reconocimiento de logomaquia plural, sino el análisis profundo de las modalidades lingüísticas de la comunicación intersubjetiva a nivel individual y social.

En el modelo de universo post-épico, en el molde centrado en el diálogo, el monólogo mismo se convierte en diálogo interiorizado y su lectura se hace desciframiento de todas las "voces ajenas" que están copresentes. En su libro sobre la poética de Dostoievski, Bajtín ha dado ejemplos magistrales de este tipo de desciframiento y ha expuesto las tesis de su lingüística y estilística del "mensaje sobre el mensaje". Los mismos conflictos psíquicos, sacados a la luz por el psicoanálisis (de los que Bajtín

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

hizo una notable crítica interpretativa en los años veinte), son vistos como conflictos complejos entre las reacciones verbales y no verbales por una parte, por otra, como conflictos no menos enormes en la esfera verbal entre discurso interno y discurso externo y entre diferentes estratos del discurso interno. El inconsciente es interpretado por Bajtín como "conciencia no oficial" y así se relaciona con aquella forma de "conciencia no oficial" colectiva que este autor ha analizado a profundidad en su monografía sobre Rabelais. Bajtín sostiene que "cuanto más amplia y profunda es la ruptura entre conciencia oficial y no oficial, tanto mayor es la dificultad que los motivos del discurso interno encuentran para pasar al discurso externo.

En esta prospectiva, entonces, la muerte de la novela no es un hecho de época, no es algo que suceda en tiempo y espacio determinados, no es algo ligado con fatalidad a una fase del desarrollo del espíritu, es una posibilidad inmanente que se actúa cuando se atrofian o destruyen las auténticas formas dialógicas, abiertas, plurilingües de la conciencia individual y social, su crisis sucede cuando la relación entre conciencia oficial y no oficial se convierte en algo patológicamente represivo.

Lo dialógico es en Bajtín intrínseco al proceso de investigación historiográfica, es algo que no se puede resolver en los esquemas de un historicismo basado en un cientificismo de positivista memoria. El diálogo es sólo un aspecto de la

comunicación entre el yo y el otro, pero es decisivo, es un elemento distintivo del pensamiento bajtiniano, al grado de que todo lo que se refiere a mi persona –dice este investigador– comenzando por mi nombre, llega a mí por boca de otros:

Apenas una persona empieza a cobrar conciencia de sí misma, intrínsecamente, encuentra en seguida los actos de reconocimiento y amor de las personas allegadas, de la madre, actos que le alcanzan desde el exterior: todas las primeras definiciones de sí mismo y de su cuerpo, son recibidas por el niño de la boca de su madre y de las personas cercanas. Es de la boca de ellos y en su tono emocional y volitivo, como el niño oye y empieza a reconocer su *nombre*, la nominación de todos los momentos relativos a su cuerpo y a sus vivencias y estados internos; las primeras y las más calificadas palabras acerca de sí mismo, que por primera vez y desde el exterior determinan su personalidad, palabras que van al encuentro con su propia y oscura percepción intrínseca de sí mismo, a la que dan forma y nombre, a partir de las cuales por primera vez se reconoce y encuentra a sí mismo como *algo*, son las palabras de una persona plena de amor (Bajtín, 2000: 69).

O bien, este otro fragmento del romance anatómico-fenomenológico del yo con el otro:

... sólo al otro se le puede abrazar, rodear por todas partes, tocar amorosamente todas sus fronteras: la frágil finitud, la perfección del otro, su ser-aquí-y-ahora son intrínsecamente

**Simposium Anual Internacional Científico Práctico**  
**DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

aprehendidos por mí y cobran forma en el abrazo; en este acto el ser externo del otro alcanza una nueva vida, adquiere cierto sentido nuevo, nace en un nuevo plano del ser. Sólo podemos tocar los labios del otro con nuestros labios, sólo sobre el otro se puede colocar las manos en un gesto de bendición, elevarse activamente por encima de él, proyectándose plenamente sobre su totalidad, en todos los momentos de su ser, su cuerpo y el alma *dentro del cuerpo*. No me es dado vivir todo esto respecto de mí mismo, y no se trata tan sólo de la imposibilidad física, sino de la *iniquidad* emocional y volitiva de la orientación de todos estos actos hacia uno mismo (Bajtín, 2000: 60-61).

