

LA LITERATURA DE FICCIÓN COMO FUENTE HISTÓRICA

The Literature of Fiction as a Historical Source

Alejandro LILLO
Doctor en Historia Contemporánea
Universidad de Valencia
lillobarcelo@gmail.com

Fecha recepción: 06/06/2017; Revisión: 16/06/2017; Aceptación: 22/07/2017

RESUMEN: Teniendo como referente el opúsculo escrito por los historiadores Isabel Burdiel y Justo Serna y titulado *La historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas* (1996), este escrito aspira a realizar una síntesis teórico-metodológica en torno a la importancia que tiene el lenguaje, y más en concreto las palabras, en la construcción histórica de las identidades sociales. El propósito es mostrar de qué modo la ficción puede emplearse como fuente histórica. Haciendo un breve recorrido por la lingüística estructural y el postestructuralismo, pero también por las nociones de cultura desarrolladas por Antonio Gramsci y Raymond Williams, el objetivo es explicar algunos de los conceptos fundamentales desarrollados por Mijaíl Bajtín que convierten al lenguaje en un lugar de lucha social, demostrando así cómo la literatura de ficción, debidamente abordada, está en condiciones de proporcionar valiosa información histórica que enriquezca lo que ya sabemos a través de otras fuentes.

Palabras clave: historia cultural; Mijaíl Bajtín; metodología; Antonio Gramsci.

ABSTRACT: Taking as reference the book written by Isabel Burdiel and Justo Serna and titled *La historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas* (1996), this paper aspires to make a theoretical-methodological synthesis around the importance of language, and more specifically the words, in the historical construction of the different social identities. Starting from the use of fiction literature as a historical source, and taking a brief tour of structural linguistics and poststructuralism, but also by the notions of culture developed by Antonio Gramsci

and Raymond Williams, the objective would be to explain some of their fundamental concepts developed by Mikhail Bakhtin and that turn language into a place of social struggle. Thus demonstrating how well-approached fictional literature is capable of providing valuable historical information that enriches what we already know from other sources.

Key words: cultural history; Mikhail Bakhtin; methodology; Antonio Gramsci.

1. LA NATURALEZA LITERARIA DE LA FICCIÓN

Los historiadores utilizan gran variedad de fuentes para llevar a cabo sus investigaciones: hacen uso, entre otros, de documentos escritos (actas notariales, cartas de donación), de representaciones iconográficas (pinturas rupestres, grabados cerámicos), de objetos materiales (monedas, ajuares), de documentos orales (discursos, canciones). En realidad, cualquier resto del pasado puede ser objeto o fuente de investigación histórica. Así lo expone Lucien Febvre en *Combates por la historia*:

Hay que utilizar los textos, sin duda. Pero todos los textos. Y no solamente los documentos de archivo en favor de los cuales se ha creado un privilegio [...]. También un poema, un cuadro, un drama son para nosotros documentos, testimonios de una historia viva y humana, saturados de pensamiento y de acción en potencia... Está claro que hay que utilizar los textos, pero no exclusivamente los textos. También los documentos, sea cual sea su naturaleza [...]. Porque la historia se edifica, sin exclusión, con todo lo que el ingenio de los hombres pueda inventar y combinar para suplir el silencio de los textos, los estragos del olvido...¹.

Al documento, sea del tipo que sea, hay que saber hacerle, eso sí, las preguntas adecuadas.

Cuando a principios de la década de 1960 Marc Ferro comenzó a reflexionar sobre la conveniencia de emplear el cine como fuente histórica «la idea resultó desconcertante en los medios universitarios». El propio Ferro comenta que «estudiosos de prestigio como Fernand Braudel y Pierre Renouvin» le «desaconsejaban la utilización del cine»: «Interesante, pero mejor que no lo comente mucho»; «No insista en esta tesis», le decían². Cuarenta años después este tipo de documentos han sido reconocidos por una parte considerable de la comunidad académica como fundamentales para entender la historia del siglo xx. Pese a las resistencias

1. FEBVRE, Lucien: *Combates por la historia*. Barcelona: Ariel, 1975 [1953], pp. 29-30. Subrayado en el original. Ver también SERNA, Justo: «Una historia de la imaginación». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*. Valencia: Episteme, 1996, p. 27. También, FUSTER, Francisco: «La novela como fuente para la Historia Contemporánea: *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España», *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie V, Historia Contemporánea, t. 23, 2011, pp. 56-58.

2. FERRO, Marc: *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995 [1977], p. 15.

iniciales, en la actualidad pocos historiadores rechazan el uso de *El triunfo de la voluntad*, película documental dirigida en 1934 por Leni Riefenstahl, como una fuente histórica capaz de enriquecer la comprensión del nazismo y su retórica. Algo similar puede afirmarse del cine de ficción: la proliferación de películas sobre invasiones extraterrestres durante la década de 1950 en los Estados Unidos tiene mucho que aportar al conocimiento de la Guerra Fría; tanto sobre el modo en que la ciudadanía percibía y canalizaba esas tensiones, como sobre la ideología que las élites culturales y políticas trataban de transmitir con dichos films³.

La ficción cinematográfica y la literaria tienen algunos elementos en común. Recordar las resistencias de entonces podría servir para ampliar las miras hoy. Así lo expresa Marc Ferro en una entrevista reciente: «El cine es un poco como las novelas en la literatura; es decir, entrega a menudo una verdad social tan grande como los discursos políticos»⁴. Ahora bien, se dice: las fuentes literarias, al tener como elemento principal lo imaginado, se convierten en unos documentos extremadamente poco fiables; tanto que, en algunos casos, ni siquiera merece la pena intentarlo. Este tipo de fuentes han de abordarse, como mínimo, con muchísima precaución y cautela. Sin embargo, ¿qué documentos de los que hacen uso los historiadores no tienen peculiaridades? ¿Qué fuentes han de ser manejadas con despreocupación? ¿Acaso un yacimiento arqueológico no debe ser tratado con unas técnicas concretas y cuidadosas? Pensemos en las fuentes orales⁵: ¿no hay que poner en práctica determinados protocolos para prevenir el conocimiento histórico de la fragilidad o el capricho de la memoria, de la percepción subjetiva del testigo? Lo mismo sucede con los diversos documentos medievales. Existe una amplia variedad de ciencias auxiliares que son empleadas para tratar la fuente, calibrando así su valor como documento histórico: paleografía, diplomática, epigrafía...⁶.

Solo si analizamos las huellas del pasado con las debidas prevenciones estaremos en condiciones de extraer de ellas verdades propiamente históricas. El tratamiento de las obras de ficción no se diferencia en nada de los ejemplos que acabo de exponer. Este tipo de fuente, como todas las demás que emplea la historia, necesita ser sometida a crítica, empleando para ello unos procedimientos muy concretos. Lo que pasa, quizá, es que existe una profunda desconfianza de

3. Ver a este respecto SERNA, Justo y LILLO, Alejandro: *Más acá bay monstruos. Historia cultural*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2015, pp. 57-79.

4. ERLIJ, Evelyn: «Marc Ferro: “El cine es una contrahistoria de la historia oficial”», *El Mercurio*, 20 de diciembre de 2009. La entrevista puede encontrarse aquí: [http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=\(18073eed-52cb-46eb-ae77-3fb2b52db6b0\)](http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=(18073eed-52cb-46eb-ae77-3fb2b52db6b0)). (Consultado el 21-04-2016).

5. THOMPSON, Paul: *La voz del pasado*. Valencia: Alfons el Magnánim, 1988 [1978].

6. PROST, Antoine: *Doce lecciones sobre la historia*. Madrid: Cátedra, 2001 [1996], p. 71. Ver también BLOCH, Marc: *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001 [1949], pp. 65-107.

la disciplina histórica hacia la ficción, tal vez debido al esfuerzo que la historia ha tenido que hacer para adquirir un estatus más científico que narrativo⁷.

Allan H. Pasco, por ejemplo, en un artículo aparecido en 2004, comenta que algunos historiadores se resisten al empleo de la novela como fuente histórica. Quienes así piensan arguyen que la ficción tiene que ver más con el arte que con los hechos y que no conviene confundir la historia con la fantasía. Incluso algunos sostienen, como hacía Platón en el siglo v a. C., que el arte es sinónimo de mentira⁸. Dejando de lado la falsedad de esta última afirmación⁹, si queremos emplear la ficción como fuente histórica, las novelas no pueden ser leídas como un reflejo de la realidad, creyendo todo lo que en ellas se diga.

En este sentido, las reflexiones realizadas durante los últimos setenta y cinco años en torno a la crítica literaria han dotado al estudioso de los instrumentos necesarios para afrontar con garantías el análisis de este tipo de fuentes. Si se maneja con unos procedimientos precisos, y si —repito— se le hacen las preguntas adecuadas, una obra de ficción puede convertirse en una puerta abierta al pasado¹⁰. Fundamental resultará tomar un conjunto de precauciones para no caer en las trampas que la ficción, jugando con lo verosímil, puede tender al investigador.

La más importante, sin lugar a dudas, está relacionada con la teoría del reflejo, cuyo principal valedor sería Georg Lukácsy¹¹ y, en menor medida, Erich Auerbach con su obra *Mimesis*¹². Para el crítico húngaro la novela es un reflejo de la realidad. Para él «una obra realista debe revelar las contradicciones subyacentes del orden social»¹³. De este modo, los trabajos modernos que no cumplen dicho propósito se convierten en textos reaccionarios, reproduciendo una realidad tan alienada como la propia novela.

No se puede negar la importancia que en la historia de la crítica literaria han tenido los planteamientos de Lukács. Sin embargo, desde la década de 1970 comienza a subrayarse la inconveniencia de tratar las producciones artísticas como

7. Cf. SERNA, JUSTO: «Una historia de la imaginación». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, JUSTO: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, pp. 25-26. Ver también CANAL, Jordi: «Presentación. El historiador y las novelas», *Ayer*, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 97, 2015 (1), p. 20.

8. PASCO, Allan H.: «Literature as Historical Archive», *New Literary History*, Baltimore, John Hopkins University Press, Volume 35, Number 3, 2004, p. 373.

9. ANKERSMIT, F. R.: «La verdad en la literatura y en la historia». En: OLÁBARRI, Ignacio y CASPISTEGUI, Francisco Javier (dirs.): *La «nueva» historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. Madrid: Editorial Complutense, 1996, pp. 49-67. Ver también CANAL, Jordi: «Presentación. El historiador y las novelas», *Ayer...*, p. 18.

10. PASCO, Allan H.: «Literature as Historical Archive», *New Literary History...*, p. 374.

11. Ver JUSTO SERNA, «Una historia de la imaginación». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, JUSTO: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 28.

12. AUERBACH, Erich: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979 [1942].

13. SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter: *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel, 2010 [1985, 1997], p. 119.

simples reflejos de la realidad. Terry Eagleton, por ejemplo, en un ensayo publicado en 1976, repite una y otra vez que no existe una correspondencia directa e inequívoca entre lo real y lo literario:

En sus formulaciones más crudas, la idea de que la literatura «refleja» la realidad es claramente inadecuada. Sugiere una relación pasiva y mecanicista entre la literatura y la sociedad, como si la obra, como un espejo o una placa fotográfica, simplemente inerte, registrara lo que estaba sucediendo «ahí fuera»¹⁴.

Es algo en lo que también insiste Peter Burke:

La tentación a la que no debe sucumbir el historiador cultural es la de tratar los textos y las imágenes de un período determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo¹⁵.

Si la novela no puede tomarse mecánicamente como un reflejo de la realidad, el estudioso debería evitar el traslado de cualquier dato proveniente de la ficción al mundo externo. Sin embargo, esta práctica representa una tentación permanente para los investigadores, quizá porque la teoría del reflejo posee numerosas variantes y ramificaciones¹⁶. Incluso en 2011 hay estudiosos que siguen empleando de ese modo la ficción como fuente histórica¹⁷. Tal vez por eso, por los muchos historiadores que seguían cometiendo distintos errores en el uso de la ficción como fuente histórica, James Smith Allen se aventuró a comentar en 1983 algunas de las confusiones más comunes¹⁸. Escrito en un momento en el que el concepto de «historia de las mentalidades» se encontraba en crisis, el artículo de Smith Allen parece un intento tardío por revitalizarlo¹⁹.

14. EAGLETON, Terry: *Marxism and Literary Criticism*. London: Routledge, 1976, p. 23. Aunque la traducción es mía, hay una versión castellana de la obra: EAGLETON, Terry: *Literatura y crítica marxista*. Madrid: Zero, 1978. Sobre la crítica a la teoría del reflejo en este libro véanse las páginas 26-28, 33-36, 66-70, entre otras.

15. BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006 [2004], p. 35.

16. Ver, por ejemplo, BURKE, Peter: «De la historia cultural a las historias de las culturas». En: VÁZQUEZ DE PRADA, V.; OLÁBRORI, I. y CAPISTEGUI, F. J. (eds.): *En la encrucijada de la ciencia histórica hoy. El auge de la historia cultural: VI conversaciones internacionales de historia, Pamplona, 10-12 de abril, 1997*. Pamplona: Eunsa (Ediciones de la Universidad de Navarra), 1998, p. 6.

17. Por ejemplo, CORTÉS HERNÁNDEZ, María Soledad: «La Quinta Modelo». La novela como fuente histórica del México decimonónico», *Fuentes Humanísticas*, volumen 23, número 43, julio-diciembre 2011, pp. 31-40. El texto también se puede encontrar aquí: http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/revistas/43/43_03.pdf.

18. SMITH ALLEN, James: «History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction», *History and Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, Volume 22, Number 3, 1983, p. 233-252.

19. Sobre la crisis del concepto «historia de las mentalidades», ver SERNA, Justo y PONS, Anacleto: *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 90-95 (especialmente las pp. 92-93). Ver asimismo BARROS, Carlos: «Historia de las mentalidades, historia social», *Historia Contemporánea*, Bilbao, Universidad del País Vasco, n.º 9, sept. 1993, pp. 111-139; y GINZBURG, Carlo: *El queso y los gusanos*. Barcelona: Península, 2001 [1976], pp. 24-27.

El historiador, explica Smith Allen, no puede buscar detalles históricos en una novela sin tener en cuenta la naturaleza literaria de la ficción: la ficción debe ser creíble, ha de ser verosímil; la realidad, en cambio, no. Así es como la una acabará estando siempre al servicio de la otra. Cuando haya algo de la realidad que no encaje en la trama, lo que se transformará será la realidad, no la trama. Esta es una de las diferencias fundamentales que separan el oficio de historiador del de novelista: el historiador «tiene vedada la invención: es decir, ha de someterse a los hechos documentados»; en cambio el novelista «tiene prohibida la inverosimilitud: esto es, ha de ceñirse creíblemente a un pasado del que se ha informado más o menos»²⁰. Y, como sigue argumentando Smith Allen, poco importa que Balzac considere su trabajo más histórico que literario o que Flaubert afirme ser un realista consumado. Una cosa son las intenciones o las declaraciones del autor, y otra lo que finalmente queda plasmado en la novela. Las impresiones de los literatos acerca de sus propias creaciones no tienen por qué ser las correctas ni las únicas posibles. Confiar sin mayores precauciones en su palabra puede llevar al estudioso a equivocarse gravemente. Es lo que en el ámbito de la crítica literaria se conoce como «falacia intencional». Como firman Monroe Beardsley y William Wimsatt, «nosotros planteamos que ni los planes, ni las intenciones del autor son deseables ni factibles como principios de juicio ante el éxito de una obra»²¹.