Bajtín rechaza la idea común que para conocer una cultura extraña uno deba transferirse mentalmente a ella y se le deba considerar con sus propios ojos. No cabe duda que al ubicarse en el lugar del otro, en los límites que esto es posible, constituye un momento necesario del proceso de conocimiento histórico, pero no es suficiente. Por otra parte, si esto fuera suficiente, el resultado no sería sino una estéril repetición que abortaría toda posibilidad de complementación y crecimiento. Gran condición de la posibilidad de comprensión histórica es el "encontrarse fuera" del objeto en sentido temporal, espacial y cultural. Ningún espejo ni fotografía puede permitir al individuo verse a sí mismo; el propio aspecto en su conjunto significativo puede ser captado sólo por los otros y mediante los otros, de manera que sólo a los

ojos de otra cultura la propia se abre a una comprensión más abarcadora y profunda. Esto sucede no por incremento (algo que es ciertamente importante) de destrezas y técnicas de conocimiento, sino por el diálogo que supera la unilateralidad y la clausura de significados propios de la cultura que se conoce, sea por las preguntas que hacemos, sea por el tiempo (la "larga duración" de Braudel) en el que la consideremos. En este diálogo que podemos considerar como hermenéutico, las culturas no se funden ni se confunden: cada una conserva su propia unidad y totalidad abierta, pero las dos se enriquecen recíprocamente y manifiestan sus infinitas potencialidades que, para sus contemporáneos, permanecen ocultas en el fondo de su historia vivida. No se trata, entonces, de una superación dialéctica de etapas, sino de la coexistencia dialógica de tiempos en la apertura del presente.

En la segunda edición de su libro sobre Dostoievski Bajtín alarga su filosofía del diálogo a la visión de la ciencia con palabras que hacen recordar las de Sartre en relación a una novela de Mauriac:

La conciencia *científica* del hombre contemporáneo ha aprendido a orientarse en las complejas condiciones del universo probabilístico, no se deja turbar por alguna "indeterminación", sabe tomarla en cuenta y sabe calcularla. Desde hace tiempo esta conciencia se ha convertido en el habitual mundo de Einstein con su pluralidad de sistemas de referencia. Pero en el

## **Symposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA**

---

campo del conocimiento artístico a veces se continúa exigiendo la más burda y primitiva determinación, la cual se da por descontado que no es verdadera.

De esta manera, a la utopía de la verdad monológica Bajtín opone la verdad dialógica de la utopía, en la que la utopía pierde su pretensión totalitaria y de totalidad, se manifiesta en su ambivalencia y ambigüedad, haciéndose parte de la comunicación intersubjetiva en la búsqueda de un mundo diferente y en la crítica del mundo actual. Los dos autores que Bajtín ha tomado como modelos de su universo abierto, y a los que ha dedicado dos conocidos libros, Dostoievski y Rabelais, llevan en el corazón de su obra el tormento y la alegría de la utopía. De ésta Dostoievski siente la fuerza del llamado a salir del atroz desorden del presente y al mismo tiempo, con febril lucidez, ve posible en la utopía el futuro de un orden tal vez más atroz. Rabelais, todavía serenamente ajeno a las futuras contradicciones, edificó en su novela la abadía de los telemitas, cuya regla de vida consistía en este precepto: "Haz lo que quieras", lapidaria formulación del deseo utópico y del mito humanista. En tiempos de crisis universal Bajtín, con su socrática filosofía del diálogo, supo defender la concreta verdad de la función fabuladora y aquella forma de conciencia que se llama novela, proponiendo tanto un modelo como un problema para aquella comunidad libre, compleja y abierta de la que se sentía naturalmente ciudadano.