Así como un escrito debe analizarse por lo que contiene, dejando de lado las impresiones o las intenciones de su autor, también es cierto que un texto no puede ser interpretado por el investigador de cualquier manera. De obrar así, el estudioso incurriría en lo que el *New Criticism* denominó «falacia afectiva»: «La falacia afectiva es la confusión entre el poema y sus resultados (lo que es y lo que hace)»²². Así lo explica Umberto Eco:

La lectura de las obras literarias nos obliga a un ejercicio de fidelidad y de respeto en el marco de la libertad de la interpretación. Hay una peligrosa herejía crítica, típica de nuestros días, según la cual podemos hacer lo que queramos de una obra literaria, leyendo en ella todo lo que nuestros más incontrolables impulsos nos sugieren. No es verdad. Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida. Pero, para poder jugar a ese juego, por el cual cada generación lee las obras literarias de manera distinta, hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto²³.

20. SERNA, Justo: *La imaginación histórica. Ensayo sobre novelistas españoles contemporáneos*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012, p. 39.

21. CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.): *Teorías literarias del siglo xx*. Madrid: Akal, 2005, p. 399.

22. CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.): *Teorías literarias del siglo xx...*, p. 411. Ver también WIMSATT, K. W. y BEARDSLEY, M. C.: «The Affective Fallacy», *The Sewanee Review*, vol. 57, n.º 1 (Winter, 1949), p. 31.

23. ECO, Umberto: *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR, 2002, pp. 12-13.

Las obras a las que se refiere Eco son, entre otras, *Los límites de la interpretación* (1990) e *Interpretación y sobreinterpretación* (1992). Aunque en esta última Eco reconoce la dificultad de dilucidar en qué consiste «la intención del texto», insiste en que para hacerlo resulta fundamental respetar el trasfondo cultural y lingüístico de la obra analizada²⁴. Las afirmaciones contenidas en una novela no quieren decir cualquier cosa; la propia ficción pone límites a la interpretación.

Tanto la «falacia intencional» como la «afectiva» fueron señaladas por el *New Criticism*, una corriente de la crítica literaria que dominó los debates durante las décadas de 1940 y 1950, principalmente. La Nueva Crítica Americana, como también se la conoce en el ámbito hispano, defiende el análisis del texto en sí mismo, sin considerar todo aquello que tiene que ver con el contexto, tanto el histórico, como el biográfico o el intelectual. Aunque importante, dejaremos este asunto para regresar más tarde a él.

Otras equivocaciones que el investigador puede cometer leyendo una obra de ficción son las de confundir al narrador de la novela con su autor empírico, o creer que las voces de los personajes representan a las del propio novelista. Las opiniones o comportamientos de unos y otros son distintos, no tienen por qué corresponderse. Quizá a estas alturas, en pleno siglo XXI, esta prevención parezca exagerada, pero no es del todo así. Umberto Eco sufrió dicha identificación en uno de sus últimos trabajos. Algunos lectores han confundido las opiniones del protagonista de *El cementerio de Praga* con las suyas propias y han terminado acusándolo de antisemita²⁵.

Parece claro, entonces, que nada de lo escrito en una novela puede ser trasladado al mundo de la realidad empírica para emplearlo como fuente histórica. Utilizar un documento de este modo conduciría al historiador hacia una paradoja. Las informaciones «históricas» extraídas de las obras de ficción deberían ser corroboradas por fuentes externas al propio texto. Pero cuando esos datos queden confirmados, desaparecerá la necesidad de usar la literatura como fuente histórica, pues ya habrá otro documento, presumiblemente más fiable, que nos hablará de ese detalle que ignorábamos. La ficción quedaría limitada así a un empleo meramente anecdótico, que no aportaría nada sustancial al conocimiento del pasado²⁶.

24. Eco, Umberto: *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995 [1992], pp. 68, 73 y 74.

25. ALONSO, Luis M.: «Umberto Eco se enfrenta en su última novela al “pecado de las palabras”» [en línea], *Lne.es* [24 noviembre de 2010] (<http://www.lne.es/sociedad-cultura/2010/11/24/umberto-eco-enfrenta-ultima-novela-pecado-palabras/998624.html>) (Consultado el 21-04-2016). Ver también SERNA, Justo: «Umberto Eco: El cementerio de Praga (Lumen, 2010)», [en línea], *Ojos de papel*, 05/01/2011. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=3871> (Consultado el 08/03/2016).

26. SMITH ALLEN, James: «History and the Novel: *Mentalité* in Modern Popular Fiction», *History and Theory*..., p. 239. Un ejemplo reciente de este uso de la ficción en la historia puede encontrarse aquí: GARCÍA ÁLVAREZ, Luis Benito: «La taberna y el lagar. Dos espacios de sociabilidad en la Restauración asturiana a través de Palacio Valdés». En: DE LORENZO ÁLVAREZ, Elena y RUIZ DE LA PEÑA, Álvaro (eds.): *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-26 de septiembre de 2003)*. Laviana: Excmo. Ayuntamiento de Laviana, 2005, pp. 87-100 (especialmente las pp.

Valorando la trascendencia que han tenido las teorías de Georg Lukács y del *New Criticism*, la disciplina histórica parece encontrarse aquí en un callejón sin salida. La teoría del reflejo se presenta como extremadamente inadecuada para abordar un documento de ficción como fuente histórica: no podemos fiarnos de lo dicho en una novela. Por otro lado, el ataque que el *New Criticism* efectúa de lo que consideran una visión subjetivista de la literatura, aleja la obra artística de lo histórico para abrazar «al “poema en sí mismo”», una creación que para estos investigadores es susceptible de ser sometida a una «crítica objetiva» dejando completamente de lado el contexto histórico, personal e intelectual de su autor o de su tiempo²⁷.

Para salir de este círculo que, en relación con lo que nos interesa, no conduce a ningún sitio, es necesaria una nueva definición de cultura. Una que sea capaz de tratar la obra de ficción no como una creación situada al margen de la realidad histórica, sino como un producto humano nacido en un momento histórico concreto, fruto de unas condiciones políticas, económicas, sociales y artísticas determinadas. Pero esa definición también deberá alejarse de los postulados marxistas ortodoxos, aquellos que entienden la cultura como parte de la superestructura de la sociedad y, por tanto, como un mero reflejo de ella. ¿Es posible encontrar algo así?

2. CULTURA

Claves en este punto serán las reflexiones de Antonio Gramsci. El filósofo italiano teoriza sobre la importancia que la cultura tiene para el poder dominante. Según él, y desde una perspectiva dialéctica, la cultura no es una mera «superestructura» de las condiciones materiales y económicas de la existencia, sino que se vuelve fundamental para crear, mantener y justificar una determinada organización económica, política o social. Esta posición le lleva a formular una idea básica, que se concreta en su concepto de hegemonía: «La supremacía de un grupo social se manifiesta de dos modos, como “dominio” y como “dirección intelectual y moral”»²⁸. Es decir, que un grupo social que se haya convertido en dominante no solo debe someter a sus enemigos, sino también guiar, dirigir y mantener convencidos a los grupos afines, o al menos a aquellos que no se le oponen frontalmente. ¿Cómo se consigue eso? Por medio de los intelectuales que se asocian a ese grupo de poder. Y aunque para Gramsci todo el mundo «desarrolla fuera de su profesión

94-100). El texto también puede encontrarse aquí: <http://www.palaciovaldes.com/documentos/actas/actas02/benito.pdf>.

27. SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter: *La teoría literaria contemporánea...*, p. 33.

28. GRAMSCI, Antonio: *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011, p. 89.

una actividad intelectual», no todas las personas «cumplen en la sociedad el papel de intelectuales»²⁹.

La gran teorización del pensador italiano afirma que el poder no descansa solo en las estructuras del Estado —con sus mecanismos coercitivos, administrativos o ejecutivos—, sino que permanece diseminado en distintos oficios o profesiones: periodistas, funcionarios, escritores, artistas, sindicalistas, políticos, universitarios, líderes locales... y, en menor grado, en cada hombre y mujer que tiene una idea del mundo o una «conducta moral consciente». Todas las personas, en la medida en que actúan como intelectuales, colaboran activamente para mantener o luchar contra esa hegemonía. Al defender y expresar sus opiniones y puntos de vista, todos ellos contribuyen a «sostener o a modificar una concepción del mundo»³⁰.

La idea de «cultura» gramsciana, entendida como un espacio en el que se dirimen los conflictos, en el que se representan unas luchas de poder y de dominio superando la noción de base/superestructura, se vuelve así decisiva. Junto a otros conceptos como el de «hegemonía» o el de «clases subalternas», dará pie a análisis mucho más profundos en el ámbito de los estudios culturales, especialmente a partir de los años 70 de la pasada centuria. Por entonces las ideas de Gramsci llevaban varios años difundándose por el mundo de habla inglesa: su influencia radicará en «el modo en que interpretaba la relación entre cultura, sociedad y política, más como reciprocidad que como derivación, manteniendo la primera como una fuerza activa»³¹: la cultura es tan importante para quien domina o aspira a dominar la sociedad como la política o la economía.

De entre todos los estudiosos de la cultura anglosajones, quizá sea Raymond Williams quien mejor integra las ideas de Gramsci en su propia concepción de la cultura³². Revisando y aclarando los conceptos fundamentales marxistas, Williams muestra cómo la sociedad no es un espacio vacío, una «cáscara muerta», que se limita a enmarcar los actos de los individuos y las colectividades. La sociedad «es siempre un proceso constitutivo de presiones muy poderosas que se expresan en las formaciones culturales, económicas y políticas»³³. Williams incide en la importancia del concepto gramsciano de «hegemonía», no solo porque va más allá de la clásica dicotomía entre «base» y «superestructura», sino porque está en condiciones de explicar mejor los complejos modos de dominación vinculados con la sociedad industrial moderna. El término acuñado por el pensador italiano, aunque los incluye, supera como herramienta analítica a conceptos como «ideología» o «cultura», en la medida en que estos se presentan como sistemas más o menos estáticos: la hegemonía, en cambio, es siempre un proceso. Es producto de una confrontación

29. GRAMSCI, Antonio: *¿Qué es la cultura popular?...*, pp. 107 y 102.

30. GRAMSCI, Antonio: *¿Qué es la cultura popular?...*, p. 107.

31. SERNA, Justo y PONS, Anacleto: «Antonio Gramsci, cultura y actualidad». En: GRAMSCI, Antonio: *¿Qué es la cultura popular?...*, p. 28. Sobre la recepción de la obra de Gramsci fuera de Italia, pp. 20-28.

32. Sobre la orientación de Raymond Williams y los problemas que conlleva para la tradición marxista, véase, BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?...*, pp. 40-41.

33. WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997 [1977], p. 107.

o tensión entre fuerzas, relaciones y experiencias, que reconfiguran constantemente los límites de lo hegemónico. La hegemonía, por tanto:

No se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias [...]. La realidad de toda hegemonía [...] es que, mientras que por definición siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo³⁴.

Es ahí, en lo cultural, donde confluyen los intereses políticos, económicos e ideológicos de los distintos grupos humanos; donde se definen y entran en disputa «las identidades sociales»³⁵. Es ahí, en lo cultural, donde los seres humanos construyen, modifican y defienden sus puntos de vista sobre la vida y el mundo, sobre la masculinidad y la feminidad, sobre lo que significa pertenecer a una nación o a un grupo social determinado. Pero también sobre el tipo de educación que deben recibir los niños en las escuelas, la actitud que el Gobierno debe adoptar hacia los inmigrantes, la mayor o menor tolerancia hacia la corrupción, el papel que deben desempeñar las mujeres en la vida pública, el rol del Estado en la economía... todos estos aspectos (y muchos más) están sometidos constantemente a discusión y se transforman conforme la controversia se desarrolla. El escenario en el que las discrepancias se producen, en el que todas estas visiones del mundo se esfuerzan por imponerse sobre las demás, es el ámbito de lo cultural.

Dichos proyectos e intereses son constantemente sustentados por unas personas y erosionados por otras, modificándose en el choque y constituyéndose de manera distinta una y otra vez. Recordemos de nuevo las palabras de Raymond Williams:

Dentro de este proceso activo lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple transmisión de una dominación (inmodificable). Por el contrario, todo proceso hegemónico debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación. La realidad del proceso cultural debe incluir siempre los esfuerzos y contribuciones de los que de un modo u otro se hallan fuera o al margen de los términos que plantea la hegemonía específica³⁶.

De este modo, volverse hegemónico en el terreno cultural resulta indispensable para conquistar el poder, pero también para mantenerlo³⁷.

34. WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura...*, pp. 134-135.

35. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 3.

36. WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura...*, p. 135.

37. GRAMSCI, Antonio: *¿Qué es la cultura popular?...*, p. 90.

Si aceptamos las tesis de Antonio Gramsci y de Raymond Williams, y asumimos que la cultura es un espacio de negociación y conflicto entre distintas concepciones del mundo, convendremos entonces en que los productos culturales tienen algo que enseñarnos sobre todas esas voces que pugnan por dejarse oír y por convertirse en «hegemónicas». Los artículos de opinión aparecidos en un periódico contribuyen a construir o a poner en cuestión una determinada hegemonía. También, aunque quizá en menor medida, una simple conversación en la barra del bar (recordando a Gramsci, todos somos intelectuales). Las tertulias radiofónicas hacen lo propio, al igual que las series de dibujos animados que ven nuestros hijos: todas estas manifestaciones expresan un punto de vista sobre la realidad y la vida. Los anuncios televisivos, los sermones del párroco en la iglesia, la película que acudimos a ver al cine o la novela que estamos leyendo transmiten una visión sobre el mundo que tiene efectos sobre el receptor y que compete, choca o dialoga con otras concepciones de la realidad que también se muestran en dicho entorno. Así es como el estudio de las manifestaciones culturales producidas en una época permitirá acercarse a las luchas, las aspiraciones, las esperanzas y los temores de las distintas sensibilidades que ocupan el espacio cultural tratando de hacerse visibles.

Llegados a este punto estamos en condiciones de afirmar que una novela, como producto cultural de un determinado período histórico, indica más sobre los conflictos de su tiempo, sobre las identidades que pugnan por dejarse oír e imponerse sobre las otras, de lo que en un principio pueda parecer. Pero, ¿cómo abordar esos supuestos conflictos en la novela si no podemos remitirnos a la realidad externa a ella? Dos historiadores, Isabel Burdiel y Justo Serna, lo explican en un opúsculo titulado *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas*. En concreto, Isabel Burdiel lo expone del siguiente modo:

Algo bien distinto sucede cuando el historiador lee literatura, no como una fuente de datos o como un adorno, sino como *parte de* su reflexión histórica. [...] Es decir, cuando se considera a los escritores, a sus creaciones y a sus personajes —y las posibles lecturas que suscitaron— como actores históricos por derecho propio, aunque con características expresivas peculiares. En este sentido, utilizar la literatura en historia no quiere decir reducir la literatura a historia sino que, de hecho, implica lo contrario: entrar en la propia lógica de la literatura; no alterarla, reconducirla o reducirla a otra lógica distinta, sea ésta sociológica, histórica o filosófica. Implica, pues y sobre todo, entender la literatura como literatura³⁸.

Lo que Burdiel reclama en este fragmento es que los historiadores se tomen en serio la literatura, que la analicen como lo que es, ni más ni menos. Hay que adentrarse en el interior de la novela sin abandonar la lógica que establece el propio texto. ¿El objetivo? Tratar a los personajes y sus conflictos con rigor y seriedad,

38. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 3. La cursiva, en el original.

esforzándose por descubrir esas identidades en pugna, las manifestaciones de esos mundos que chocan. Para emprender el viaje será necesario pertrecharse bien, pues muchos de los problemas a los que tendrá que hacer frente el historiador son «similares a los del crítico literario»³⁹.

Se hace esencial, pues, una teoría de la novela que dote al historiador de las herramientas necesarias para llevar a cabo su tarea. Afortunadamente, la riqueza y variedad de enfoques que la crítica literaria pone a disposición del investigador le permiten desarrollar su labor desde muy variadas perspectivas. Consciente de que «desde cualquier ángulo se puede observar el todo»⁴⁰, a continuación prestaremos especial atención a las aportaciones que sobre este asunto ha desarrollado Mijaíl Bajtín.

3. LA PALABRA EN LA NOVELA

Isabel Burdiel, refiriéndose a las contribuciones de la crítica literaria que resultan más fructíferas para la disciplina histórica, efectúa una reflexión de largo alcance sobre la que convendría detenerse.

Desde mi punto de vista, lo que más puede interesar de la actual crítica literaria al historiador es su insistencia en la materialidad social del lenguaje y en el carácter abierto, inestable, no fijo (excepto por la fuerza) de los significados lingüístico-sociales. Una insistencia que permite desvelar (iluminar) las formas en que —en el juego de las relaciones de poder social— se intenta fijar los significados, cortar la cadena de diferencias, ocultarla en suma. Es decir, interesa porque permite desvelar los procedimientos a través de los cuales la ideología dominante, el «sentido común» de una época, intenta establecer una relación no problemática, rígida, entre identidad y lenguaje, entre el ser social y la conciencia social, entre el nombre y la cosa nombrada, entre el mundo mudo y el yo que habla⁴¹.

Cuando Isabel Burdiel habla de la «materialidad social del lenguaje» y del «carácter abierto» e «inestable» de «los significados lingüístico-sociales», es razonable pensar que hace alusión a la corriente de la crítica literaria conocida como «postestructuralismo». Para el tema que nos ocupa, este conjunto de teorías se apoya, para transformarlas, en una serie de distinciones realizadas por Ferdinand de Saussure a principios del siglo xx y que resultan esenciales para la formación de la lingüística tal como hoy la conocemos.

39. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

40. SERNA, Justo: *La imaginación histórica...*, p. 22.

41. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

La primera de esas distinciones es la que establece dentro del signo lingüístico entre «significante» y «significado»: para Saussure las palabras son signos formados por dos lados, como las dos caras de una moneda. Estos dos elementos «están íntimamente unidos y se requieren recíprocamente [...]. Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica». El filólogo propone entonces «conservar la palabra *signo* para designar la *totalidad* y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*»⁴². Por un lado, tendríamos «una marca, escrita u oral, llamada “significante”» y, por el otro, un concepto; es decir, «aquello que se piensa cuando se produce la marca» y que llamamos «significado»⁴³. La relación entre significante y significado sería además arbitraria y lineal⁴⁴.

La segunda diferenciación es la establecida entre «lengua» (*langue*) y «habla» (*parole*). La «lengua» «es el conjunto de los hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender»⁴⁵; el «habla», por su parte, sería la manifestación individual y concreta de la lengua. Por último, la «lengua», como sistema total, es para Saussure «un presente perpetuo». Es decir, «está completa en cualquier momento, independientemente de lo que pueda haber cambiado en ella en un momento anterior»⁴⁶. O como escribe Giulio C. Lepschy: «El utilizador de una lengua tiene la impresión de utilizar un instrumento estable, no un instrumento que se está transformando mientras él lo usa»⁴⁷. De este modo, los enunciados que emplea un hablante concreto solo tienen un significado: aquel que poseen en el momento en que los pronuncia. Las palabras, por tanto, «no tienen memoria»⁴⁸.

Lo que el postestructuralismo señala es precisamente lo apuntado por Isabel Burdiel: la naturaleza esencialmente inestable de la significación. «El signo ya no es tanto una unidad con dos lados» (piénsese en las dos caras de un papel) como «una “fijación” momentánea entre dos capas en movimiento»⁴⁹. Para el postestructuralismo, el sistema cerrado de Saussure no se sostiene en cuanto consideramos la dimensión social del lenguaje: las palabras (significantes) sí tienen memoria porque su sentido (significado) es múltiple y variado, ha cambiado a lo largo del tiempo. La palabra «carro», por ejemplo, es un carruaje de dos ruedas; un vehículo de guerra

42. DE SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de Lingüística general*. Madrid: Akal, 1991, citado en CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.): *Teorías literarias del siglo XX...*, pp. 40-41. Subrayado en el original.

43. SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter: *La teoría literaria contemporánea...*, pp. 88-89.

44. LEPSCHY, Giulio C.: *La lingüística estructural*. Barcelona: Anagrama, 1971 [1966], p. 49.

45. DE SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de Lingüística general...*, citado en CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.): *Teorías literarias del siglo XX...*, p. 44.

46. JAMESON, Fredric: *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel, 1980, pp. 19-20.

47. LEPSCHY, Giulio C.: *La lingüística estructural...*, p. 33.

48. JAMESON, Fredric: *La cárcel del lenguaje...*, p. 20.

49. SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter: *La teoría literaria contemporánea...*, p. 186.

o de combate; una cantidad grande de algo; la pieza de algunas máquinas que se desplaza horizontalmente, como la que sostiene el papel en las máquinas de escribir; un coche; un objeto con ruedas que se emplea como cesto de la compra, y varias acepciones más. Si tomamos cualquiera de estas palabras y buscamos su significado, encontramos múltiples ramificaciones. El significante «cesto» del cesto de la compra, también alude a una cesta grande y más alta que ancha, formada a veces con mimbres; a una papelera, o a una canasta. La canasta, a su vez, alude a un aro metálico por el que se introduce una pelota, a un juego de naipes o a un tipo de medida para las aceitunas.

Con estos ejemplos, que podrían prolongarse hasta el infinito, se observa el carácter esencialmente inestable de la significación, «su camaleónica existencia, cambiando de colores con cada nuevo contexto»⁵⁰. Exactamente lo que Burdiel condensa en una frase:

Lo que más puede interesar de la actual crítica literaria al historiador es su insistencia en la materialidad social del lenguaje y en el carácter abierto, inestable, no fijo (excepto por la fuerza) de los significados lingüístico-sociales⁵¹.

No hay, pues, significados fijos, pero sí un interés, que determinados grupos sociales pueden tener, por solidificar el significado de ciertos significantes. A pesar de que en la actualidad alguien quiera imponer un único sentido a la palabra «libertad», lo cierto es que dicho vocablo conserva en su interior todos los significados que ha tenido a lo largo de su existencia social:

Aunque muchas personas conciben la libertad como una categoría fija o una idea que apenas varía con el paso del tiempo, en este libro se sostiene que, en realidad, el significado de la libertad siempre es objeto de disputa y que su historia es un relato de debates, desacuerdos y luchas [...]. Como la libertad encarna no una única idea, sino un complejo de valores, la lucha por definir su significado es una contienda que es a la vez intelectual, social, económica y política⁵².