Es cierto también que el contraste Lukács/Bajtín en el campo de la novela puede verse sobre todo a la luz de la oposición sociedad cerrada/sociedad abierta, en los significados que este contraste tiene en Bergson y Popper. En las turbulencias de nuestros días en que la posibilidad del diálogo parece retraerse y disgregarse por el fragor monológico y autócrata, podemos hacer nuestro el transparente acto de fe de Bajtín en las potencialidades de la novela y, también a través de ella, de la humanidad. Lo más discernible en nuestro tiempo es que nos estamos dejando arrullar por el susurro del inmediato árbol de las "commodities" que no nos permite ver el bosque, parece que navegamos en la lineal y prometedora visión de la historia que contempla el advenimiento del nuevo mundo gerencial que exigirá, entre sus ofrendas, la libertad y la muerte de la novela. ¿Tenía alguna razón Zdanov cuando con sus "ingenieros de almas" proyectaba una literatura eufórica y manipuladora de una sociedad de masas amorfa pero administrada? Dotado de pensamiento autónomo, Bajtín, limitándose a su campo de trabajo, dista mucho del dogmatismo ingenuo y arrogante que cree que existe un solo método en el estudio del fenómeno literario. La literatura, para él, es un portento, complejo y multilateral en el que se justifican y hasta son necesarios varios puntos de vista, siempre que sean serios y descubran algo nuevo, por tanto, se pronuncia contra el sociologismo que pretende

## Simposium Anual Internacional Científico Práctico DISCURSOLOGIA: METODOLOGIA, TEORIA Y PRACTICA

---

explicar la obra literaria reduciéndola a su ambiente histórico inmediato; al mismo tiempo que señala a los formalistas que la literatura, aunque ligada a un especial momento específico, sin embargo, es parte de la cultura y sólo una teoría general de ésta y de su historia puede explicarla en su especificidad. El estudio de la obra en su tiempo y lugar inmediatos no puede abarcar la plenitud del fenómeno estudiado, porque una obra hunde sus raíces en el lejano pasado y es preparado durante siglos, mientras que en la época de su creación "se cosechan sólo los frutos maduros de un largo y complejo proceso de maduración". Si nos limitamos a estudiar una obra en su tiempo próximo, no podremos penetrar jamás en sus

profundidades semánticas. Las grandes obras rompen las fronteras de su tiempo y viven en los siglos, en el *tiempo grande* y, con frecuencia, en una vida más intensa y plena que la de su sociedad contemporánea.

Bajfín formula una lograda y original teoría de la novela de la que los libros sobre Dostoievski y Rabelais son sus columnas. Su teoría consiste en una interpretación de la novela en términos del lenguaje. Sus contemporáneos que descomponían en sus partes el mecanismo narrativo no llegaron a construir un modelo lingüístico de la novela. Bajfín se sirve de la filosofía del "diálogo", rechaza la lógica "monológica" tradicional y propone una visión plausible de novela y de realidad humana.

### Bibliografía

1. Bachtin, M., "Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo", en Lukács, G., Bachtin, M., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia literaria e dialetticistica*, Vittorio Strada (ed.), Torino, Einaudi, 1976.
2. Dostoevskij, *Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1976.
3. *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.
4. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, México, Taurus, 2000.
5. Bourneuf, R., Quillet, R., *La novela*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
6. Caillois, Roger, *Puissances du roman*, Marseille, Saggitaire, 1942.
7. Eliade, M., *Mito e realtà*, Torino, 1966.
8. Hegel, G. F. W., *Lineamenti di filosofia del diritto*, Bari, 1965.
9. *Lezioni sulla filosofia della storia*, vol. III, Firenze, 1963.
10. *Estetica*, Milano, 1963.
11. Lesser, S. O., *Fiction and the unconscious*, New York, Vintage Books, 1962.
12. Lukács, G., "Il romanzo come epopea borghese", en Lukács, G., Bachtin, M. et altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia literaria e dialetticistica*, Vittorio Strada (ed.), Torino, Einaudi, 1976.
13. *Ecrits de Moscou*, Paris, 1974.
14. *Teoría del romanzo*, Roma, Newton Compton, 1972.
15. Riquer, Martí de, *Historia de la literatura catalana II*, Barcelona, Editorial Ariel, 1964.
16. Schlegel, F., *Storia della letteratura antica e moderna*, Torino, 1974.
17. Strada, V., *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, 1969.