Lo que el historiador Eric Foner pone de manifiesto en este fragmento no es muy diferente a lo apuntado por Antonio Gramsci a propósito de la cultura. Hay conceptos clave sometidos a disputa por distintas colectividades: llenarlos de un sentido propio contribuiría a construir una posición hegemónica en lo cultural que les ayudaría a hacerse con el poder o a conservarlo. Cuando un grupo social dominante, en el ejercicio de la hegemonía, «fija» o intenta fijar un significado único para un significante («libertad»), está ahogando y silenciando los distintos significados

50. SELDEN, Raman; WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter: *La teoría literaria contemporánea...*, p. 187.

51. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

52. FONER, Eric: *La historia de la libertad en EE.UU.* Barcelona: Península, 2010 [1998], pp. 17 y 34.

que dicha palabra tiene, ha tenido o podría tener. Es lo que Burdiel resume en la segunda parte de su cita:

[La insistencia en lo inestable de los significados] permite desvelar (iluminar) las formas en que —en el juego de las relaciones de poder social— se intenta fijar los significados, cortar la cadena de diferencias, ocultarla en suma. Es decir, interesa porque permite desvelar los procedimientos a través de los cuales la ideología dominante, el «sentido común» de una época, intenta establecer una relación no problemática, rígida, entre identidad y lenguaje⁵³.

Pensemos, por ejemplo, en la identidad femenina. ¿Acaso lo que significa ser mujer en el siglo XXI no está sometido a discusión y a lucha? ¿Y no es en el terreno de lo cultural donde se dirimen esos conflictos? Acudamos de nuevo a la publicidad, a las películas, a las novelas... todas esas manifestaciones culturales adoptan un punto de vista sobre la mujer, sobre su lugar en el mundo, sobre sus derechos, obligaciones y responsabilidades, sobre su forma de vestir, de ser y de comportarse. Si trasladamos esta problemática a la historia podríamos preguntarnos: ¿qué significaba ser mujer en el siglo XIX? ¿Hay posibilidad de recuperar los diferentes sentidos que ese significante tuvo cien años atrás? ¿Se podría estudiar cómo uno de todos esos significados se convirtió en dominante?

Quizá haya una forma de localizar en la palabra esos significados, una forma de recuperarlos para descubrir las luchas que permanecen atrapadas en su interior y que en un momento determinado la ideología dominante ha intentado cercenar. El objetivo de quienes aspiran a monopolizar el poder siempre ha sido el mismo: hacer de la palabra algo inmutable, fijo, no problemático, cuando en realidad es una fuente de riqueza y conflicto.

Roland Barthes expresa la lucha a la que me refiero en un artículo aparecido en 1973 titulado «La guerra de los lenguajes». Barthes relata que mientras paseaba un día por el campo se encontró con tres letreros distintos en la puerta de tres casas: «perro malvado», «perro peligroso» y «perro de guardia». El semiólogo francés enseguida advierte que el mensaje de los tres letreros es el mismo: «No entres (o te morderán)»⁵⁴. La lingüística, añade, en la medida en que «sólo se ocupa de los mensajes», no tiene nada que decir sobre lo que diferencia a los tres carteles; sin embargo, el sentido de cada una de esas expresiones es distinto: «Estamos leyendo, a través de un mismo lenguaje, tres opciones, tres compromisos, tres mentalidades». Aunque la lengua es la misma, el discurso es diferente: detrás de cada una de esas advertencias hay una determinada concepción del mundo o, como lo expresa

53. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 4.

54. BARTHES, Roland: «La guerra de los lenguajes». En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994 [1984], pp. 135-139. Cf. LEPSCHY, Giulio C.: *La lingüística estructural...*, p. 24.

Barthes en este caso, «un determinado sistema de propiedad». Uno es un sistema de propiedad salvaje («el perro, o sea, el propietario, es malvado»); otro es más bien protector («el perro es peligroso»); el último es un sistema legítimo («el perro guarda la propiedad, se trata de un derecho legal»).

Lo que me interesa subrayar ahora es que las ideas sobre las que reflexiona en su artículo no son enteramente suyas. Al final del texto comenta que «sólo la escritura es capaz de mezclar las hablas [...] y [...] darle al lenguaje una dimensión de carnaval»⁵⁵. La referencia al carnaval alude directamente a Mijaíl Bajtín, crítico literario ruso, y a su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Aunque escrita en 1941, para cuando Barthes redacta su artículo (1973), dicha obra acababa de ser traducida al francés, concretamente en 1965. Es Bajtín, antes que nadie, quien pone en cuestión el modelo de Ferdinand de Saussure. Es Bajtín quien defiende una concepción del lenguaje esencialmente social, contextual e histórica, situándose en las antípodas del pensamiento sausseriano, pero también contraponiéndose al modelo adoptado posteriormente por el giro lingüístico y por el de todos aquellos teóricos que piensan que no existe nada fuera del texto⁵⁶.

De este modo, aunque algunos postestructuralistas se apoyarán en él para desarrollar sus argumentos, las reflexiones de Bajtín no comparten muchos de sus postulados. Basta señalar aquí que una parte de esa corriente postestructural derivará hacia posiciones plenamente posmodernas, muy vinculadas con el giro lingüístico y la deconstrucción. Si Jacques Derrida niega «al texto histórico la posibilidad de representar la realidad»⁵⁷; si Michel Foucault considera que no se puede restituir el pasado ni la voz de los excluidos, y si Hayden White afirma que «lo real histórico» solo tiene «existencia lingüística» y que la historia no es más que «otra forma de literatura, donde la realidad, lejos de ser un dato externo, es una construcción del propio discurso»⁵⁸, Mijaíl Bajtín sí cree que la realidad histórica existe más allá de los textos, sí cree que a partir de ellos se puede conocer y comprender mejor el pasado. En cualquier caso, se trata de un debate complejo del que no podemos dar cuenta aquí, pues excede con mucho el objeto de este artículo. Son disputas que comprometen las bases teóricas y epistemológicas de la propia disciplina histórica⁵⁹.

55. BARTHES, Roland: «La guerra de los lenguajes». En: *El susurro del lenguaje...*, p. 139.

56. GUNN, Simon: *Historia y teoría cultural*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011 [2006], p. 88. Ver también BURKE, Peter: *¿Qué es la historia cultural?...*, pp. 72-73.

57. AURELL, Jaume: *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005, p. 125.

58. SERNA, Justo y PONS, Analet: *Cómo se escribe la microhistoria...*, pp. 178 y 182-183.

59. Distintas aproximaciones a la polémica entre el giro lingüístico, los estudios culturales, el postestructuralismo y la posmodernidad, pueden encontrarse en: EAGLETON, Terry: *Después de la teoría*. Barcelona: Debate, 2005 [2003]; Frederic JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991; SERNA, Justo y PONS, Analet: *Cómo se escribe la microhistoria...*, pp. 177-231; NOIRIEL, Gérard: *Sobre la crisis de la historia*. Madrid: Cátedra, 1997 [1996], pp. 123-147.

Volviendo a las aportaciones del filólogo ruso, podríamos decir que si para Saussure el lenguaje es estático y único, para Bajtín es cambiante y plural. Además, considera un error importante ignorar el carácter social del lenguaje: «La forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos»⁶⁰. Tanto el tiempo como el uso estratifican el lenguaje, lo dividen en un conjunto plural y heterogéneo de variantes. Se divide, por ejemplo, en función de los géneros: el lenguaje de la oratoria no es el mismo que el periodístico, el judicial o el publicitario; todos ellos tienen intenciones y funciones distintas, y cargan las palabras con esas mismas intenciones, con esas mismas funciones. También existe una estratificación profesional del lenguaje: el del policía, el del activista político, el del profesor de escuela o el del futbolista. Cada oficio imprime un acento propio a las expresiones de las que hace uso, llenándolas de sentidos y valoraciones. Se da igualmente una estratificación social del lenguaje: los distintos grupos sociales, determinados periódicos y revistas, algunas obras importantes e incluso ciertos individuos, tienen la capacidad de llenar las palabras «con sus intenciones y acentos característicos». Hasta tal punto que:

En cada momento histórico de la vida verbal-ideológica, cada generación, del estrato social que sea, tiene su propio lenguaje; es más, cada edad tiene, en lo esencial, su lenguaje, su vocabulario, su sistema específico de acentuación, que varían, a su vez, en función del estrato social, de la clase de enseñanza [...] y otros factores de estratificación⁶¹.

Finalmente, «coexisten en todo momento los lenguajes de las diferentes épocas y períodos de la vida social-ideológica». Es decir, aquello que Justo Serna y Anacleto Pons comentan a propósito de la historia cultural, ese «pasado que llega hasta nosotros» de diversas maneras. También lo hace a través del lenguaje. Las palabras están llenas de sentidos e intenciones que provienen del pasado y de las que no podemos desprendernos tan fácilmente. La palabra «cuneta», por ejemplo, posee una profunda carga ideológica y moral que, pasados setenta años del final de la Guerra Civil española, aún nos divide. El lenguaje, por tanto, es de una pluralidad asombrosa en cada instante de su existencia. «Encarna las contradicciones social-ideológicas entre el presente y el pasado», pero también las que se dan entre los distintos grupos sociales del presente, entre las distintas profesiones, edades, escuelas, corrientes, círculos, etc. Los diferentes estratos coexisten, «se cruzan entre sí de manera variada»⁶². Además, todos y cada uno de ellos:

60. БАЖТИН, Мijaíl: «La palabra en la novela». En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989 [1975], p. 77. El texto puede encontrarse en las pp. 77-236. Las páginas que siguen se atienen fundamentalmente a lo dicho allí.

61. БАЖТИН, Мijaíl: «La palabra en la novela»..., pp. 107-108.

62. БАЖТИН, Мijaíl: «La palabra en la novela»..., p. 108.

Constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo [...]. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecirse, correlacionarse dialógicamente. Como tales se encuentran y coexisten en la conciencia de la gente y, en primer lugar, en la conciencia creadora del artista-novelistas. Como tales, viven realmente, luchan y evolucionan en el plurilingüismo social⁶³.

Así pues, en una sociedad dada, el lenguaje tiene muchos significados que se cruzan y se apelan entre ellos. Para Bajtín, el lenguaje único al que alude Saussure tan solo es uno de los muchos que existen en el plurilingüismo real de la vida del lenguaje. Lo que sucede es que dicho lenguaje único, que aparece unido a procesos de centralización político-culturales, trata de silenciar al resto de los que cohabitan con él. Actuaría entonces de un modo hegemónico, con el propósito de imponer su sentido, sus intenciones y su propio acento a las palabras. Sin embargo, «junto a las fuerzas centrípetas» (esas que buscan unificar el lenguaje) encarnadas en el lenguaje único, «actúan constantemente las fuerzas centrífugas de la lengua», las representadas por el plurilingüismo y la estratificación⁶⁴. Estas últimas buscan expresar la riqueza ideológica de una sociedad a través de su propio lenguaje. De este modo, cada enunciado, en cada momento de su existencia, «está implicado en el “lenguaje único” [...] y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico». De cada enunciado, por tanto, «se puede hacer un análisis completo y amplio, descubriéndolo como unidad contradictoria, tensa, de dos tendencias opuestas de la vida lingüística»⁶⁵. He aquí una de las claves para nuestro análisis histórico: en cada palabra, el lenguaje único, el dominante en una época determinada, trata de imponer su propia visión del mundo; pero al mismo tiempo existen otros sentidos en su interior que se le resisten. El resultado de todo este proceso es que:

No quedan palabras y formas neutras, de «nadie»: el lenguaje se ve totalmente malversado, recorrido por intenciones, acentuado [...] Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una cierta persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos que ha vivido intensamente su vida desde el punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones [...]. El lenguaje no es un medio neutral que pasa, fácil y libremente, a ser propiedad intencional del hablante: está poblado y superpoblado de intenciones ajenas⁶⁶.

La palabra, por tanto, está llena de sentidos, de voces que dialogan dentro de ella, que se interrogan entre sí, se contradicen y pugnan por hacerse oír, por imponerse. Recuperemos de nuevo la noción de «libertad» para entenderlo. O

63. БАЈТИЊ, Мјиаїл: «La palabra en la novela»..., pp. 108-109.

64. БАЈТИЊ, Мјиаїл: «La palabra en la novela»..., pp. 89-90.

65. БАЈТИЊ, Мјиаїл: «La palabra en la novela»..., p. 90.

66. БАЈТИЊ, Мјиаїл: «La palabra en la novela»..., pp. 110-111.

pensemos en un vocablo más sencillo: la palabra «casa» no significará lo mismo para el adolescente que ha salido de *marcha* un sábado por la noche, que para el joven que, mirando las estrellas, descansa en una trinchera durante la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, cuando en la actualidad decimos «casa» no podemos desprendernos tan fácilmente de las intenciones que los otros le han transmitido a la palabra: conserva en su interior el acento que le da el soldado, pero también la connotación que le transfiere el joven despreocupado; en ella está la muerte de la guerra, el dolor de todas aquellas personas que nunca pudieron regresar a su hogar, pero también ese espacio un tanto represivo en donde no hay más remedio que acatar unas normas.

Cada enunciación concreta es, efectivamente, un fenómeno histórico. Como indica Isabel Burdiel, lo que el crítico ruso pone de manifiesto es que «el lenguaje sólo puede ser «alcanzado», «comprendido», en su inevitable orientación hacia el otro»⁶⁷. El lenguaje del soldado, su desgarró, nos apela, aún tiene que ver con nosotros.

Aunque este tipo de análisis puede aplicarse a gran variedad de fuentes históricas, como los discursos políticos, los informes médicos, policiales o jurídicos, los libros de viajes, la correspondencia, los artículos de opinión o periodísticos, los diarios íntimos, los libros de memorias, los documentos oficiales e incluso las constituciones, donde mejor se condensa y se deja sentir esa algarabía, las distintas concepciones del mundo que dialogan y se contradicen, es en la novela. Las características de este tipo de creaciones literarias logran captar, mejor que ningún otro género, la riqueza lingüística de una sociedad dada (aquella en la que la novela se inserta).

Las distintas voces que tienen cabida en estas narraciones son expresión de las disputas de la época porque la novela, por su propia naturaleza, «admite en su obra el plurifonismo y el plurilingüismo del lenguaje literario y extraliterario». En las novelas cabe de todo: discursos políticos, sentencias judiciales, la jerga de los jóvenes, el lenguaje periodístico, el de los soldados, el de los especuladores inmobiliarios... Recoge la multitud de registros que existen en su época y los organiza de una determinada manera. Lo hace, además, sin depurar «las palabras de intenciones y tonos ajenos», sin destruir «los gérmenes del plurilingüismo social»⁶⁸. Se convierte así en «la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje»⁶⁹. Es por eso por lo que la novela representa,

67. BURDIEL, Isabel: «Lo que las novelas pueden decir a los historiadores. Notas para Manuel Pérez Ledesma». En: ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ; CRUZ, Rafael y PEYROU, Florencia [*et al.*]: *El historiador consciente. Homenaje a Manuel Pérez Ledesma*. Madrid: UAM Ediciones, Marcial Pons, 2015, p. 269.

68. BAJTÍN, Mijaíl: «La palabra en la novela»..., p. 115.

69. BAJTÍN, Mijaíl: «La palabra en la novela»..., pp. 80-81.

de una forma u otra, todas las voces sociales e ideológicas de su era; todos los lenguajes de esa era que a través de ella reclaman significación; la novela es, en suma, un microcosmos de la heteroglosia social y de sus conflictos⁷⁰.

Aunque se podrían poner numerosos ejemplos, aquí tomaremos uno que, debido a su estructura y planteamiento, resulta especialmente apropiado para nuestros fines. Me refiero a *Drácula*, la novela publicada por Bram Stoker en 1897. Dicha obra está formada por fragmentos escritos por diferentes personajes que emplean una gran variedad de recursos estilísticos y lingüísticos. Hay, por ejemplo, informes médicos, artículos periodísticos, textos íntimos, correspondencia personal, telegramas, memorandos, transcripciones de grabaciones fonográficas, anotaciones efectuadas durante un viaje, etc., etc.

Debido a esta variedad de registros, en *Drácula* puede comprobarse con relativa facilidad la estratificación social del lenguaje existente a finales del siglo XIX, esa a la que alude Bajtín en sus apuntes. En la novela de Stoker encontramos el lenguaje del médico y el del abogado; el de la joven casadera y el del anciano; el lenguaje de los libros de viaje y el de la literatura gótica; el del noble y el del marinero; el que se emplea en la literatura epistolar y el periodístico; el lenguaje del psiquiatra y el del notario; el del pescador y el de la maestra de escuela; el de la madre y el de la hija; el lenguaje de la violencia y el del entendimiento; el del imperialismo y el de la tolerancia; el del obrero y el del religioso, el del respeto y el del fanatismo.

Todos esos lenguajes, todos esos discursos, conviven en la novela y son ajenos al propio lenguaje del autor, Bram Stoker, pues los ha tomado de la realidad extraliteraria de su tiempo. Cada uno de ellos expresa una opinión y una visión del mundo: muestra unos deseos, unos miedos y unas aspiraciones que se corresponden con unos intereses políticos, económicos y sociales bien reales, pero que quizá no son tan fáciles de rastrear por otros medios porque han sido silenciados por la ideología dominante.

De este modo, «cada lenguaje es en la novela un punto de vista, un horizonte ideológico social de grupos sociales reales y de sus representantes»⁷¹. En la novela no hay un único lenguaje, «sino muchos que se combinan entre sí en una unidad puramente estilística». Son unos lenguajes, además, «que no están situados en el mismo plano» y que no se corresponden con los del autor.

El autor llena su obra con lenguajes que no son el suyo, la inunda de palabras ajenas, tomadas de la realidad extraliteraria en la que se halla inmerso, dando cobijo a un plurilingüismo social que no hace más que expresar las diferentes concepciones del mundo en una sociedad dada. Volviendo al ejemplo de *Drácula* podemos afirmar que en el interior de esa ficción conviven diferentes ideas sobre la sociedad y el mundo, sobre lo que significaba ser hombre o mujer en el siglo

70. BURDIEL, Isabel: «Lo imaginado como materia interpretativa para la historia». En: BURDIEL, Isabel y SERNA, Justo: *Literatura e historia cultural o Por qué los historiadores deberíamos leer novelas...*, p. 5.

71. BAJTÍN, Mijaíl: «La palabra en la novela»..., p. 226.

XIX. Estas ideas se manifiestan a través de los discursos de los distintos personajes, y son expresión de las variadas sensibilidades que existían en esa sociedad de finales del Ochocientos.

Analizando así una novela como *Drácula* podemos profundizar en los mecanismos relacionados con la construcción histórica de las identidades sociales. A través de los discursos de los distintos personajes que pueblan la obra podemos estudiar, por ejemplo, qué ideas sobre la mujer pugnaban por imponerse a finales del siglo XIX: cuáles eran las nociones dominantes y cuáles se le resistían.

Cuando en la novela de Stoker el personaje de Jonathan Harker escribe un diario de su viaje a Transilvania, no solo junta una palabra con otra. En ese proceso expresa una visión de la vida. Esa visión no sale de la nada. Aunque se trate de un personaje de ficción, su visión proviene de la realidad extraliteraria de su tiempo. Las primeras alusiones que realiza de su futura esposa, de Mina, están vinculadas con la cocina y las labores del hogar: Harker anota en su cuaderno que debe pedir un par de recetas culinarias para ella. Lo revelador no es tanto lo que dice como la forma que tiene Jonathan de apuntarlo. Esas alusiones a Mina aparecen ubicadas en el interior de un paréntesis.

Según el *Diccionario panhispánico de dudas*, el paréntesis se emplea «cuando se interrumpe el enunciado con un inciso aclaratorio o accesorio». Aunque Harker podría haber colocado la alusión a Mina en el discurso principal, prefiere ubicarla al margen. Es decir, entre paréntesis. Jonathan Harker emplea el paréntesis para adjudicar a cada uno un espacio claramente delimitado. Él, un varón con aspiraciones, emprende un viaje de negocios y describe lo que le acontece durante el trayecto: eso es lo importante. Las primeras referencias a Mina, en cambio, la apartan de la esfera pública y la circunscriben al ámbito de lo doméstico, a un lugar, además, que se presenta aislado, situado en un segundo plano respecto a lo esencial. Difícil encontrar mejor ejemplo de cómo el análisis de un signo ortográfico es capaz de desvelar las fuerzas que arrastra consigo, el poderoso discurso del que es al mismo tiempo apéndice y sostén.

Ese signo ortográfico, en apariencia sencillo e inocente, expresa toda una forma de organización social, toda una forma de concebir las relaciones entre los sexos. Es solo un paréntesis, sí, pero también la manifestación lingüística de unas fuerzas sociales muy reales que se les imponen a los sujetos históricos. Mina no quiere estar encerrada en ese paréntesis, desea hacer con su vida lo que le dictan sus inclinaciones, pero no tiene más remedio que permanecer encerrada ahí porque son otros los que allí la inscriben.

Lo que pretendo subrayar con este ejemplo es que el análisis del lenguaje que propongo no se corresponde con un conjunto de nociones abstractas, sino con la manifestación concreta de unas fuerzas históricas que están vivas en el interior de la palabra, que pueden rastrearse por medio del lenguaje.

Emplear la literatura de ficción como fuente histórica permite comprender mejor la construcción histórica de las identidades sociales. Permite averiguar de qué modo un conjunto de discursos e ideologías pugnan por modelar a los sujetos

históricos en el período en el que esas novelas son producidas. Partiendo del uso que hacen de la palabra los distintos discursos con los que los historiadores podemos encontrarnos leyendo novelas, de lo que se trata es de identificar las concepciones del mundo que pugnan por imponerse en un momento histórico concreto y que son la manifestación de unos miedos, de unos deseos, de unas aspiraciones que se corresponden con los de determinados agentes sociales.

Si aceptamos que una novela también puede entenderse como un fragmento conservado del pasado, las teorías de Mijaíl Bajtín adquieren gran importancia para el historiador. Le permiten considerar la palabra en la novela como una «huella», como un registro de las luchas ideológico-sociales que se desarrollan entre el lenguaje único y el plurilingüismo, entre diferentes concepciones del mundo que compiten por imponerse.

Para el crítico ruso la palabra es un acto social cargado de connotaciones, repleto de significados. Ha sido empleada de distinta manera a lo largo del tiempo, con variadas pretensiones y propósitos. El historiador haría bien en ocuparse del contenido de esas palabras, de todo ese mundo de intenciones, proyectos y aspiraciones que permanece encerrado en el interior de dichos significantes y que se manifiesta de manera nítida en la literatura de ficción. Analizar así los documentos, también las novelas, puede enriquecer y matizar, de manera significativa, nuestros conocimientos del pasado.